

De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la cratera de la vida

José Alberto Moráis Morán
Universidad de León

En una estela funeraria, hoy conservada en el Metropolitan Museum de New York (fig. 1), fue esculpida, en torno al año 450 a. de C., la imagen de una niña de corta edad acariciando el plumaje de una paloma, mientras acercaba sus labios al pico de otra, que en idéntica actitud protectora, aprieta contra su pecho¹. La escultura, aunque alejada del contexto hispano, refleja de manera clara una de las ideas imperantes durante los siglos de la Antigüedad: la muerte física de una persona, suponía el fin tan sólo de su vida material y el punto de partida de ésta en el más allá. Un lugar inmaterial donde las imperfecciones del cuerpo humano, esto es, la cárcel del alma para las filosofías platonistas, desaparecían. Era en este momento justo de la muerte cuando el cuerpo se separaba del alma, la cual huía y “volaba” hacia un lugar lejano en busca de la felicidad eterna. Esta idea, muy frecuente dentro de los pensamientos filosóficos de la Antigüedad, tiene su mejor representante en Platón y su *Fedro* o de la *Belleza*, donde el autor compara el alma con un ave, llegando en ocasiones a atribuirle cualidades físicas de ese animal. A este respecto nos dice:

Toda alma está al cuidado de lo que es inanimado y recorre todo el cielo, revistiendo unas veces una forma y otras otra. Y así, cuando es perfecta y alada vuela por las alturas y administra todo el mundo: en cambio, la que ha perdido las alas es arrastrada hasta que se apodera de algo sólido (...). La fuerza del ala consiste naturalmente en llevar hacia arriba lo pesado, elevándose por donde habita la raza de los dioses².

Estas ideas y otras desarrolladas en textos de semejante índole, potenciaron la creencia de que al morir el cuerpo, el alma del difunto escapaba de este mundo a través del impulso que le proporcionaban las alas.

Como siempre dentro de los lenguajes artísticos de la Antigüedad y también más tarde durante los siglos medievales, la dificultad a la que se enfrentaban los artistas a la hora de representar conceptos abstractos, entre los que incluimos la representación del alma, era resuelta a través de la asimilación simbólica de dicho concepto a una imagen cotidiana y usual dentro de los lenguajes iconográficos³. Según este proceso, desde la Antigüedad más remota, observamos que la representación del alma humana se lograría a través de la imagen de un ave, generalmente una paloma, que como en la estela de Paros, parece echar a volar como símbolo de la liberación material del alma.

En el ámbito de la Hispania antigua el tema tampoco fue desconocido. Lo encontramos en obras prerromanas del arte íbero, como en la llamada *Dama de Baza*, la cual sostiene cuidadosamente en su mano izquierda un ave pintada de color azul, tal vez en alusión directa al alma de la difunta que está a punto de escapar de la cárcel material personificada por el propio cuerpo humano, que tanto metafórica como físicamente le aprieta⁴.

Ya dentro del ámbito hispanorromano, encontramos un ejemplo de la representación de las aves aludiendo al alma humana dentro de una obra de índole funeraria. Se trata del llamado sarcófago de la Puerta del Hades de Córdoba⁵ (fig. 2), en el que observamos nuevamente dos aves, en este caso pavos reales, que fueron colocados

dentro del frontón de remate de la puerta. Aparecen afrontados a un recipiente central, siguiendo un esquema de gran tradición funeraria antigua⁶. Con este mismo sentido, reaparecen las dos aves afrontadas a una crátera de las pinturas de la Casa del Brazalete, en la Casa de la Venus de la Concha o en la Villa A también llamada de Popea, todas ellas en la ciudad de Pompeya⁷.

En este sentido, el motivo pasaría al arte funerario con total derecho y así lo volvemos a encontrar representado nuevamente en el ya señalado sarcófago de la Puerta del Hades de Córdoba, donde una paloma, con evidente significado funerario, acompaña a la esposa⁸. Su fortuna dentro de los espacios funerarios hispanos quedó perfectamente atestiguada por el estudio sobre la pintura mural de época romana llevado a cabo por L. Abad Casal⁹. Encontramos el motivo de las aves en el Mausoleo de Maria Severa (Vegueta, Sevilla) primeramente en pintura y posteriormente en mosaico¹⁰. Sin embargo, el caso más significativo dentro de la pintura hispanorromana, lo representa la llamada necrópolis de Carmona, “donde la tradición de la paloma como símbolo funerario estaba profundamente arraigada”¹¹. Aquí aparecen pintadas en el techo sujetando una guirnalda vegetal y en ocasiones se muestran afrontadas siguiendo modelos funerarios pompeyanos, tal y como vemos en la Tumba de Sevilla¹². Los ejemplos dentro de las producciones artísticas civiles también fueron significativos, baste nombrar el famoso mosaico de la Villa de La Olmeda en Pedrosa de la Vega (Burgos).

El porqué de la repetitiva alusión a las aves dentro de obras artísticas con fines funerarios, se debe no sólo a los ideales platonistas, tal y como hemos señalado, sino que además su éxito se explica a través de algunos textos que contribuyeron de una forma u otra a su difusión. Este es el caso de Plinio, quién al escribir su *Historia Natural*, ya llamaba la atención sobre este arquetipo iconográfico, que según él, había sido creado en la ciudad de Pérgamo por el artista Sosos, hecho que llevará desde la más remota Antigüedad a denominar a la imagen de las dos aves afrontadas a una crátera como “palomas de Sosos”¹³. El hecho de que ya Plinio intente explicar el origen de esta iconografía, así como el nombre de su creador, refleja el conocimiento y difusión que ya por estos momentos había alcanzado la imagen de las aves flanqueando un vaso central.

La iconografía de las aves se prestaba entonces susceptible de una rápida identificación con el proceso liberador del alma defendido por las doctrinas platónicas. El hecho de poseer alas y poder ascender al cielo con ellas, acabó por identificarse con el fenómeno del tránsito del

alma del mundo material al celestial. Un epígrafe funerario de época helenística explica de manera clara el porqué de la asimilación del alma del difunto con un ave:

*La noche que atrae el sueño posee la luz de mi vida: liberó mi cuerpo de las dolorosas enfermedades con un dulce sueño y me regaló el olvido (...). Mi alma escapó de mi pecho hacia el éter, como la brisa, agitando sus alas en la carrera por el denso aire*¹⁴.

De esta manera, si en la plástica griega y romana un ave vino a ser identificada en ocasiones como la representación del alma del difunto, tampoco faltarán los casos en los que se interpretará como una alusión directa no sólo al alma del muerto, sino como una alusión al propio paraíso en el que descansaría eternamente ese alma. En este sentido, el paraíso pagano representado en algunos monumentos funerarios romanos, aparece simplificado en la iconografía de las dos aves que juguetean y se refrescan en el borde de un vaso. Ésta feliz imagen recordaba a los familiares y amigos que visitaban las tumbas romanas, la dicha paradisíaca de la que gozaban sus familiares ya muertos¹⁵. Además por otra parte la imagen de los pájaros ante una crátera, vaso o fuente, tampoco había sido desconocida en los repertorios iconográficos de la vida cotidiana durante el mundo antiguo, donde el motivo se representó frecuentemente en la decoración de los *hortus* o jardines, parte fundamental en la casa romana¹⁶. Estos jardines privados reproducían a su vez los llamado *viridarii*, es decir pequeños espacios no edificados de la ciudad romana, generalmente de las partes más antiguas de los recintos urbanísticos, que se utilizaban como lugar agradable de descanso y ocio y en los que se recogían las aguas pluviales para almacenarlas en cisternas subterráneas. En estos *viridarii* se cultivaban todo tipo de plantas medicinales y decorativas (rosas, jengibre, enebro) y en ellos la fuente era un elemento muy habitual¹⁷. Lo limitado de este trabajo nos impide poder comparar la iconografía surgida de estos lugares con la utilizada durante los siglos medievales para la representación del *Hortus conclusus* que en infinidad de representaciones rodeará a la figura de la Virgen; pues la imagen paradisíaca que rodea a María en este tipo de escenas, no está exenta del uso de los grandes tópicos iconográficos del *paradisus* antiguo, el cual se representaba siempre a través de vergeles fértiles, fuentes y gran cantidad de animales; entre los cuales las palomas y otros tipos de aves gozaban de especial predilección.

Las alusiones a estos lugares paradisíacos, dentro de la iconografía funeraria de época romana, fueron relativa-

mente frecuentes. Sirva a modo de ejemplo la urna funeraria llamada de P.Volumnius¹⁸, donde de nuevo hallamos la representación de dos aves bebiendo de una fuente y rodeadas de diversos elementos vegetales. En el caso hispano, como siempre, la iconografía fue conocida de igual manera. Encontramos idénticas aves en un vaso cinerario hallado en la necrópolis de Puerta de Tierra de Cádiz, hoy desaparecido, pero del cual conocemos su iconografía a través de varios dibujos¹⁹. Las aves, como viene siendo habitual, se colocan aquí sobre grandes vasos en un intento por beber las aguas del paraíso.

El elemento iconográfico, como en ocasiones suele ocurrir, vendría reforzado por los textos. Entre los años 350 y 400, parece ser que Pectorio, uno de los primeros escritores cristianos, escribía las siguientes palabras:

*¡Oh raza divina del Ichthys (refiriéndose al Pez)!
Conserva tu alma pura entre los mortales, tú que
recibiste la fuente inmortal de las aguas divinas²⁰.*

De la misma forma Clemente de Alejandría escribía:

*La sangre del Señor es doble: una, carnal, por la cual
fuimos redimidos de la corrupción; la otra, espiritual,
con la que fuimos ungidos. Y beber la sangre de Jesús
es hacerse partícipe de la incorruptibilidad del Señor.
El Espíritu es la fuerza del Verbo, como la sangre lo
es de la carne.*

*Por analogía, el vino se mezcla con agua, y el Espíritu,
conduce a la inmortalidad. Y la mezcla de ambos, de
la bebida y del Verbo, se llama Eucaristía, don lauda-
ble y excelente, que santifica en cuerpo y alma a los
que lo reciben con fe²¹.*

Estos textos, reflejan verdaderamente la razón por la que el acto de beber del vaso o crátera, que durante el mundo antiguo tantas veces habían hecho las palomas, pasó directamente al cristianismo. Textos como estos, explican también la necesidad que tuvo el primer arte cristiano de llevar a cabo una reinterpretación de toda la iconografía dionisiaca, donde el vaso o cáliz de vino había simbolizado durante siglos la fiesta e iniciación a los misterios báquicos. Si bien la asimilación de la imagen de un ave al alma humana es fácilmente demostrable, el problema reside en poder explicar el traspaso y reinterpretación de la imagen del cáliz o crátera, símbolo báquico por excelencia, para pasar a ser el símbolo de la eucaristía cristiana²².

Los esfuerzos por cristianizar este símbolo pagano del vino quedan patentes a través de diversos concilios. Ya

desde el año 132 de nuestra era, un decreto del Papa San Sixto I, que ocupaba la silla episcopal en tiempos del emperador Adriano, defendía la manera de consagrar los vasos sagrados para los ritos litúrgicos cristianos en un intento por cristianizar este símbolo báquico²³. En el caso hispano también encontramos esta misma tendencia, ya que en el Concilio de Braga, del año 675, se disponía que si un sacerdote o diácono era sorprendido utilizando de manera indebida algunos de los vasos del servicio de la iglesia, se considerase como degradado de su ordenación, por haber cometido un sacrilegio²⁴.

En este sentido, el vaso era reinterpretado en la Edad Media para pasar de ser el vaso de la fiesta báquica, contenedor del vino de la lujuria y la embriaguez, a ser el cáliz de la salvación, contenedor de la sangre derramada por Cristo. Sin embargo, aunque esto supondría la resignificación del tema de las aves afrontadas a la crátera, aún en pleno siglo IV d. de C. encontramos ejemplos donde la tradición pagana y la cristiana, parecen entremezclarse.

Al menos esto parece ser lo que ocurre en la llamada copa de Ptolomeo (fig. 3), datada en torno al siglo I a. C, pero reemplazada posteriormente en la Edad Media. Se trata de una copa alejandrina tallada en un bloque de ágata y totalmente decorada con tema dionisiaco. El hecho de tratarse de una pieza pagana, para nada supuso un impedimento que evitase su sacralización y reutilización en la abadía francesa de Saint Denis²⁵, algo que demuestra además perfectamente la problemática de la cristianización de estas piezas que durante los primeros siglos del cristianismo permanecían aún muy ligadas a las formas de hacer, iconografía e ideales paganos.

Un fenómeno idéntico encontramos en el llamado fuste de Beja²⁶ (fig. 4), donde se representaron un par de palomas sobre una crátera que además picotean una serpiente. La escena se enmarca dentro de un ambiente vegetal muy frondoso lleno de vástagos, pámpanos y uvas, entre las que se colocaron además algunas aves que picotean el fruto de la viña. Tal y como apunta S. Vidal, el fuste de Beja "no posee ningún indicio iconográfico per se cristiano", por lo que forma parte de un nutrido conjunto de piezas cuya iconografía se debate entre los lenguajes clásicos paganos y lo cristiano. En este caso, la crátera del vino báquico, que desde la antigüedad se acompañaba de las uvas del Dios del vino, no ha perdido todos sus elementos paganos. Entre la decoración vegetal de la pieza, observamos la inserción de diversas máscaras humanas de perfil con largas barbas pudiéndose relacionar "así el conjunto de la pieza con la tradición iconográfica dionisiaca"²⁷. En este sentido, aunque la representación de las aves picoteando las uvas y atacando a la serpiente no se

alejan de la tradición iconográfica dionisiaca, pueden ser también perfectamente entendibles dentro de un repertorio iconográfico alusivo al paraíso cristiano, del que disfrutaban las almas de los difuntos tras la muerte.

Un siglo después del fuste de Beja se ha venido datando el famoso sarcófago de *Ithacio* de la catedral de Oviedo²⁸, donde de nuevo encontramos la iconografía de las aves afrontadas dentro de una pieza de raigambre funeraria. Entre hojas y pámpanos de vid, se esculpió de nuevo la iconografía de las aves afrontando una cratera de perfil gallonado, a la que además acercan su pico en ademán de beber. Nada nuevo podemos aportar a una pieza que ha recibido gran atención por parte de los especialistas. Sin embargo debemos detenernos en un elemento singular; a la vez que extraño dentro de la iconografía cristiana. Se trata de la imagen de una cratera gallonada de la que surgen, del lugar destinado a las asas, la representación de dos alas (fig. 5). Sin duda se trata de una imagen compleja y poco habitual dentro de las composiciones artísticas cristianas. Sin embargo, este pequeño motivo decorativo, no hace otra cosa que resaltar e incidir en el mensaje general del programa iconográfico de la pieza: la idea de salvación del alma del difunto que se encontraría encerrado dentro de la cista del sarcófago.

Ya el propio San Pablo, en su epístola a los Romanos (IX, 12) consideraba que el vaso era el símbolo del cuerpo. Le seguirían en esta idea otros autores cristianos, como el propio Lactancio (Div. Instit., II, 12), quién afirmará: *Corpus est quasi vasculum, quo tanquam domicilio temporali spiritus caelestis utatur*, es decir, "el cuerpo es como un vaso que el alma celestial usa como pasajera morada"²⁹. Estas palabras pueden resultar interesantes para el estudio de este elemento iconográfico presente en el sarcófago de la catedral de Oviedo.

Este texto hace entender en parte la elección del motivo iconográfico de la pieza ovetense, pues es posible, que a lo que quiso aludir el artista al representar una cratera alada, es al propio alma, encerrada dentro del cuerpo y que emprende su "huida" mediante las alas. Las mismas que le harán llegar al lugar paradisíaco del que gozarán los fieles cristianos tras la muerte. Además el motivo de la cratera alada, verificaría, desde el punto de vista iconológico, la atribución que se ha venido haciendo del sarcófago a los restos mortuorios del niño *Ithacius*³⁰. Así, tal y como apunta Martygny, el motivo del *cantharus* alado, debe considerarse "como un presagio de elección y de santificación", lo que explicaría entonces que el motivo aparezca "adornando la tumba de un niño, lo que sucede con bastante frecuencia"³¹.

El motivo reaparecerá de manera clara, en gran cantidad de edificios y piezas artísticas de la tardo antigüedad, tanto europea como hispana. Lo ejemplos se suceden a lo largo del tiempo. Aparecen en ocasiones ocupando lugares preeminentes de la arquitectura funeraria, tales como las pinturas al fresco de varias catacumbas romanas. Las reencontramos en el Mausoleo de Santa Constanza de Roma, ambiente puramente funerario, donde a través de la técnica del mosaico se representó un *cantharus* sobre el que se posan dos palomas en ademán de beber³².

En el caso hispano, tampoco faltan los ejemplos. De la llamada villa de Milreu (Faro) y proveniente posiblemente de un ninfeo o conjunto termal, destaca la placa con dos palomas bebiendo de la cratera, con un marcado tono clasicista³³. Nuevamente en la Hispania del primer cristianismo, hallamos una imagen similar en la lauda sepulcral de Baleria en Manacor (Mallorca)³⁴.

Del siglo VI parece ser el relieve para incrustar hallado en Osuna (Sevilla)³⁵, donde dos aves aparecen afrontadas a un esquemático edículo rematado en frontón, que a su vez protege el anagrama de Cristo y a la propia cratera. Del siglo VII, parecen ser las dos aves afrontadas al *cantharus* que aparecen en el cimacio del Palacio de Corbos (Mérida), obra de época moderna pero edificado sobre el llamado templo de Diana de la misma ciudad. La pieza en cuestión, tapiada hasta hace algunos años, presenta de nuevo la imagen de dos palomas bebiendo de la Fuente de la Vida³⁶.

Durante la Alta Edad Media, la tradición antigua de representar el alma de los difuntos a través de la figura de un ave no se perdió. Hallamos dicha iconografía dentro de las artes del libro, en el llamado fragmento del *Beato* de Cirueña. La ilustración, datada en el siglo X, se inspira en el pasaje del Apocalipsis en el que se dice: *Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar de Dios las almas de los degollados a causa de la palabra de Dios (Apc. 9-II)*³⁷. El texto, llevó al miniaturista a representar el alma de los degollados a través de la imagen de las aves, que en esta ocasión dejan de flanquear el cáliz o cratera para afrontarse a la mesa de altar³⁸.

Sin embargo el tema no perdió nunca sus connotaciones funerarias, ya que durante los siglos de la Alta y Plena Edad Media vuelve a reaparecer; a pesar de que poco a poco parece perder su significado y forma primigenia. Durante el siglo IX, parece ser que la imagen de las aves afrontadas a la cratera se encontraba en plena vigencia. Al menos esa parece ser una de las causas que llevaron a su utilización dentro de un espacio cementerial regio: el Panteón Real de la iglesia ovetense de Santa María de

Oviedo³⁹. Según se ha venido aceptando tradicionalmente por la historiografía, nos encontramos ante un claro ejemplo de *spolium*⁴⁰, es decir, la pieza pudo haber servido de enterramiento de otra persona en época posterior a su elaboración⁴¹. Ello nos lleva a pensar, que en pleno siglo IX, cuando posiblemente la pieza fue trasladada al espacio funerario occidental de la iglesia del rey Casto, la iconografía de las aves aún mantenía su sentido funerario antiguo.

El trayecto siguiente del “viaje” que llevó a cabo esta iconografía, lo observamos en uno de los capiteles del Panteón de San Isidoro de León⁴². Allí, dentro del recinto funerario mejor conservado de la Plena Edad Media hispana, se esculpió un capitel con dos aves afrontadas a la crátera de la vida (fig. 6). Su significado, al incluirlo dentro de un espacio funerario, parece claro. Alude de nuevo a las almas de los monarcas enterrados en ese cementerio, a su inmortalidad y la posibilidad de la resurrección a través de la promesa de una vida futura. Las referencias al *refrigerium* funerario y la eucaristía, así como el bautismo también parecen claras⁴³. Las dos palomas del cementerio leonés aluden al alma del fiel cristiano, tal y como había ocurrido en el arte romano clásico y tal y como ocurriría en el arte cristiano de la Edad Media; un alma que tras la muerte puede lograr la resurrección prometida tras el bautismo. Este hecho, explicaría porqué, por ejemplo, durante el bautismo del rey franco Clovis en la basílica de Reims se colgó una paloma de oro del techo del edificio evocando una imagen fiel de la llegada del espíritu santo al bautismo de Cristo o como de manera idéntica, se hizo pender sobre la tumba de Saint-Denis de Paris una paloma de oro que colgaba de la cúpula de la basílica dedicada a este santo⁴⁴. Sobre el altar de Cluny nuevamente se hizo pender una paloma de bronce dorado, que tal y como recoge A. C. Quintavale, servía para conservar la sagrada forma⁴⁵.

Poco después de que fuese esculpido el capitel del Panteón leonés, el motivo reaparece en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (fig. 6). Dos aves beben de un cáliz profusamente decorado. A pesar de que el contexto ya no es funerario, parece ser que las causas que llevaron a su inclusión dentro del programa iconográfico santiagoés están posiblemente vinculadas a una tendencia recuperadora de iconografía paleocristiana romana, de fuerte sustrato funerario. Este fenómeno, conocido como “renacimiento paleocristiano” se caracterizó por la recuperación de temas habituales dentro del primer arte cristiano y se ha presentado como una tendencia artística promovida por la Reforma Gregoriana⁴⁶. A través de ello se pretendía recuperar el

mensaje primigenio de la iglesia cristiana, así como los valores iniciales de la cristiandad. En Santiago de Compostela el tema de las aves como representantes del alma humana y la eucaristía mantiene totalmente su significado, sin embargo, en un arte que se genera y difunde a través de modelos artísticos como fue el románico, era de esperar una pérdida del sentido original del tema⁴⁷. No en vano la fachada de Platerías ya no poseía ningún valor funerario, al igual que otros tantos edificios del románico hispano donde el tema fue esculpido, más por su entidad como modelo arquetípico de antigüedad ancestral que por su simbolismo intrínseco.



Estela funeraria.
New York, Metropolitan Museum



Sarcófago de la Puerta del Hades.
Córdoba, Alcázar de los Reyes Cristianos



Copa de Ptolomeo.
Paris, abadía de Saint-Denis



Fuste de Beja.
Beja, Museu Regional, Igreja de San Amaro



Crátera alada del sarcófago de *Ithacius*.
Oviedo, catedral



Aves afrontadas a la crátera.
León, Panteón Real, Real Colegiata de San Isidoro. Santiago de Compostela, catedral

Notas

- 1 La escultura griega de la que hablamos, posiblemente proviene de Paros. Véase sobre la pieza, BOARDMAN, J. (1993): "The Classical Period", *The Oxford History of Classical Art*, (J. Boardman ed.), Oxford: 83-150, en particular: 100.
- 2 PLATÓN, *Fedro, o de la Belleza* (Introducción de Carlos García Gual; traducción y notas de Fernando García Romero), Madrid, 1989, especialmente: 77-88.
- 3 Idéntico mecanismo utilizaron los artistas antiguos y medievales para captar diversos fenómenos meteorológicos y astronómicos tales como los vientos, las estaciones del año, los astros o las constelaciones. El fenómeno se repite con la representación del tiempo en todas sus variantes (horas, días, años y siglos) así como la materialización de las regiones, provincias o continentes a través de las consabidas personificaciones.
- 4 ABAD CASAL, L. (1982): *La pintura romana en España*, 2 vols., Cádiz, vol. I, en particular: 363.
- 5 El magnífico sarcófago fue hallado en la necrópolis del Brillante en el año 1958 y hoy se expone en el Alcázar de los Reyes Cristianos de la ciudad de Córdoba. Forma parte del amplio grupo de sarcófagos que poseen el tema de la Puerta del Hades, muy frecuentes en los talleres occidentales y de forma especial en los de la ciudad de Roma. Se ha venido considerando de época tardoseveriana, aunque parece ser que los retratos en él esculpidos, son de factura posterior. Sobre la pieza en cuestión, véase: BERTRÁN FORTES, J. (1994): *Los sarcófagos romanos de la bética con decoración de tema pagano*, Málaga, en especial: 93-111.
- 6 El origen del tema que estudiamos, tal y como es sabido, se presenta inconcreto. Lo encontramos dentro de producciones griegas de época clásica y más tarde perfectamente absorbido por la plástica helenística. En Roma reaparece con idéntica función y de ahí pasa al cristianismo. Nosotros, sin embargo, nos centraremos únicamente en el estudio del traspaso y asimilación de esta imagen por parte del arte cristiano, independientemente del lugar o cronología en el que se produjera su génesis como tema usual dentro del repertorio iconográfico de la Historia del Arte.
- 7 Véase el reciente *Pompeya. Historia, Vida y Arte de la ciudad sepultada* (M. Ranieri Panetta, ed.) Barcelona, 2004.
- 8 El significado funerario de la escena queda reforzado no sólo por la aparición del ave sobre la crátera, en clara presentación de la vida futura en el paraíso, sino también por el gesto de orante que muestra a la difunta con la mano derecha abierta; BERTRÁN FORTES, J. (1994), *Op. cit.*, especialmente: 103-104.
- 9 ABAD CASAL, L. (1982), *Op. cit.*, vol. I, particularmente: 362-371, quién dedica el apartado VII de su obra, al estudio de la iconografía de las aves en la pintura de los edificios romanos hispanos.
- 10 En el mausoleo de la difunta, de planta cruciforme, aparecieron dos tumbas con sendos mosaicos sepulcrales en los que primero en pintura y sobre ésta y en una cronología posterior, se aplicó un mosaico representando de nuevo la iconografía de las aves, tal vez palomas, rodeadas de motivos vegetales. Véase *Ibidem*, vol. I: 241 y vol. II, fig. 405.
- 11 *Ibidem*, particularmente: 363.
- 12 *Ibidem*, especialmente: 363-364.
- 13 Evidentemente se trata de un dato dudoso, pues como bien es sabido encontramos dicha imagen en multitud de culturas anteriores. Sobre el tema véase: RICHTER, G. M. (1990): *El arte griego*,

- Barcelona, en especial: 280-291, quién se refiere a esta imagen de las dos aves con el calificativo de "estilo de Sosia de Pérgamo".
- 14 MORALES SARO, M. C., BERMEJO LORENZO, C. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M. (1997): *Textos para la Iconografía Clásica I*, Oviedo, en particular: 151. El texto fue labrado sobre una basa en la ciudad de Esmirna en torno al siglo I-II d. C. Llegados a este punto, debemos recordar la figura infantil representada en la estela de Paros, quién apretaba contra su pecho una paloma. Sin duda texto e imagen se encuentran inmersos dentro de la misma tradición artística.
 - 15 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos pintados y esculpidos en las tumbas cristianas", *Diccionario de Antigüedades cristianas*, Madrid: 824-826, especialmente: 824.
 - 16 Sobre este tema véase DE CAROLIS, E. (2004): "La Casa Pompeyana", *Pompeya...*: 242-257, en particular: 245.
 - 17 CIARALLO, A. (2004): "La flora y la fauna", *Pompeya...*: 302-313, en especial: 310. Sobre la ornamentación de las villas de *otium* de la aristocracia tardorrepública, véase ADAMO MUSCETTOLA, S. (2004): "El mobiliario doméstico", *Pompeya...*: 258-285.
 - 18 Hoy en el Museo Arqueológico de Perugia.
 - 19 La pieza, como en muchas ocasiones, ha desaparecido fruto del fenómeno de la expoliación de los bienes y el patrimonio. Sin duda se trataba de una de las urnas más ricas del Gades. Fue hallada en el año 1755, pasando en el siglo XVIII a formar parte de la colección de antigüedades de D. Guillermo de Tyrry, Marqués de la Cañada. Gracias a los dibujos de Tyrry y la difusión que de ellos hizo el anticuario francés Conde de Caylus, se conoce hoy la obra con todo detalle. La última noticia conocida de esta pieza data del siglo XIX y se debe a Alexandre de Laborde, último propietario de la pieza. Era de mármol, recubierta con iconografía vegetal de hoja de acanto, aves y prótomos cefálicos zoomórficos. Sobre ella véase, RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1991-1992): "Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades", *Mainake*, XIII-XIV: 23-59.
 - 20 El texto corresponde al epitafo de Pectorio, hallado en siete fragmentos en un cementerio cristiano de Autun. Véase: *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, (Edición española preparada por I. Oñatibia), Madrid, 1978, especialmente: 176.
 - 21 *Ibidem*: 345.
 - 22 Durante la Antigüedad, el cáliz o cratera simbolizó el vino de Baco, de ahí su frecuente representación dentro de escenas de fiesta y bacanales. Así hallamos dicha iconografía acompañando a bacantes, sátiros y diversos músicos, rodeados generalmente de máscaras teatrales, muy frecuentes dentro de los cortejos báquicos.
 - 23 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos sagrados": 826-830, particularmente: 826.
 - 24 *Concilios Visigóticos e Hispanorromanos* (Edición a cargo de J. Vives), Barcelona-Madrid, 1963, especialmente: 370-379. Este hecho demuestra que aún durante los primeros siglos del cristianismo, fue práctica habitual el hecho de utilizar los vasos litúrgicos fuera del acto religioso. El propio Gregorio de Nacianzo, acusado de entregar a los paganos los vasos de la divina liturgia, se defendía con estas palabras: *Habré yo entregado los vasos sagrados en las manos de los impíos? Es decir, a un Nabuzardan, jefe de los cocineros, o a un Baltasar, que prostituyó en sus orgías las santas copas y que recoge el digno castigo de la locura*. El texto aparece recogido en: MARTIGNY, J. A. (1894): voz "vasos sagrados": de Orat. XXV ad Arianos.
 - 25 La copa se encuentra en el Gabinete de Medallas de la abadía francesa. Sobre ella; FRANZONI, C. (2003): "Presente del passato: la forme classiche nel Medioevo", *Arti e storia nel Medioevo. Del cons-truire: tecniche, artisti, artigiani, committenti* (a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi), vol. II, Torino: 329-359, en concreto: 348.
 - 26 La pieza, datada en el siglo IV, fue hallada en el Valle de Ageuirio a las afueras de Beja. Hoy se custodia en el Museu Regional de Beja de la iglesia de Santo Amaro. Véase sobre la pieza en cuestión, VIDAL, S. (2005): "Fuste de Beja", *La escultura hispana de la Antigüedad tardía*, Murcia, ficha catalográfica nº B23: 78-82.
 - 27 *Ibidem*: 79.
 - 28 La bibliografía de la pieza es abundante, recogemos algunos trabajos en los que se puede encontrar la lista de estudios que se han dedicado a ella. Véase, por ejemplo, ULBERT, T. y NOACK-HALEY, N. (1993): "Lid for the sarcophagus of Ithacius", *The Art of Medieval Spain 500-1200*, New York, ficha catalográfica nº 1: 45; SUÁREZ SARO, A. (1993): "Tapa del Sarcófago de Ithacio", *Orígenes, arte y cultura en Asturias siglos VII-XV*, Oviedo, ficha catalográfica nº 59: 87-88; VIDAL, S. (2005): "Tapa de sarcófago de Ithacius", *Op. cit.*, ficha catalográfica B25: 87-91.
 - 29 El texto lo recoge MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos sagrados": 826-830.
 - 30 La teoría de que la pieza albergó los restos de un niño ha sido aceptada generalmente, sobre todo a través de la interpretación que se ha hecho de la inscripción de la tapa del sarcófago en la que se dice: *INCLVSIT TENERVM PRAETIOSO MARMORE CORPVUS AETERNAM IN SEDEM NOMINIS ITHACII*. El uso del adjetivo *tenerum*, joven, ha dado pie a que numerosos especialistas hallan barajado la posibilidad de que la pieza pudiera haber servido como tumba de un niño. Ya el propio Carvallo al interpretar la inscripción, escribía: *esta sepultura es de un infante o chiquito y moçuelo de pocos años*; DE CARVALLO, L. A. (1988): *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Oviedo, (facsimilar de la edición de 1695), en especial: 255. Véase al respecto también VIDAL, S. (2005): "Tapa de sarcófago...", particularmente: 88; ULBERT, T. y NOACK-HALEY, S. (1993): *Op. cit.*: 45.
 - 31 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos pintados...", en particular: 825.
 - 32 Los mosaicos de la bóveda anular del Mausoleo de Santa Constanza de Roma son sobradamente conocidos. Es muy significativo el contexto iconográfico en el que se encuentra dicha imagen, pues rodeando la escena de las dos aves aparecen otra serie de motivos, todos ellos frecuentes en el arte funerario. Así hallamos gran cantidad de vegetales, que de manera clara aluden al paraíso al que pretende acceder el difunto. El agua de purificación y salvación se encuentra representada a través de las jofainas y crateras que se distribuyen entre el entramado vegetal. A parte de las palomas, también acompañan la escena pavos reales, conocido símbolo de inmortalidad. Debemos destacar aquí la inclusión dentro del mosaico, de algunas ramas de pino de las que penden piñas, de nuevo símbolo de la inmortalidad y que como veremos, reaparecerán de nuevo en la Alta Edad Media acompañando a la iconografía de las dos aves junto a la cratera. Sobre este mosaico vid.: GRABAR, A. (1966): *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris: 160-192; BRANDENBURG, H. (2004): *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo: l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano, en especial: 73-78.
 - 33 La pieza se halló en Milreu (Estói, Faro). Actualmente se custodia en el Museu Nacional de Arqueología de Lisboa y se ha venido datando en torno al siglo IV. Véase VIDAL, S. (2005): "Placa con palomas de Milreu (Faro) en Lisboa", *Op. cit.*, ficha catalográfica B23: 84-85.

- 34 La pieza, muy conocida dentro del ámbito hispano, perteneció en origen a la basílica de Son Peretó. Se ha venido datando en el siglo VI.
- 35 SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, TH. (1987): *Hispania Antiqua*, Mainz am Rhein, ficha catalográfica nº 72.
- 36 VIDAL, S. (2005): "Cimacio con aves y crátera del Templo de Mérida (Badajoz)", *Op. cit.*, ficha catalográfica nº C55: 219-220.
- 37 La imagen a la que nos referimos se encuentra en la abadía de Silos (sig. AMS. Fraga. Visig. 4), sin embargo procede de Nájera. En ella destaca la crudeza con la que se han representado los cuerpos decapitados bajo las lámparas votivas o los que flanquean a la figura de Cristo, en contraposición con las avejillas, que acuden al altar. Sobre dicha ilustración, véase: BANGO GARCÍA, C. (2006): "Folio del llamado Beato de Cirueña", *Sancho el Mayor y sus herejeros. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, ficha catalográfica 139: 427-428.
- 38 Resulta interesante recordar en este momento el grupo de mesas de altar francesas, datadas todas ellas entre los siglos V y VII y en la que aparece representada una procesión de palomas en la cara delantera de todos estos muebles litúrgicos. Este es el caso de la tabla de altar de Saint-Victor de Marseille, del siglo V, que representa las almas de los difuntos en la cara frontal del altar. Podemos incluir en este grupo también, la mesa de Vaugines (Vaucluse) o la de Auriol (Bouches-du-Rhône), todas ellas de época paleocristiana. Sobre las piezas en cuestión véase: BARRUOL, G. y CODOU, Y. (2002): "Le mobilier liturgique", *D'un monde à l'autre. Naissance d'une Chrétienté en Provence IVe-VIe siècle*, Arles: 167-175. El conjunto de piezas resulta interesante por el paralelismo que encuentra con el texto del *Apocalipsis*.
- 39 Desde A. de Morales, se viene considerando que la pieza se encontraba en el Panteón de Santa María la Real de Oviedo. Véase DE MORALES, A. (1977): *Viaje a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Oviedo, (facsimil de la edición de 1765): 89-90; DE CARVALLO, L. A. (1988): *Op. cit.*, en especial: 255.
- 40 ULBERT, T. y NOACK-HALEY, S. (1993): *Op. cit.*: 45. Se trataría no solo de un *spolium in se*, es decir el reemplazo material de una pieza antigua dentro de un contexto físico de época diferente, sino también de una expoliación *in re*. En este tipo de *spolia* se produce un reemplazo admirativo del estilo y tema de otra obra precedente, que se reinterpreta en los lenguajes de un arte diferente al que pertenece la pieza inspiradora en cuestión, no se trata tan solo de un reemplazo físico sino intelectual: SETTIS, S. (1986): "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana, vol. III, Dalla tradizione all'archeologia*, Turín: 372-486, especialmente: 401.
- 41 *Creo yo cierto que esta sepultura es la de la Reyna Doña Gimena, muger de este Rey (Alfonso III), que muriendo antes que el Rey su marido, él le hizo hacer tan rica sepultura, y el artífice, como se usaba entonces, puso su nombre (Ithacio) en tan rica obra.* Estas son las palabras que nos dice sobre la pieza DE MORALES, A. (1977): *Op. cit.*: 89-90.
- 42 La bibliografía sobre el Panteón Real es abundante. Véase: DÍAZ-JÍMENEZ Y MOLLEDA, J. E. (1917): "San Isidoro de León", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV: 81-98; ROOB, D. (1945): "The capitals of the Panteón de los Reyes de San Isidoro de León", *The Art Bulletin*, XXVIII, 3: 165-174. Dentro de la colección Zodiaque, dedicada al arte románico, vid. VIÑAYO, A. (1972): *León roman*, Yonne; SALVINI, R. (1976): "Il problema cronológico del pórtico de San Isidoro de León e le origine della Scultura romanica in Spagna", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, I, Granada: 465-475; VIÑAYO, A. (1979): *Panteón de San Isidoro de León*, León; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1992): *San Isidoro de León*, Madrid; VALDÉS, M. (2001): "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León: 73-84. Para un reciente estado de la cuestión vid. GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2004): "El Panteón de S. Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI: 9-16.
- 43 La imagen de las aves, de la índole que fuesen, no dejó de tener connotaciones funerarias y bautismales durante toda la Alta y Plena Edad Media. Las encontramos representadas, en forma de gallos luchando a picotazos en una pila bautismal asturiana de época románica. Se trata de la pila de Santa María de Carzana en el concejo de Teverga. El motivo, de nuevo pagano, fue corriente en la iconografía funeraria romana donde los dos gallos en pelea aludían a la inmortalidad. Así los encontramos, por ejemplo, en el llamado sarcófago de los gallos de Villa Calvi en Cagliari. Fue muy usado en las representaciones de victorias atléticas y circenses del mundo antiguo, de ahí que el cristianismo lo tomase como una alusión clara de la victoria sobre la muerte y la inmortalidad que el fiel cristiano lograría una vez recibido el bautismo. Estas ideas explicarían la aparición del motivo en la pila asturiana. Sobre el sarcófago romano y la iconografía de la lucha de gallos, véase: PESCE, G. (1957): *Sarcófagi romani di Sardegna*, Roma: 79-80. Sobre la pila de Teverga: GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C. (1995): *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo: 243-244.
- 44 Sobre esta noticia vid. MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Paloma", *Op. cit.*: 616-618, especialmente: 616-617. Vid. también ID. (1894): voz "Paloma eucarística", *Op. cit.*: 618-620.
- 45 QUINTAVALE, A. C. (2003): "Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo", *Arti e storia nel Medioevo...*, vol. II: 236-266, en particular: 236. El autor recoge el dato del *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii* de Uldarico, monje benedictino de finales del siglo XI.
- 46 Sobre el fenómeno del renacimiento paleocristiano, véase TOUBERT, H. (1970): "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle", *Cahiers Archéologiques*, XX : 99-154; ID. (2001): "Roma e Montecassino. Nuove osservazioni sugli affreschi della basilica inferiore di San Clemente a Roma", *Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e Iconografia* (a cura di Lucina Speciale), Milano: 146-175. La autora considera que esta recuperación de iconografía paleocristiana por parte del arte patrocinado por la Reforma Gregoriana, acabó influyendo en el traspaso de determinadas iconografías clásicas al arte medieval. Pone el ejemplo de las máscaras clásicas, los roleos habitados a modo de viña del Señor o diversos temas salidos del repertorio paleocristiano y recuperado en las grandes basílicas medievales romanas. En el caso hispano, también se ha señalado este intento de retomar elementos iconográficos del arte paleocristiano en algunas obras románicas: OCÓN ALONSO, D. (1989): "Ego sum ostium, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, tomo II, 3: 125-136; ID. (1983): "Problemática del crismón trinitario", *Archivo Español de Arte*, 223: 242-263, quién señala la Reforma Gregoriana como posible causa de la recuperación de iconografías como la del

crismón. En el caso de la catedral de Santiago y en concreto de la iconografía de las aves afrontadas, vid. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998): "Un adro para un bispo: modelos e intencions na fachada de Praterías", *Sémata, Cultura, Poder y mecenazgo*, 101, Santiago de Compostela: 231-264. El autor apunta nuevamente al ambiente reformador como el causante de la recuperación en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago de algunas iconografías vinculadas al arte paleocristiano.

- 47 NESSELRATH, A. (1986): "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", *Memoria dell' antico nell' arte italiana Dalla tradizione all' archeologia*