

*Alto medioevo mediterraneo,
a cura di Stefano Gasparri,
Firenze, Firenze University Press, 2005*

La imagen funeraria tardo-antigua: cristianización de motivos paganos

Jorge Bedoya - Ofelia Manzi

El estudio de la iconografía funeraria presente en los sarcófagos tardo-antiguos permite señalar la existencia de continuidades en las prácticas culturales de la época. Estas obras son, en la mayoría de los casos, producto de un trabajo en serie cuyos modelos iconográficos y formales están fijados por la tradición pero que, en su reiteración, sufren sutiles resignificaciones vinculadas con la intencionalidad de las comunidades a las cuales están destinadas. En este período, los grupos cristianizados utilizaron el repertorio romano pletórico de significados heroicos y místicos para comunicar su mensaje.

En el mundo romano, los elementos figurativos que aparecen en altares funerarios, urnas cinerarias y sarcófagos constituyen ejemplos donde, por medio de un simbolismo rico y variado, se alude al mundo del más allá. Así, las figuras de Meleagro, Hipólito, Endimión, Dionisos, Orfeo o Persefone, acompañados por nereidas y centauros, sirven para indicar la beatitud después de la muerte o aquellas de Hércules y Teseo a los cuales sus hazañas y sufrimientos han transformado en héroes. Estos temas suelen acompañarse con diversos elementos decorativos tales como guirnaldas, bucraneos, grifos y victorias que sirven para exaltar las significaciones portadas por las imágenes. En el prolongado desarrollo del arte romano, deben señalarse tanto las variaciones en la conformación de los repertorios iconográficos como las transformaciones en la composición y en las formas que dieron su carácter a las diferentes épocas¹.

Hacia finales del siglo I, los sarcófagos van desplazando a las urnas funerarias utilizadas en períodos anteriores, lo cual constituye uno de los indicios de cambio de costumbres que tienen su correlato en el ritual mortuorio. Por

¹ J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, 1998, p. 1-23. D. Strong, *Roman Art*, Yale, 1995, p. 108-126; J. Alvar, y C. Blánquez, "Recorridos por la religión, el sexo y la muerte", en J. Alvar, C. Blánquez y C.G. Wagner (eds.), *Sexo, muerte y religión*, Madrid, 1994, p. 1-10; R. Bianchi Bandinelli, *Roma, centro del poder*, Madrid, 1969, p.51-106 y 223-342 / *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, 1981, 2ª parte /... y M. Torelli, *El arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*, Madrid, 2000, p. 95-136.

otra parte, por lo menos hasta la mitad del siglo II, coexistieron la cremación y la inhumación volviéndose ésta última corriente un siglo después. En cuanto a la iconografía, el contenido narrativo y simbólico que presentan los sarcófagos, no es sustancialmente diferente del que poseían las urnas.

Los sarcófagos producidos en la península itálica, al estar destinados a colocarse dentro de un nicho, presentan el frente y los laterales decorados mientras su cubierta, que asume la forma de un tejado, incluye también motivos esculpidos. Se ha señalado que, probablemente, los sarcófagos con guirnalda se ubican en tiempos de Trajano mientras que los decorados con relieves figurados, pertenecen a la época de su sucesor Adriano, momento en el cual se establecieron, en distintos lugares del Imperio, los talleres destinados a su fabricación².

El sarcófago con escenas de la historia de Teseo y Ariadna (mármol, c. 125-138, Metropolitan Museum of New York) tiene distribuidos en su frente y costados ocho Eros, que sostienen sobre sus hombros una larga guirnalda formada por diversos tipos de ramas, hojas, flores y frutos. En la pared frontal, las curvaturas del adorno vegetal dejan lugar para tres escenas que muestran, de izquierda a derecha, a Teseo recibiendo de Ariadna el ovillo de hilo que lo guiará para salir del Laberinto, al héroe matando al Minotauro y su posterior partida de Naxos mientras ella duerme. Esta sucesión de escenas, expresión del sentido narrativo típico del arte romano, sirve para indicar como el designio divino otorga el premio a quienes han ayudado a sus protegidos. La postura de Ariadna en su sueño expresa la espera anhelante del encuentro con la divinidad, Dionisos, que la conducirá al país de los dioses. La presencia en la caja del sarcófago de las diferentes figuras de Eros se completa con la talla, en la pendiente de la tapa, de otros que se encuentran alistando carros tirados por osos, leones, toros y jabalíes. Esta acción se desarrolla entre dos metas, figuradas en los ángulos, y con la palma del triunfo emplazada en el centro de la composición. Las plantas, que aparecen en el fondo y entre los corredores, permiten deducir que las imágenes de Eros simbolizan, de izquierda a derecha, la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno. De esta manera, el ciclo de las estaciones y la experiencia humana se incluyen en el juego dialéctico vida-muerte que, guiado por el poder de Eros, alcanza su culminación en el encuentro místico de la durmiente Ariadna con el dios oculto³.

² D. Strong, *op.cit.*, p. 141-196; R. Bianchi Bandinelli, *Roma centro del poder*, Madrid, 1969, p. 302-307; T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino, 1993, p. 67-108; G. Becatti, *El arte romano*, México, 1964, p.61-84.

³ J. R. Mertens, *The Metropolitan Museum of Art. Greece and Rome*. New York, 2000, p. 132 (figs. 101- 102); Vid. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994, p. 51, 505-510; R. Graves, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, v.1, 1993, 88f, 90b, 95, 98.

El mito dionisiaco es complejo y, en su construcción, han intervenido aspectos vinculados con su acción civilizadora en el mundo griego y otros ámbitos, con el vino y el delirio místico, con el descenso a los Infiernos y el ascenso, luego de múltiples trabajos cumplidos entre los hombres, a los cielos para integrar la asamblea divina. Los escultores se inspiraron, a través del tiempo, en diversos aspectos del relato que lo tiene como protagonista y, en este escrito a modo de ejemplo se señalan dos sarcófagos que lo muestran en diferentes contextos. En el primero (mármol, c. 200, Walters Art Gallery, Baltimore), Dionisos, embriagado por el vino y el placer sexual, aparece en el centro de la escena sostenido por un sátiro mientras Eros solicita su atención tirando de la piel de pantera que apenas lo cubre mientras con la otra mano, en un gesto imitado por Pan, le señala a Ariadna dormida. Diferentes dioses y criaturas de la naturaleza se encuentran presentes contemplando la epifanía del dios. En la otra pieza (mármol, c. 260-270, Metropolitan Museum of New York), se unen el tema de las estaciones con el triunfo de Dionisos en la India. Aquí, el dios aparece sentado sobre una pantera, que mientras avanza vuelve su cabeza hacia el protagonista, y rodeado por ménades, sátiros y animales. Esta marcha triunfal se encuentra enmarcada por las estaciones figuradas por cuatro efebos de pie, que ofrecen los frutos típicos de cada una de ellas. En esta pieza, con sus extremos redondeados porque su forma se inspira en las cubas donde fermentaba el vino, se destaca la morbidez de los cuerpos y la flexibilidad de la vegetación que, por una parte, acentúan rítmicamente la estructura compositiva y, por otra, expresan la sensualidad generada por la presencia del dios⁴.

En otras piezas funerarias aparecen diversos actores que, en distintas circunstancias de sus vidas, han estado en contacto con la Divinidad y el más allá. Puede así señalarse el sarcófago con el mito de Meleagro (mármol, c.180, Palacio Doria Pamphili, Roma) uno de los, aproximadamente, doscientos existentes que desarrollan este tema. La vida de este personaje está cruzada por enojos, maldiciones, venganzas y muertes. La presencia del feroz jabalí que asolaba Calidón fue obra de Artemisa debido a que el rey Eneo, padre de Meleagro, lo olvidó en el sacrificio ofrecido a todas las divinidades. Las diversas versiones del mito señalan luchas después de la muerte del jabalí por la posesión del trofeo de caza. En unas, la lucha se produce entre los etolios y curetes, los dos pueblos que habían participado en la cacería mientras, en otras, lo constituye la entrega de los despojos del animal a la joven Atalanta participante de la cacería y de quien el héroe se había enamorado. En ambos casos, la situación despierta la ira de Meleagro y las consecuentes matanzas

⁴ M. Detienne, *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, 1997, p. 17-57, 115-127; J. Elsner, *op. cit.* p. 150-151 (fig.100); Vid. P. Grimal, *op. cit.*, p. 139-141; R. Graves, *op. cit.* v. 1, 125 y 135.

lo cual lleva a su madre, Altea, a cumplir la maldición, formulada el día de su nacimiento, que provocará su muerte. Más tarde cuando Altea recobra la cordura y se da cuenta de lo ocurrido se suicida. En otro relato, se dice que la muerte del invulnerable Meleagro, que aparece como hijo de Ares y Altea, la provocó una flecha de Apolo, que había luchado en el bando de los curetes. Esta versión es contada en la *Iliada* por Fénix para impresionar a Aquiles, quien en su obstinación se asemejaba a Meleagro cuando, ante la maldición de su madre por la muerte de sus tíos, se había retirado de la lucha provocada por la posesión de la piel y la cabeza del jabalí y, solamente volvió a ella, ante los ruegos de su mujer Cleopatra-Alcione la cual se suicidará cuando muera el héroe. Este desarrollo del mito relacionaría a Meleagro con la figura emblemática de Aquiles y la guerra de Troya mientras el encuentro de su sombra con Heracles, cuando éste baja al Hades en busca del perro Cerbero, lo conecta con el ciclo del héroe argivo. Este complicado relato, donde los héroes deben deponer su *hybris* y aceptar castigos y trabajos para alcanzar su salvación, es el punto de partida para la realización de los relieves del sarcófago que lo tiene como protagonista. En el centro de la cara frontal de la pieza que se está analizando, aparece Meleagro, rodeado por otros cazadores, matando al jabalí de Calidon mientras Atalanta, que a diferencia de los hombres se muestra vestida y calzada con botas, se representa dos veces, una detrás del héroe y otra a su lado, atacando el jabalí. En la pendiente de la cubierta, se muestra a los compañeros de cacería llevando en procesión el cuerpo del héroe muerto mientras que, en el ángulo superior derecho su madre Altea se suicida⁵.

El sarcófago con la historia de Orestes (mármol, 130-134, Museos Vaticanos, Depósito del Museo Laterano) fue hallado junto con otros dos en una tumba, cercana a Porta Viminalis, construida con ladrillos fechados en los años 132 y 134 lo cual ha permitido la datación de las obras halladas en ella. Los temas presentes en las otras cajas fúnebres, son la dramática muerte de los Nióbidas (mármol, 130-134, Museos Vaticanos, Depósito del Museo Luterano) y el mito de Diana, que aparece enmarcado por guirnalda sostenidas por mujeres (mármol, 130-140, Museo del Louvre, París). En las tres obras se cuentan historias trágicas relacionadas con el designio de los dioses. Los relieves del sarcófago de Orestes pueden ser interpretados en términos de vida y muerte ya que los trabajos del héroe simbolizarían la lucha por la vida y su eventual triunfo sobre la muerte bajo la guía de las deidades protectoras. Puede señalarse otra pieza con el mito de Orestes (mármol, 130-140, Palacio Giustiniani, Roma) con similares características simbólicas y donde se ha empleado, para las figuras principales, el modelo utilizado para la obra

⁵ Homère, *Iliade* / ed. Paul Mazon /, París, 1956, IX, 529 y ss.; J. Elsner, *op. cit.* p. 5-7, (fig.3). Vid. P. Grimal, *op. cit.* p. 343-345; R. Graves, *op. cit.* v. 1,80, v.2, 134c, 141d, 142a, 148i, 162d.

depositada en los Museos Vaticanos mientras que se han simplificado los personajes secundarios lo cual habla del funcionamiento de los talleres peninsulares y de las relaciones entre productores y clientes⁶.

Un sarcófago proveniente de la Campaña (mármol, finales del 200, British Museum, London) muestra una figura masculina reclinada, que es posible identificar con Endimion, acompañado por Eros recolectores y músicos que revolotean y trabajan a su alrededor. Según las diferentes versiones, este personaje era hijo o nieto de Zeus y de la ninfa Cálice, y reinaba en Ælide. Su esposa, a la cual se la designa con diferentes nombres, le dio cuatro hijos y Selene, desesperadamente enamorada de él, cincuenta hijas.

Endimión dormía en una cueva cuando Selene lo vio por primera vez y besó sus ojos cerrados. Más tarde, este rey, que suele representarse como pastor, volvió a la cueva y cayó en un sueño eterno conservándose siempre joven y hermoso. Las narraciones difieren en este punto pero sea que Zeus le produjera el sueño a pedido de la diosa o lo solicitara, por temor a envejecer, el mismo Endimión, su destino fue diferente al que tuvo Titono para quien Eos pidió la inmortalidad pero, olvidándose de reclamar la juventud para él, envejeció y terminó, puesto que la diosa se cansó de cuidarlo, convertido en cigarra. Algunas versiones dicen que fue durante este sueño feliz cuando Selene se enamoró del durmiente y concibió su numerosa descendencia.

Ciertos estudiosos señalan que el mito de Endimión se relaciona no sólo con relatos vinculados con los ciclos de la naturaleza sino también con acciones de conquista, que tienen como resultado el casamiento del jefe invasor con sacerdotisas de cultos matriarcales. Al terminar su ciclo, el rey era sacrificado y se instituía su culto porque había alcanzado la categoría de héroe. En el sarcófago analizado, resulta interesante la figuración de Endimión porque aparece, como en algunos otros ejemplos, con los ojos abiertos⁷. Tal vez, esta forma de representación se encuentre vinculada con cultos místéricos en los cuales el sueño feliz se genera por la contemplación de la divinidad.

El llamado sarcófago Velletri (mármol, c. 190, Museo Nazionale Romano, Roma) presenta sus lados divididos en dos registros cuya organización está inspirada en la arquitectura teatral. En la zona superior se ubican las figuras de Hipodamia, Protesilao, Alcestes y Hércules mientras que, en la inferior, diversos atlantes soportan la figuración arquitectónica y, entre ellos, se desarrollan varias escenas entre las cuales se encuentra el rapto de Proserpina,

⁶ Para la datación de los sarcófagos hallados en la tumba cercana a Porta Viminalis ver R. Bianchi Bandinelli, *Roma centro del poder*, Madrid, 1969, p. 275-279; D. Strong, *op. cit.*, p. 190 (fig. 123). Vid. P. Grimal, *op. cit.* p. 389-393; R. Graves, *op. cit.* v. 2, 112d, g, l, 113-117, 160, 169. ⁷ J. Elsner, *op. cit.*, p. 152-153, (fig. 101). Cf. nota 4: sarcófago de Dionisos con la imagen de Ariadna dormida que muestra como ciertas representaciones de Endimión pueden derivar de ella. Vid. P. Grimal, *op. cit.* p. 155-156; R. Graves, *op. cit.* v. 1, 40c, 64.

un tema vinculado con la renovación de la naturaleza y el mundo infernal. Esta compleja figuración se completa con los doce trabajos del héroe más popular en el mundo romano, Hércules, y al cual el descenso al Hades y el posterior regreso lo convertían en un paradigma tal como lo expresa Séneca⁸ en uno de sus diálogos mientras que Palladas⁹ presenta a la vida como un escenario donde se aprende a jugar con dignidad o se soportan las penas del existir. En la decoración del sarcófago, el Hades aparece como fondo de la acción y está indicado por medio de personajes identificados con esa región tales como Caronte, Sísifo, Tántalo, las Danaides mientras que las moradas celestiales se presentan a través de las figuras de Caelus, la Luna y el Sol ubicados en los frontones, que cobijan a las personificaciones emplazadas en la zona superior. Por su simbolismo, este sarcófago se convierte en una importante expresión de las ideas que, sobre la vida y la muerte, tuvieron los romanos ya que sus relieves hablan del descenso y del retorno, del castigo al malvado y de la beatitud en el más allá y su simbolismo presenta elementos en común con expresiones contenidas en los sarcófagos cristianos del siglo IV¹⁰.

El sarcófago de Euhodos describiendo la muerte de Alcestes (mármol, 150-175, Museo Chiaramonti, Museos Vaticanos) ofrece las imágenes de Admeto y Alcestes representando al muerto Euhodus y a su mujer Metilia Acte. Este tipo de sustituciones fueron, en época de los Antoninos, características y estaban relacionadas con la moda del retrato a la manera clásica. El matrimonio de Admeto y Alcestes fue considerado como modelo de amor conyugal porque ella aceptó morir en lugar de su marido. Según una versión del relato, Perséfone, impresionada por la abnegación de Alcestes la envió al mundo de los vivos mientras que, de acuerdo a otra, Hércules se precipitó a los infiernos y la restituyó, más joven y más hermosa, a la tierra. De esta manera, en este mito se exaltaba la fidelidad conyugal, se expresaba la existencia de otra vida después de la muerte y los iniciados en las religiones místicas sentían que él contenía la promesa de una recompensa. De esta manera, la intervención directa de los dioses y de los héroes, ejecutores de sus mandatos, señalaba la presencia de un orden universal en el cual se insertaba el hombre¹¹. En la sala N del Hipogeo de la Vía Latina entre diferentes

⁸ (...) "Ulysses et Herculem (...) stoici nostri sapientes pronuntiaverunt, invictos laboribus, contemptores voluptatis et victores omnium terrarum", Seneca, "De Constantia Sapientes II", en *Oeuvres Complètes de Sénèque, Le Philosophe* / ed. M. Nisard /, París, 1858, p. 226.

⁹ Palladas, *Antología Palatina* X, LXII, / ed. F. Dübner /, París, 1888.

¹⁰ D. Strong, *op. cit.*, p. 188-196, (fig. 122). Vid. P. Grimal, *op. cit.* p. 239-257; P. Graves, *op. cit.* v.2, 103, 111, 122-134, 143, 242-143., a

¹¹ D. Strong, *op. cit.*, p. 128-200, (fig. 130); R. Bianchi Bandinelli, *Roma centro del poder*, p. 302-302, (fig. 342); E. D'Ambra, *Roman Art*, Cambridge, 1998, p. 124-125. (fig. 84); A. Grabar, *El Primer Arte Cristiano (200-395)*, Madrid, 1967 (fig. 251). Vid. P. Grimal, *op. cit.* p. 18; P. Graves, *op. cit.* v.1, 69, 106, 6, 134 (4, 8), 155.

escenas con los trabajos de Hércules se puede destacar la que lo muestra a conduciendo a Alceste fuera del Hades y a ésta proponiendo a Admeto darle su vida. Por la elección de éste y otros episodios es posible observar al héroe evocado como “salvador” de los humanos vinculándolo con aquellas creencias cristianas en otra vida. El ciclo artístico de las “salvaciones” bíblicas y evangélicas, desarrollado en las catacumbas durante el siglo III, y textos de diverso origen sirven de base para las imágenes, ubicadas en las distintas salas de este hipogeo y que se expresan a través de elaboradas relaciones intertextuales¹².

El surgimiento de las primeras imágenes cristianas, hecho que se produce a partir del siglo III dentro del marco histórico del imperio romano, ofrece uno de los testimonios más concluyentes para el estudio de las tensiones creadas entre la perduración de las creencias tradicionales y los cambios propuestos por la nueva religión; entre la permanencia de la memoria y el surgimiento de diferentes formas de elaboración del pasado, sin olvidar la problemática coexistencia de diversas identidades (cristianos, paganos y judíos). De esta manera, el repertorio iconográfico elaborado y utilizado por el cristianismo resulta un tema propicio para reflexionar sobre el imaginario, entendido como elemento referencial en el vasto sistema simbólico que produce toda comunidad y, a través del cual, designa su identidad; crea una representación de sí misma, que incluye las posiciones sociales de sus integrantes; impone determinadas creencias comunes; conserva y modela los recuerdos; y proyecta al futuro temores y esperanzas¹³.

El conjunto de imágenes generado en relación con un nuevo contexto teórico que, merced a la difusión de la doctrina, se extiende por áreas ajenas a su génesis, necesita de la resignificación y/o creación de motivos capaces de canalizar una comunicación eficiente en cuya resolución formal debieron intervenir referentes fuertemente establecidos en el medio helenístico romano. El reconocimiento de las formas es uno de los requisitos para conseguir afianzar el fenómeno de la comunicación.

La nueva doctrina impuso el protagonismo de personajes nuevos, cuya existencia visual dependió de arquetipos consagrados por la tradición y que

¹² A. Grabar, *op. cit.* p. 225- 236. Vid. P. Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en J. Pouillon et alt., *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, p. 135-182 / *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 419-479.

¹³ B. Baczkó, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, 1991, p. 11-32. Vid. C. Castoriadis, “La institución imaginaria de la sociedad”, en C. Colombo (comp.), *El imaginario social*, Montevideo, 1989; J. Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, 1991, 2º parte; P. Brown, *The world of Late Antiquity*, Londres, 1982; H. A. Zurutuza, “Paganismo y cristianismo. Revisitando las culturas campesinas en la Galia de los siglos VI y VII”, en H. A. Zurutuza y H. Botalla (comps.), *Paganismo y Cristianismo. Pervivencias y mutaciones culturales (siglos III-IX)*, Rosario (Argentina), 1995, p.111-121.

fueron sustentados en una intencionada selección de los textos referenciales. La relación entre la escritura y la imagen configuraron un mensaje cuya intencionalidad dependió de las diferentes instancias de la historia interna de la Iglesia y marcaron su ascenso al poder.

El análisis de la producción de imágenes en los primeros siglos del cristianismo presenta la particularidad de comprobar la utilización de un repertorio iconográfico y formal que tuvo que tomar en cuenta la existencia de formas de pensamiento estructuradas en torno a determinados temas y a ciertas resoluciones plásticas que, por su larga existencia, se habían integrado plenamente a aquéllas.

El primer aspecto que surge del estudio de esa primera producción iconográfica, es el hecho de que se encuentra circunscripta a un ámbito funerario: cementerios y sarcófagos constituyen el soporte de las figuras que sirvieron como vehículo para expresar el mensaje que se expresó en las épocas anteriores a la paz de la iglesia.

Durante el transcurso de los siglos III, IV y V, independientemente del cambio de situación del cristianismo en el imperio, se privilegiaron determinados contenidos de las escrituras que constituyeron la base del mensaje de salvación. Acorde con esta propuesta, un recorrido por los repertorios de imágenes de esa época, permite advertir que está ausente toda referencia al sufrimiento y a la muerte. Si bien a partir de la segunda mitad del siglo IV, se impone una temática triunfal, acorde con un proceso de ascenso al poder, en el III, en medio de una situación de notoria precariedad, las escenas traducidas en imágenes configuran un conjunto homogéneo y reiterado, en el que diferentes situaciones separadas por el tiempo y el espacio, resultan unidas por un hilo conductor: todos los protagonistas, de un modo u otro, acceden a la salvación. El mensaje transfiere, igualmente, los intereses vitales hacia una esfera que resulta sustraída de la experiencia terrenal y contribuye a exaltar una dimensión extra humana como meta final del hombre.

En este contexto, una imagen como la del Buen Pastor en la que se conjuga la tradición helenístico-romana del *Moscóforo* y la enunciación de Juan XI, 1, presenta al protagonista privilegiado de la nueva doctrina transformado en un personaje cuya misión es la de proteger y finalmente salvar. La existencia de imágenes en las que además el personaje porta un recipiente con alimento, refuerza su significación¹⁴ en el sentido descrito. La juventud del pastor, su cabellos rizados, su rostro lampiño, demuestran hasta qué punto los modelos helenísticos se encuentran presentes y articulan un mensaje nuevo, pero a partir de elementos visuales cuya significación está fuertemente fijada.

Este caso constituye un primer paso en dos direcciones, por un lado la resignificación de un motivo plástico, por el otro la selección intencional

¹⁴ Tal como la imagen que aparece en la Cripta de Lucina, Catacumba de Calixto, Roma.

de un pasaje evangélico coincidente con el núcleo fundamental de aquello que se pretende destacar.

La distribución de las figuras es otro de los aspectos a considerar. Herederas, de algún modo, de los sistemas narrativos romanos, las imágenes que expresan visualmente los contenidos de las escrituras, aparecen organizadas de acuerdo con una estructura narrativa generada a partir de ideas rectoras según las cuales el relato se expresa mediante la juxtaposición de episodios. La necesidad de destacar algunos temas determina la existencia de conjuntos – que con ciertas diferencias mantienen una relativa homogeneidad – que podemos considerar característicos de la retórica en imágenes de los siglos III y IV.

El esquema difundido a partir de la obra de Quintiliano¹⁵ de acuerdo con el cual la división del texto y la marcación del mismo, constituían valiosos recursos para favorecer la memorización, se aplica a la cultura escrita resultante de la difusión del cristianismo. Las recomendaciones de este autor – cuyo conocimiento en la Tardía Antigüedad se debió a la obra de Julius Victor y a la de Marcianus Capella – proporcionaron una determinada cantidad de prescripciones de acuerdo con las cuales fue factible organizar la lectura del libro. El contenido, dividido en diversas unidades, debería contar con palabras o imágenes dispuestas en los márgenes que facilitaban la memorización. Si tenemos en cuenta que este sistema domina la Tardía Antigüedad y los primeros siglos de la Edad Media, podemos entender la selección a la que fueron sometidas las Escrituras como una forma de organización textual con el objetivo de posibilitar la memorización de episodios considerados fundamentales para la comprensión de la doctrina. Este tipo de uso de la palabra escrita la transforma en el eje de una elaboración intelectual, al tiempo que supedita al texto todo un aparato conceptual orientado hacia la comunicación, en la que la memorización desempeña un rol fundamental.

Si aplicamos estos conceptos a la producción de las imágenes cristianas, podemos encontrar, por un lado los recursos intelectuales de acuerdo con los cuales se produjo la primera exégesis textual de las Escrituras y por el otro descubrir los mensajes que se priorizaron de acuerdo con las circunstancias que rodearon la creación de los conjuntos iconográficos.

La elaboración de un mensaje más complejo, tanto por la resolución plástica cuanto por la creación de una determinada iconografía, se advierte en los numerosos ejemplos contenidos en sarcófagos fabricados – frecuentemente en serie – para satisfacer las necesidades de la comunidad cristiana en constante crecimiento. Ese tipo de producción de un objeto cotidiano favoreció la repetición de motivos de modo que es posible advertir el esta-

¹⁵ Cf. J.P. Antoine, “Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIV siècles”, en *Annales*, París, nov. dic. 1993, pp. 1447 y ss.

blecimiento de un modelo iconográfico reiterado, incluso en zonas de producción geográficamente muy alejadas.

En la decoración de los sarcófagos existe una determinada cantidad de escenas que se reiteran sin un orden preestablecido, pero que conservan estrictamente su relación con textos que han sido seleccionados de acuerdo con ideas rectoras.

El estudio de piezas conservadas en diversas colecciones¹⁶ permite comprobar la existencia de esa temática, la que aparece igualmente, en las pinturas realizadas en las catacumbas y – luego del Edicto de Milán –, en la decoración de los muros de los edificios culturales. Estos temas comprenden ciertos temas contenidos en el Antiguo Testamento tales como la Historia de Jonás, Los tres hebreos que se salvan de las llamas del horno, Daniel en el foso de los leones, El sacrificio de Isaac, Las penurias de Job. También se representa frecuentemente el Pecado original encarnado en las figuras de Adán y Eva, tema que condiciona cronológicamente las diversas situaciones dado que constituye un punto de partida, cuya culminación está en la encarnación y a través de ésta, en la salvación eterna. A su vez, la temática veterotestamentaria aparece vinculada con ciclos del Nuevo Testamento de los cuales la Infancia de Cristo (Anunciación, Visitación, Natividad, Epifanía) son los que cuentan con mayor cantidad de ejemplos. En la misma línea significativa se cuentan, los milagros de Cristo (preferentemente la resurrección de Lázaro) y el ciclo de la Pasión, en el que durante mucho tiempo se evita toda referencia visual a la crucifixión.

Un sarcófago que se conserva en el Museo de Letrán realizado en talleres romanos durante el último cuarto del siglo III, puede considerarse paradigmático, no sólo por la iconografía, sino también por la relación que ésta presenta con temas consagrados por la mitología greco-romana. El sarcófago tiene como tema principal la Historia de Jonás que es una de las más frecuentemente representadas. La figura del monstruo que engulle en sus fauces al protagonista ocupa un lugar preponderante en la composición, tanto por su ubicación central, como por su tamaño en relación con las demás figuras. La secuencia del relato está representada por la caída de Jonás desde una barca, la presencia de una figura monstruosa que lo engulle y el protagonista que descansa bajo un follaje luego de su milagroso regreso a la vida. En esa última escena, se advierte – hecho que por otra parte se reitera en la mayor parte de los relieves y pinturas que contienen este tema – la influencia de la iconografía desarrollada ampliamente en sarcófagos romanos, de la historia de Endimion. El cuerpo yacente de lado con la mano derecha plegada sobre la cabeza, y el rostro de perfil reiteran la postura del joven que duerme acaricia-

¹⁶ Cf. A. Grabar, *El primer arte cristiano*, Madrid, 1967, pp. 239-278. A. Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1980. T. Matthews, *The clash of gods*, Princeton, 1993.

do por los rayos lunares. Si bien en esta época temprana (siglos III a V) las figuras, particularmente las que son representadas desnudas, conservan aún un marcado naturalismo procedente de la tradición helenística, en este ejemplo Jonás está tratado con marcado realismo. Dado que el episodio del Antiguo Testamento guarda una relación significativa con la historia del joven que obtiene la juventud y la inmortalidad, la solución plástica otorgada a ambos personajes, demuestra hasta qué punto se utilizaban modelos comunes. La identificación de uno u otro personaje resulta de la identificación de la pieza en que se desarrollan las imágenes y del contexto en el que se las incluye.

El interés de estas piezas radica, igualmente, en la forma en que se elabora la narración vinculando episodios diversos que resultan conectados por un mensaje que es el que se privilegia: superar situaciones merced a la intervención divina e incluso regresar de la muerte. El que logró esto último es, por antonomasia, Lázaro, que en este sarcófago aparece representado en el ángulo superior izquierdo acompañando al milagro que Moisés (o Pedro) producen al hacer surgir agua de la roca. Por sobre la figura de Jonás, está el patriarca Noé quien recibe a la paloma. Esta última figura queda situada justo encima del monstruo que engulle a Jonás con lo que la significación opuesta que encarnan ambos animales, resulta especialmente destacada. Las figuras que se encuentran en extremo derecho de la composición no responden a un texto determinado, pero el hecho de que se trate de hombres y un ave que pescan en el mar del que ha salido incólume Jonás, permite integrarlas al relato a través de la presencia del agua. Estos últimos personajes configuran un marco de realidad para enmarcar las acciones representadas.

En otras piezas es frecuente encontrar las figuras de orantes intercaladas entre diversos episodios. La imagen, masculina o femenina, con los brazos elevados hacia el cielo, expresa el acto mediante el cual se propicia la acción reparadora de la divinidad¹⁷.

En un ejemplar conservado en la iglesia de San Salvador de Brignoles, Provenza, la decoración presenta, mediante un estilo característico de piezas producidas en los siglos III y IV en la región, una serie de motivos vinculados por la figura de la orante. La figura sedente del centro, seguramente la del fallecido está mutilada y los restantes personajes están dispuestos a ambos lados. En el extremo izquierdo un rostro representado en busto podría ser una personificación cuya identidad se hace difícil determinar. Junto a ella aparece un pescador que tiene a su lado tres ovejas que descansan junto a un ancla. En ese lado izquierdo, la composición se completa con la figura de la orante cuyos brazos desmesuradamente grandes expresan, mediante el gesto,

¹⁷ Cf. entre otros el Sarcófago conservado en el Foro romano, reproducido en A. Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (1980), fig. 10. Los ejemplos son numerosos.

el poder otorgado a la oración. El árbol y el ave que completan esa parte de la composición, configuran un conjunto en el que la simbología de la conversión expresada mediante la pesca y el rebaño, encuentra en la oración su proyección hacia la trascendencia. En el lado derecho el Buen Pastor se aproxima a un árbol en el que existe un ave semejante a la representada en el otro lado. La figura más interesante del conjunto la constituye el personaje situado en el extremo izquierdo. Se trata de una representación heredera de las de Júpiter-Zeus (anciano barbado, con el torso desnudo que porta una vara en su mano derecha). Por sus características iconográficas y por la significación que se puede otorgar al conjunto, esa figura podría ser identificada con una temprana representación de Dios Padre que aparecería, entonces junto a su hijo. Según esta interpretación, el ave situada muy junto a la mano del anciano, podría encarnar al Espíritu Santo. De todos modos, aún cuando este último significado podría ser dudoso, lo incuestionable es la elaboración de un relato mediante alegorías que contienen un mensaje que traducido en palabras expresa de qué manera las almas ganadas mediante la oración se convierten en el objeto preciado de la salvación tal como la ejerce el Pastor que protege al rebaño.

Un ejemplar del siglo III, conservado en Santa María Antigua en Roma, presenta una interesante elaboración del mensaje de salvación mediante la yuxtaposición de escenas y personajes. El milagro de la salvación de Jonás evocado mediante una imagen en la que se destaca el tratamiento clásico del cuerpo del protagonista, flanquea la figura de la orante. El centro está ocupado por la representación del muerto, sentado en actitud de leer un rollo. A la derecha el Buen Pastor y la escena del bautismo de Cristo, establecen significativamente el sentido general de la representación. La oración de la mujer, evoca ante el fallecido, los episodios de las Escrituras que sirven como camino de su propia salvación. El antecedente veterotestamentario adquiere una dimensión actual por la presencia del dios encarnado y del sacramento del bautismo.

En el período posterior al Concilio de Nicea se advierte una mayor elaboración en los programas iconográficos en los que es posible advertir las huellas de la fijación doctrinaria producidas a partir de esa época. En el sarcófago conocido como “dogmático” que fue hallado en la basílica de San Pablo y que actualmente se conserva en los Museos Vaticanos, el conjunto de imágenes genera un relato visual mediante el cual Antiguo y Nuevo Testamento se unen a través del significado de la salvación.

En el frente de esta pieza, dispuestas en dos registros, las figuras evocan momentos arquetípicos de la historia sagrada. En el centro, colocados en un clípeo, aparecen las imágenes del difunto y su esposa. Las vestimentas y peinados denotan su alta condición social. A derecha e izquierda se desarrolla el relato en el que se hilvanan escenas diversas dispuestas a modo de narración

continúa. En el extremo derecho superior la creación del mundo realizada por Dios Padre representado con los atributos de un funcionario romano: sentado en una cátedra usa dalmática y toga. Es interesante el hecho de que dos figuras barbadas flanqueen a la central configurando un cuadro relacionado con la forma de presentación de los emperadores o altos dignatarios que aparecen rodeados por otros funcionarios. Este rasgo denota la adopción de formas cortesanas en la iconografía cristiana, la asimilación de sus protagonistas a las dignidades civiles, constituye un paso en el ascenso al poder de la Iglesia. La escena siguiente es la de la expulsión del Paraíso. Adán y Eva desnudos aunque con el sexo cubierto flanquean a un Dios-Cristo igualmente vestido al modo romano y cuyo rostro conserva los elementos esenciales de la iconografía del Buen Pastor. A la derecha del clípeo central, sin solución de continuidad se presentan tres milagros de Cristo: la Bodas de Canáan, la multiplicación de los panes y la resurrección de Lázaro.

En el registro inferior, de izquierda a derecha, la Epifanía en la que María aparece asimilada por vestimenta y gesto a una matrona romana. Detrás de la cátedra que ocupa el personaje femenino, aparece la figura de Balaám. La narración prosigue con la curación del ciego, en el centro Daniel en el foso de los leones y a su lado la negación de Pedro, el prendimiento del mismo y finalmente el milagro en el que Moisés-Pedro hacen brotar el agua de la fuente.

La elaboración iconográfica utiliza por lo tanto, pasajes pertenecientes a varios libros del Antiguo Testamento y del Evangelio, entre los cuales se establece una relación conceptual en la cual la Creación-Caída, se supera – milagro mediante – por la Salvación emergente de la encarnación. Predomina la temática neotestamentaria y el acento está puesto en la intervención de Cristo como taumaturgo capaz de alterar el curso de los acontecimientos venciendo aún a la misma muerte.

Este sarcófago que puede ser fechado entre el 320 o el 340¹⁸ constituye un antecedente de la pieza conocida con el nombre de Sarcófago de Junio Basso (Museo de las Grutas Vaticanas, Roma) datado en el 359 y considerado como la obra más importante entre las de su especie en esa época. En este caso las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento se encuentran encuadradas en nichos coronados por tímpanos triangulares y semicirculares en el registro inferior y por un arquitrabe en el superior. Las escenas, al igual que en el caso analizado precedentemente, obedecen a una elaboración simbólica centrada en la presentación de la salvación como bien supremo.

Un caso especial es la representación del ciclo de la Pasión de Cristo y dentro de éste la escena culminante de la crucifixión. La falta casi total de imágenes de este hecho en los primeros siglos constituye un elemento de parti-

¹⁸ R. Bianchi Bandinelli y M. Torelli, *El arte de la antigüedad clásica. Etruria-Roma*, Madrid, Akal, 2000, Fig. 199.

cular interés. Las extensas controversias generadas a partir de la definición de la “naturaleza de Cristo”, determinaron que se evitara representar un tema que podía ser interpretado como enfatizar su condición de hombre. Hasta que las conclusiones del Concilio de Calcedonia del 451 no establecieron el principio de “Un Cristo en dos naturalezas” o “una persona que actúa en dos personas inseparables, pero inconfundibles cada una según su peculiaridad”¹⁹ no aparece el desarrollo de esa iconografía y se la soslaya mediante la introducción de imágenes triunfales vinculadas con la resurrección.

En un sarcófago conservado en el Museo de Letrán (Roma, siglo IV) las escenas del ciclo de la Pasión culminan en imágenes que representan la superación de la muerte mediante el milagro de la resurrección. La cara frontal aparece dividida en cinco compartimentos mediante columnillas que generan una secuencia narrativa integrada por las diversas escenas que componen el ciclo. Estas se distribuyen en dos grupos a ambos lados de la figura central y contienen, de izquierda a derecha, la portación de la cruz, el prendimiento de Cristo, Cristo conducido ante Pilatos y el lavado de manos de éste. Las figuras, originadas en el vasto repertorio de representaciones de soldados y funcionarios, están dotadas de una gestualidad medida y carente por completo de todo dramatismo. El núcleo del relato se encuentra en la imagen central en la cual aparece la cruz sobre la cual campea una corona triunfal que enmarca las letras que componen el monograma de Cristo. El motivo inspirado en la iconografía de las escenas de triunfo de los emperadores que se representan junto a los vencidos, en este caso está reemplazado por la de los dos soldados custodios del sepulcro, que son los primeros en advertir el milagro de la resurrección. De este modo la combinación de elementos provenientes de la tradición romana y los resultantes de trasladar a la imagen un pasaje del texto evangélico, configuran un conjunto en el que se destaca el milagro que produce la salvación. La cruz, elemento supremo de la pasión, al no contener la figura del Cristo muerto, reafirma su carácter simbólico y soslaya toda alusión a la destrucción física. “Las armas de los soldados al pie de la cruz resultan tan impotentes para impedir la resurrección victoriosa de Cristo, como lo eran la de los bárbaros ante los ejércitos imperiales”²⁰.

La búsqueda de recursos “propagandísticos” que expresan, de un modo u otro, la existencia de una posibilidad de soslayar, aunque sea de manera temporaria a la muerte – el héroe que regresa del más allá, el hombre que es milagrosamente salvado – constituye uno de los tantos elementos culturales

¹⁹ Con esta doctrina quedaron condenadas por igual las teorías nestoriana y monofisista. El dogma de las naturalezas inseparables iba en contra del nestorianismo. La fórmula de las naturalezas inconfundibles e inalterables contra los monofisistas.

²⁰ A. Grabar, *op. cit.* (1980), pp.113-114.

que permiten interpretar a la época tardo antigua, como un período en el cual las tensiones entre paganos y cristianos, fueron menores de lo que apareció en una visión historiográfica tradicional²¹. El tema que en este caso ha sido tomado en cuenta, demuestra la existencia de ciertos elementos comunes instalados en el imaginario colectivo y que, como no podía ser de otro modo, pretenden superar la instancia suprema, presentándola bajo el velo protector del mito, de la doctrina y del ritual propiciatorio. Aún cuando la dimensión de salvación eterna propuesta por el cristianismo supera, por su proyección trascendente al mensaje heroico de la tradición greco-romana, la conformación del repertorio iconográfico se realiza mediante la utilización de ciertos elementos comunes que otorgan a la temática de la elusión de la imagen de la muerte como destrucción progresiva y abyecta del cuerpo, un carácter emblemático en la conformación del pensamiento de la época.

²¹ A. Momigliano, *Conflicto entre paganismo y cristianismo*, Madrid, 1986. La historiografía actual plantea la convivencia e interrelación de paganos y cristianos que tuvieron que compartir un espacio geo-político y cultural. Vid. P. Brown, *The Rise of Western Christendom. Triumph and Diversity Ad. 200 - 1000*, Massachusetts, 1997. / *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley, Londres, 1982.

Bibliografía

- Alvar J., y Blánquez C., “Recorridos por la religión, el sexo y la muerte”, en Alvar J., Blánquez C. y Wagner C.G. (eds.), *Sexo, muerte y religión*, Madrid, 1994, pp. 1-10
- Antoine J.P., “Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIV siècles” en *Annales*. París, nov. dic. 1993, pp. 1147 y ss
- Baczko B., *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, 1991
- Becatti G., *El arte romano*, México, 1964
- Bianchi Bandinelli R., *Roma, centro del poder*, Madrid, 1969
- Bianchi Bandinelli R. y Torelli M., *El arte de la antigüedad clásica. Etruria-Roma*, Madrid, Akal, 2000
- Bourdieu P., “Campo intelectual y proyecto creador”, en J. Pouillon et alt. *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182
- Brown P., *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley, Londres, 1982
- Brown P., *The Rise of Western Christendom. Triumph and Diversity Ad. 200 - 1000*, Massachusetts, 1997
- Brown P., *The world of Late Antiquity*, Londres, 1982
- Castoriádis C., “La institución imaginaria de la sociedad”, en C. Colombo (comp.), *El imaginario social*, Montevideo, 1989
- D’Ambra E., *Roman Art*, Cambridge, 1998
- Detienne M., *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, 1997
- Elsner J., *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, 1998
- Grabar A., *El Primer Arte Cristiano (200-395)*, Madrid, 1967
- Grabar A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1980
- Graves R., *Los mitos griegos*, Buenos Aires, v.1, 1993
- Grimal P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994
- Hölscher T., *Il linguaggio dell’arte romana*, Torino, 1993
- Le Goff J., *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, 1991, 2º parte
- Mattews T., *The clash of gods*, Princeton, 1993
- Mertens R., *The Metropolitan Museum of Art. Greece and Rome*, New York, 2000
- Momigliano A., *Conflicto entre paganismo y cristianismo*, Madrid, 1986
- Strong D., *Roman Art*, Yale, 1995
- Torelli M., *El arte de la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*, Madrid, 2000
- A. Zurutuza, “Paganismo y cristianismo. Revisitando las culturas campesinas en la Galia de los siglos VI y VII”, en H. A. Zurutuza y H. Botalla (comps.), *Paganismo y Cristianismo. Pervivencias y mutaciones culturales (siglos III-IX)*, Rosario (Argentina), 1995, p.111-121