

Recibido: 15.10.2008  
Aceptado: 03.02.2009

## LA ICONOGRAFÍA MITOLÓGICA EN BIZANCIO ANTES Y DESPUÉS DEL PERIODO ICONOCLASTA

RESUMEN: Un recorrido por las artes figurativas bizantinas fechables entre el reinado de Justiniano y el siglo XI permite situar el agotamiento de la iconografía clásica –es decir, las representaciones de los dioses y héroes de la Antigüedad– a mediados del siglo VII, y el principio de su recuperación, en los últimos años del siglo IX. Este corte supone un presupuesto básico para estudiar el contenido y los límites del llamado “Renacimiento Macedónico”.

PALABRAS CLAVE: arte bizantino, iconoclasmo, iconografía clásica, Renacimiento macedónico.

ABSTRACT: A tour through the representational Byzantine arts dating from the reign of Justinian through the 11th century allows us to situate the exhaustion of the classical iconography –that is to say, the representation of the gods and heroes of the Classical Period– in the middle of the 7th century, and the beginnings of the recovery of the same in the final years of the 9th century. This gap constitutes a premise fundamental to the study of the contents and limits of the so-called Macedonian Renaissance.

KEY WORDS: Byzantine Art, Iconoclasm, Classical iconography, Macedonian Renaissance

A la hora de estudiar la evolución del arte y de la iconografía, hay descubrimientos que marcan hitos definitivos. Entre ellos, no dejaremos nunca de recordar la importancia que ha tenido la identificación de los sellos o marcas de los plateros bizantinos<sup>1</sup>, porque ha permitido fijar la cronología de

---

<sup>1</sup> E. C. DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington 1961, y *Byzantine Silver Treasures*, Berna 1973.

muchas obras que aún a mediados del siglo XX flotaban en el amplio magma de la llamada “Antigüedad Tardía”. Se ha podido saber de este modo que el reinado de Justiniano no interrumpió la realización de escenas mitológicas en vasijas metálicas –algo que antes se circunscribía a los relieves arquitectónicos y los tejidos del Egipto copto– y se ha podido confirmar, por tanto, que la persecución del paganismo agonizante no excluyó el interés por unas imágenes tomadas como meros recuerdos del pasado. Tan refinada cultura reflejaba, en el siglo VI, quien usaba en su palacio bandejas decoradas con Afroditas y nereidas como el lector que se deleitaba con los textos antiguos e, incluso, el poeta que componía epigramas con referencias eruditas a los dioses y héroes del pretérito.

Sin embargo, la brillante civilización justiniana fue enrareciéndose con los años, y basta asomarnos a principios del siglo VII, dos generaciones después de muerto el gran emperador, para advertir su declive definitivo. Por entonces, en los primeros años del reinado de Heraclio (616-641) –esos brillantes lustros que sirvieron a los bizantinos para tomar cumplida venganza de la brutal ofensiva de Cosroes II contra Jerusalén y para recuperar la Vera Cruz– es cuando se sitúa el último grupo importante de obras constantinopolitanas con temas mitológicos. Su crisis definitiva coincide casi exactamente –por pura casualidad, desde luego– con la muerte de Mahoma (632) y la toma de Damasco por el califa Omar y sus tropas (636).

Merece la pena mencionar las piezas más conocidas de esta generación. Comenzando por las bandejas de plata, situaremos hacia el año 600 una de máximo interés: la que figura la *Disputa por las armas de Aquiles* (fig. nº 1), conservada en el Ermitage de San Petersburgo<sup>2</sup>. Con razón se ha señalado que el tema, de vieja tradición literaria, aparece tratado aquí con un sesgo particular: Atenea parece darle la razón al fornido y noble guerrero Ayante frente al astuto y retorcido Ulises: obviamente, es una forma de forzar el curso de la leyenda, pero no se trata de un invento del platero: sabemos que, en los ejercicios retóricos de Grecia y Roma, profesores y alumnos tomaban partido por uno u otro héroe según sus preferencias éticas, y por tanto nuestro artista se enmarca perfectamente en una tradición muy definida y culturalmente aceptada<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> K. WEITZMANN (ED.), *Age of Spirituality*, New York 1979, nº 202; A. KAUFMANN, «Les figures mythologiques dans les décors de l'Antiquité tardive», *Les dossiers. Histoire et Archéologie* 54, VI (1981) 84-85.

<sup>3</sup> Habla ya de este tema K. WEITZMANN, «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art», *DOP* 14 (1960) 47.

Aunque sin tantos refinamientos teóricos, otras dos bandejas del Ermitage –la de *Sileno y Ménade danzando*<sup>4</sup> y la de *Atalanta y Meleagro*<sup>5</sup>, ambas fechadas entre 613 y 629 por sus marcas– inciden en la misma idea: muestran un conocimiento perfecto de las figuras mitológicas y sus contextos narrativos, reflejando un ambiente donde las leyendas paganas seguían siendo conocidas y representadas según los modelos de la tradición. Por lo demás, ¿cómo no repetir la misma idea ante la sítula o cubilete de plata, fechada en esos mismos años, que se conserva en el Museo de Historia del Arte de Viena y que representa hasta seis deidades, entre las que destacan, formando grupos, Ares y Afrodita por un lado, y por el otro Heracles –del tipo *Hércules Farnesio*– y su protectora Atenea<sup>6</sup>? Tan sólo cabe advertir la iconografía atípica, pero no inverosímil, de esta última diosa.

En imágenes más sencillas, la sensación es semejante: quien grabó –de forma bastante tosca, bien es cierto– en el mango de un cazo en plata conservado en el Museo Bizantino de Atenas la imagen de una Afrodita desnuda sobre un mascarón de Océano esquematizado<sup>7</sup>, sabía sin duda que la diosa había nacido de la espuma marina, y quien, también a principios del siglo VII, elaboró, como colgante de un collar, la *Afrodita Anadiomene* sobre una concha de lapislázuli que hoy se conserva en Dumbarton Oaks, no sólo conocía la misma leyenda, sino que asociaba todavía a la diosa con los adornos femeninos más preciados. Es el mismo contexto que mantiene el interés por deidades menores y amables, como las nereidas que cabalgan sobre monstruos marinos: no caben mejores ejemplos que las que adornan una jarra de plata del Ermitage –fechada entre 641 y 651 d.C.<sup>8</sup>– y la de un tejido copto de la Fundación Abegg, en Riggisberg<sup>9</sup>.

Decididamente, estamos ante una sociedad que conoce un buen número de leyendas mitológicas y que incluso se aventura a representar algunas bastante complejas: en diversos textiles coptos fechados entre fines del siglo VI y principios del VII puede descubrirse a Ifigenia entre los Tauros y a Tetis

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, en A. GRABAR, *La Edad de Oro de Justiniano*, Madrid 1966, fig. 343.

<sup>5</sup> A. KAUFMANN, *op. cit.* en n. 2, p. 85-86; K. WEITZMANN (ED.), *op. cit.* en n. 2, nº 141.

<sup>6</sup> *LMC*, s.v. «Herakles», nº 3195; K. WEITZMANN (ED.), *op. cit.* en n. 2, nº 118.

<sup>7</sup> D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (ED.), *Everyday Life in Byzantium*, Athens 2002, nº 256 (ficha por E. Meramveliotaki).

<sup>8</sup> M. MUNDELL-MANGO, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore 1986, p. 212, nº 48; D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (ED.), *op. cit.* en n. 7, nº 333 (ficha por V. Zaleskaya).

<sup>9</sup> Véase en H. STIERLIN, *Orient byzantin*, Freiburg 1988, fig. 94.

en la fragua de Hefesto<sup>10</sup>. Si no el artesano, por lo menos sus clientes apreciaban estos pasajes, transmitidos por textos y por dibujos heredados, y pedían que los modelos se reprodujesen con cierta fidelidad. En cierto modo, se mantenían los esquemas iconográficos del Imperio Romano, apenas modificados en versiones tardoimperiales.

Finalmente, cabe señalar un importante campo de refugio de figuras mitológicas aisladas: nos referimos, paradójicamente, a la iconografía cristiana, donde en ocasiones se acepta la presencia de deidades tópicas despojadas de su trasfondo religioso: el caso más obvio es el del río Jordán, representado a menudo en las escenas del Bautismo de Cristo como un dios-río pagano, con su corpachón reclinado, sus largas barbas y una vasija de la que fluye su corriente<sup>11</sup>. Tenemos razones para creer que la imaginería cristiana tardoantigua y justiniana mantuvo, en diversas imágenes narrativas del Antiguo y del Nuevo Testamento, personificaciones de Montes y de la Mar (*Thálassa*, en forma de nereida), destinadas a animar y convertir en testigos de pasajes sobrenaturales a los propios accidentes geográficos siguiendo una tradición difundida en el arte romano.

En el segundo tercio del siglo VII cambia por completo la situación, tanto en Constantinopla como en Siria y Egipto. Si la conquista de Jerusalén (638) y de Alejandría (642) por los árabes da inicio a una rápida islamización de estas últimas regiones, barriendo los últimos restos en textiles coptos de la iconografía mitológica, en los territorios conservados por el Imperio Bizantino la crisis resulta más difícil de explicar. Sea como fuere, Heraclio, al sustituir el latín por el griego como lengua oficial, no sintió tentación alguna de reivindicar las tradiciones de la vieja Hélade, y el empobrecimiento progresivo de la corte bajo el reinado de Constante II (641-668), a medida que las derrotas menguaban la extensión del Imperio, debió de ser un factor decisivo en un campo artístico circunscrito a los objetos de lujo.

Por tanto, cuando León III el Isáurico ordenó destruir el mosaico con la figura de Cristo que se encontraba sobre la puerta del palacio de Constanti-

<sup>10</sup> Véanse en K. WEITZMANN (ED.), *op. cit.* en n. 2, n<sup>os</sup> 198 y 218. Para textiles coptos con temas más sencillos, y fechables entre los siglos VII y VIII, puede verse M.-C. BRUWIER (COORD.), *Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil*, Mariemont 1997, n<sup>os</sup> 53 (¿Afrodita?), 55 (¿Gea entre temas nilóticos?), 59 (centauros) y 65 (Eros o genio marino sobre monstruo marino).

<sup>11</sup> M. A. ELVIRA, «La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio», en: *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano* [Antigüedad y Cristianismo 7], Murcia 1990, pp. 419-429; K. KONO, «The Personification of the Jordan and the Sea: their Function in the Baptism in the Byzantine Art», en: *Apbieroma ste mneme tou Sotere Kissa*, Salónica 2001, pp. 161-212.

nopla (726), dando comienzo así a la crisis iconoclasta, hacía ya casi un siglo que la iconografía mitológica había desaparecido en Bizancio, con la única salvedad de las figuras asumidas por la iconografía cristiana. Curiosamente, sus últimos restos se mantenían con mejor fortuna en el ámbito árabe, aunque matizando y limando sus contenidos paganos: algún tejido copto de fines del siglo VII o de principios del VIII conserva la figura perdurable de Alejandro Magno, ya apresada por la narrativa oriental<sup>12</sup>, y, si ya los mosaicos de la iglesia de San Esteban en Umm el-Rasas (Jordania), fechados en el año 756, se limitan a recordar escenas nilóticas antiguas<sup>13</sup>, y no dioses, basta retrotraerse tres o cuatro décadas para descubrir todavía figuras de neto carácter mitológico en entornos refinados: son personificaciones de géneros literarios, algún Eros, acaso una Nike y las figuras de las constelaciones en el palacio de Qusayr 'Amra<sup>14</sup>, construido por el califa omeya Walid I (705-715), o el busto de Gea, la Tierra, flanqueado por «centauros marinos» en el palacio de Qasr al-Hayr al-Garbi, fechado en 724<sup>15</sup>.

Se trata, sin embargo, de hechos aislados y sin continuidad. Decididamente, estamos en la fase donde suelen situar los estudiosos la «pérdida de la iconografía clásica»: al igual que ocurriera en la Europa occidental desde el siglo V, ahora se asiste en el Oriente al olvido de la correspondencia entre las imágenes y los relatos literarios. Salvo si existen inscripciones, y salvo en los casos de miniaturas en manuscritos ilustrados, se olvida por completo el nombre de los personajes que adornan esculturas, relieves, gemas u otros restos de la Antigüedad. En pocas generaciones, los dioses y héroes clásicos representados en las obras artísticas pasan a recibir denominaciones puramente imaginarias, fruto de la creatividad popular. En esa época, el conocimiento de las leyendas mitológicas se circunscribe a un sector de letrados muy minoritario, que tiende a leerlas sin plantearse su reflejo en la plástica.

<sup>12</sup> K. WEITZMANN (ED), *op. cit.* en n. 2, nº 81.

<sup>13</sup> M. PICCIRILLO, «Les mosaïques d'époque omeyyade des églises de la Jordanie», *Syria* 75 (1998), p. 277; R. HACHILI, «Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel», *Palestine Exploration Quarterly* 131 (1998) 106-120; VV.AA., *Los Omeyas. Los inicios del arte islámico*, s.l., 2000, p. 96.

<sup>14</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. I, part II, New York 1979<sup>2</sup>; M. ALMAGRO ET ALI, *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid 1975, lám. IV, XLIII y XLVIII, pp. 64-65; G. FOWDEN, *Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*, Los Angeles 2004, *passim*.

<sup>15</sup> K. A. C. CRESWELL, *op. cit.* en n. 14, p. 512 y lám. 90; G. FOWDEN, *op. cit.* en n. 14, p. 71, fig. 22.

En tal contexto, hasta las copias de manuscritos antiguos ilustrados escasean: podemos ver como un mero islote, casi una excepción que confirma la regla, el volumen de las *Tablas Astronómicas* de Ptolomeo conservado en la Biblioteca Vaticana<sup>16</sup>, imitación relativamente fiel, realizada a mediados del siglo VIII, de una obra tardoantigua. En la más famosa de sus imágenes, Helios –el Sol– aparece con su carro de oro tradicional tirado por cuatro caballos blancos, aunque porta armadura y corona de rey, y las Horas (del día), los Meses y el Zodíaco nos invitan a buscar prototipos tardoantiguos más o menos próximos.

Dadas las circunstancias, se comprende que la restauración de la ortodoxia por la emperatriz regente Teodora frente al iconoclasmo (843) no supusiese, en principio, ningún cambio para la casi inexistente iconografía mitológica. Nadie recordaba ya entonces las telas coptas y las bandejas de plata realizadas bajo Justiniano y sus sucesores, y los únicos restos del pasado clásico que se conservaban eran algunas esculturas de la capital –cada vez menos, a medida que se derrumbaban–, viejas joyas –camafeos y gemas, que se reemplaban, como en Occidente, en la orfebrería religiosa–, algunos marfiles preciosos, monedas y, en el ámbito de los escritorios monásticos, un cierto número de manuscritos miniados, que podían tener cuatro o cinco siglos de antigüedad y remontarse por tanto al Bajo Imperio. Toda posible recuperación de la iconografía clásica había de basarse casi exclusivamente en estos modelos, de los que sólo sabían los letrados interpretar correctamente los insertos en las dos últimas categorías, es decir, los acompañados por una inscripción o un texto literario.

Tras la restauración política y administrativa que supuso para Bizancio el reinado de Basilio I el Macedónico (867-886), su sucesor León VI el Sabio (886-912) vio el desarrollo de la renovación cultural iniciada por el patriarca Focio (ca. 810-ca. 893): tal sería el comienzo del amplio movimiento estético que culminaría durante el siglo X –tiempo tendremos de comprobarlo– en el llamado “Renacimiento Macedónico”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> W. D. STAHLMAN, *Ptolemy's Handy Tables. The Astronomical Tables of Codex Vaticanus Graecus 1291*, Nueva York 1992; N. M. SWERDLOW, «The Recovery of the Exact Sciences of Antiquity: Mathematics, Astronomy, Geography», en: A. GRAFTON (ED.), *Rome Reborn. The Vatican Library and Renaissance Culture*, Washington 1993, pp. 153-155.

<sup>17</sup> Sobre el trasfondo cultural de este momento de cara a la Antigüedad habla K. WEITZMANN, «The Classical Mode in the Period of the Macedonian Emperors: Continuity or Revival?», *Byzantina kai Metabyzantina* I, Malibú 1978, p. 81.

Desde el punto de vista de la iconografía mitológica, podemos situar el punto de partida de este movimiento en la reanimación de la imaginería sacra cristiana –por lo que se refiere a las deidades tópicas que hemos señalado al hablar del Bautismo y otras composiciones<sup>18</sup>–, en la multiplicación de copias de obras paganas ilustradas, y, además, en la aparición de un fenómeno nuevo, que podemos ejemplificar, entre fines del siglo IX y principios del X, en un bello tintero en plata dorada conservado en la catedral de Padua (fig. nº 2)<sup>19</sup>. Esta obra, en efecto, abre unas vías antes insospechadas: su tapa es copia fiel de un *gorgoneion* romano –tan fiel, que no puede excluirse el reemplazo de un medallón antiguo–, pero las figuras que adornan su cuerpo presentan una curiosa dicotomía: sus formas imitan las proporciones y estilo de las figuras helenístico-romanas, pero resulta imposible identificar con seguridad sus modelos y su sentido: ¿quién puede ser el hombre musculoso y con barba que, sentado sobre su manto, sostiene un escudo?; ¿qué significan, a su lado, dos serpientes enlazadas con cabeza de *cetos*, bien distintas del caduceo de Mercurio?; ¿cómo interpretar la figura reclinada a la izquierda de este atributo simbólico?; ¿es realmente Apolo el joven desnudo que toca la cítara entre otras dos parejas de serpientes? Rindámonos a la evidencia: quien elaboró este friso conocía modelos figurativos clásicos, pero les daba un sentido absolutamente atípico, si es que les daba alguno. No puede haber mejor ilustración de la “pérdida de la iconografía clásica” por parte de un artista que sin duda conocía y admiraba el arte antiguo.

La recuperación de la estética helenístico-romana será, en efecto, la base del “Renacimiento Macedónico”, que ocupará los reinados que van desde Constantino VII Porfirogeneto (944-959) hasta Basilio II Bulgaróctono (976-1025), llegando con fuerza hasta mediados del siglo XI y diluyéndose después de forma gradual. En nuestra opinión, interesa adentrarse en este movimiento a través de las tres vertientes que acabamos de esbozar, porque dan lugar a obras de carácter muy diverso, pueden corresponder a distintos tipos de modelos y, sobre todo, permiten perfilar la intencionalidad de los artistas a la hora de componer sus obras.

---

<sup>18</sup> En este aspecto, no cabe sino citar las múltiples personificaciones tópicas que aparecen en el *Salterio Jliúdv*, escrito e iluminado en el siglo IX, poco después de la derrota del iconoclasmo. Véase su reciente edición facsímil, con libro de estudios de T. Igumnova, M. M. Pankova, M. Cortés Arrese y P. Bádenas de la Peña, Madrid: AyN Ediciones, 2007.

<sup>19</sup> Véase H. C. EVANS y W. D. WIXOM (EDS.), *The Glory of Byzantium*, New York 1997, p. 189.

En efecto, enseguida captamos la tendencia “cristianizada” de este “Renacimiento” si abrimos los libros sacros y contemplamos sus miniaturas, ejecutadas en el ambiente de los escritorios palatinos o monásticos, a la vista de textos antiguos y, muy probablemente, siguiendo modelos artísticos de épocas pretéritas. Basta fijarse en obras tan conocidas como el *Rollo de Josué*<sup>20</sup> o el *Salterio de París*<sup>21</sup>, ambas de mediados del siglo X, o del algo posterior *Libro de Job y Proverbios* de la Real Biblioteca de Copenhague<sup>22</sup>, para advertir la perfecta inserción en sus escenas de figuras mitológicas bien conocidas: *Thalassa*, la Mar, muestra su figura de nereida con un remo en la mano; también vemos, reclinados o sentados, a los dioses-ríos y a los dioses-montes (montes Ebal y Sinaí, monte de Belén), e incluso advertimos una personificación sin tradición pagana, *Bythos*—el Abismo o fondo del mar—, elaborada con formas indudablemente clásicas. Además, reaparecen personificaciones políticas, como la *Tyche* o Fortuna de una ciudad, o deidades celestes, como *Nyx*, la Noche, figura azul que se cubre con el velo abierto de la bóveda celeste, siguiendo un esquema que se forjó en la Grecia del siglo IV a.C.

No vamos a terciar aquí en la querrela sobre los orígenes de estas miniaturas. Creemos sencillamente viable, desde el punto de vista iconográfico y estilístico, interpretarlas como bellas copias de originales de los siglos IV, V o VI, porque entonces pudieron adoptarse, en ámbitos cultos del triunfante cristianismo, las imágenes desacralizadas de los dioses paganos del paisaje. Incluso es muy probable que en dichos siglos se transformasen Apolo citado y Orfeo en el músico David, y que se colocase a su lado una figura de Musa o de Mnemósine, convirtiéndola en la Melodía personificada. Estas figuras alegóricas de carácter intelectual—entre las que cabe incluir a *Dynamis* (la Fuerza) y *Alazoneia* (la Jactancia), figuradas como mujeres con túnica en la escena de *David y Goliat* del *Salterio de París*, o la *Sophía* del citado *Libro de Job y Proverbios*— fueron, por lo demás, bastante comunes en el ámbito

<sup>20</sup> K. WEITZMANN, *The Joshua Roll*, Princeton 1948; O. MAZAL, *Josue-Rolle. Vollständige Facsimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Palatinus Graecus 431 der Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Graz 1984; H. C. EVANS y W. D. WIXOM (EDS.), *op. cit.* en n. 19, nº 162 (ficha de J. C. Anderson).

<sup>21</sup> K. WEITZMANN, «Der Pariser Psalter Ms. grec 139 und die mittelbyzantinische Renaissance», *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (1929), p. 178ss; H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London 1938; H. C. EVANS y W. D. WIXOM (EDS.), *op. cit.* en n. 19, nº 163 (ficha por I. Kalavrezou).

<sup>22</sup> J. FLEISCHER ET ALII (COMIS.), *Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections*, Copenhagen 1996, nº 85.



neoplatónico desde el siglo III d.C. y gozaron de particular aceptación entre el siglo IV y el Periodo Justiniano.

Si las citadas miniaturas de carácter cristiano pueden ser vistas –siquiera hipotéticamente– como probables copias de originales tardoantiguos, esta idea se impone con más fuerza aún en ilustraciones de textos paganos. Así, cuando nos acercamos a la *Theriaka* de Nicandro conservada en la Biblioteca Nacional de París (siglo X)<sup>23</sup> o a la *Cinegética* del Ps. Opiano conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia (principios del siglo XI)<sup>24</sup> y observamos en ellas sus bellas representaciones de temas míticos o históricos, la idea de la imitación más o menos fiel se impone en nuestras mentes: la imagen de *Alejandro persiguiendo a Darío* evoca sin más el famoso *Mosaico de Alejandro*, modelo remoto y múltiples veces reinterpretado en la Antigüedad<sup>25</sup>, y el *Combate de Belerofonte contra la Quimera* tiene una historia que nos remonta, sin variantes iconográficas, hasta el siglo III d.C.<sup>26</sup>, es decir, hasta la fecha misma en que se redactó el texto de la *Cinegética* y, posiblemente, se ilustró por vez primera<sup>27</sup>.

Por curioso que parezca, este recuerdo de modelos antiguos, mejor o peor conocidos, puede surgirnos en textos literarios aparentemente menos cultos: hace ya muchos años que Ch. Diehl<sup>28</sup> advirtió la coincidencia de las imágenes del Ps. Opiano con las que evoca el poema épico de *Digenís Akritas* al describir los “magníficos mosaicos de oro” encargados por el héroe: «Pintó (el artista) las míticas batallas de Aquiles, / la belleza de Agamenón, la perniciosa fuga (¿de Helena?), / la prudente Penélope, la matanza de los pretendientes, / la admirable temeridad de Odiseo frente al Cíclope; / a Belerofonte matando a la ignífera Quimera; / los triunfos de Alejandro, la derrota de Darío...»<sup>29</sup>.

Obviamente, es fácil caer en la tentación de juzgar por el mismo rasero las escenas y figuras de carácter mitológico que nos ha legado el “Renaci-

<sup>23</sup> K. WEITZMANN, «The Survival of Mythological Representations...», *DOP* 14 (1960) 49.

<sup>24</sup> G. MARIACHER (COMIS.), *Venezia e Bizancio*, Venezia 1974, nº 39; I. SPATHARAKIS, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z 139*, Leiden 2004.

<sup>25</sup> M. A. ELVIRA, «Pervivencia de ciertos motivos clásicos hasta el Periodo Deuterobizantino», *Erytheia* 18 (1997) 78-80.

<sup>26</sup> M. A. ELVIRA, *art. cit.* en nota anterior, pp. 80-85.

<sup>27</sup> Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925<sup>2</sup>, situaba ya el modelo del manuscrito marciano del Ps. Opiano en los siglos III-IV d.C. (tomo II, pp. 602-604).

<sup>28</sup> Ch. DIEHL, *loc. cit.* en nota anterior.

<sup>29</sup> *Basilio Digenís Akritas*, traducido y comentado por J. Valero Garrido, Barcelona 1981, pp. 289-290 (canto VII, vv. 85-90).

miento Macedónico” en otros materiales y, sobre todo, en las arquetas de marfil y de hueso elaboradas por refinados talleres constantinopolitanos desde la primera mitad del siglo X hasta pleno siglo XI. Sabida es la riqueza de imágenes que presentan estos objetos<sup>30</sup>, entre los que destaca la *Arqueta de Veroli* (fig. nº 3)<sup>31</sup>, y nosotros mismos nos hemos dedicado años atrás a buscar modelos clásicos para las escenas mejor caracterizadas. Temas como *Dioniso en carro tirado por panteras*<sup>32</sup>, el *Sacrificio de Ifigenia*<sup>33</sup>, *Belerofonte con Pegaso en la fuente Pirene*, el *Rapto de Europa* y diversos pasajes de la vida mítica de Heracles –enfrentamiento con el León de Nemea, hazañas de la Cierva de Cerinia y de los caballos de Diomedes, Heracles en reposo, Heracles músico y Heracles ebrio– muestran composiciones cuyo origen remoto puede escalonarse en el tiempo –el *Sacrificio de Ifigenia* debió de adquirir su esquema ya a fines del siglo V a.C.–, pero que fueron reproducidas bajo el Imperio Romano. Suele ser común, además, que, cuando se conocen variantes de matiz, las fórmulas más cercanas a las reflejadas en las arquetas sean de los siglos II a IV d.C. e incluso a veces posteriores<sup>34</sup>.

Es, por tanto, muy verosímil que los tallistas de las arquetas tuviesen a mano en sus talleres dibujos con copias de obras antiguas o justinianas y, en particular, de miniaturas –que podían obtener en las bibliotecas–, monedas, gemas y bandejas de plata, que no debían de faltar en las moradas aristocráticas. Más difícil sería en cambio, aunque no imposible, que entre estos dibujos se hallasen algunos tomados directamente de esculturas o de sarcófagos, aunque para nosotros, dada la pérdida selectiva de las obras de arte romanas, estos géneros resulten mejor conocidos. Sea como fuere, cabe re-

<sup>30</sup> Siempre es útil, para comprobarlo, repasar el gran catálogo de A. GOLDSMITH y K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jabrhunderts*, Berlin 1930 (1979<sup>2</sup>), donde pueden hallarse casi todas las arquetas y placas conocidas.

<sup>31</sup> J. BECKWITH, *The Veroli Casket*, London 1962. A. CUTLER, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> Centuries)*, Princeton 1994; H. C. EVANS y W. D. WIXOM (EDS.), *op. cit.* en n. 19, nº 153 (ficha por A. Cutler).

<sup>32</sup> M. A. ELVIRA, *op. cit.* en n. 25, pp. 86-91. Muy semejante a esta iconografía es la de *Rea en carro tirado por leones*, que aparece en la citada *Cinegética* del Ps. Opiano; sin embargo, es probable que se formase de forma paralela, y aún en época romana (*ibid.*, pp. 85-86).

<sup>33</sup> Para el origen de esta iconografía y de varias de las siguientes –*Belerofonte con Pegaso*, *Rapto de Europa* y *Heracles venciendo a los caballos de Diomedes*– véase M. A. ELVIRA, «Cuatro iconografías clásicas en marfiles deuterobizantinos», *Erytheia* 17 (1996) 141-157.

<sup>34</sup> La fijación de los modelos del “Renacimiento Macedónico” entre el siglo II d.C. y el periodo de Justiniano fue ya correctamente afirmada por E. KITZINGER, «The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten, I/2*, Wien 1981, p. 669.

cordar que los sarcófagos imperiales solían reproducir obras pictóricas, y que éstas se copiarían también a veces en las miniaturas de los libros.

Sin embargo, tenemos razones para pensar que los autores de las arquetas desconocían –al menos por lo general– el sentido de las escenas que reproducían, y que no había nadie, ni en el propio taller ni entre los comitentes, que pudiese informarles de forma efectiva al respecto. ¿Cuántas veces han observado los estudiosos que ciertas iconografías fueron completadas, sin duda para ajustarse a las dimensiones de la placa, con figuras sin sentido? ¿Por qué, en la *Arqueta de Veroli*, la escena del *Sacrificio de Ifigenia* incluye, a su derecha, una posible Higía con su serpiente? ¿Qué hacen, en la misma arqueta, una pareja de amantes con un caballo y dos amorcillos junto a Belerofonte y Pegaso? ¿Por qué aparecen Ares y Afrodita, en dos placas, acompañando a Europa y su toro?

En realidad, sólo el desconocimiento del mito representado explica en ocasiones ciertos detalles iconográficos: por poner un ejemplo, en las dos placas con el *Rapto de Europa* que acabamos de citar puede interpretarse la pareja de Ares y Afrodita como la reunión final de dos amantes, que serviría de simple conclusión de la carrera del toro con la heroína. Y, desde luego, resulta incomprensible que en una de ellas parezcan tirar piedras las compañeras de Europa y en la otra placa la propia heroína haya sido sustituida por un niño, mientras que sus compañeras, convertidas también en *putti*, juegan con un caballo.

Esta paradójica expresión de la “pérdida de la iconografía clásica” por parte de los más vistosos testimonios del “Renacimiento Macedónico” lleva a consecuencias llamativas. En ocasiones se yuxtaponen, como si compusiesen un ciclo, escenas que no sólo carecen de cualquier relación mítica verosímil, sino que corresponden a leyendas de distintas culturas: en una de las placas de arqueta conservadas en el Hessische Landesmuseum de Darmstadt<sup>35</sup>, a un lado y otro de un grupo de caminantes no identificado –acaso una escena teatral– aparecen Heracles dando muerte a los caballos de Diomedes y San Jorge (o san Teodoro) combatiendo al dragón. Y no resulta posible ver en este hecho una comparación entre dos hazañas, una pagana y otra cristiana, porque no se repite este criterio en la otra placa del conjunto: ésta presenta, a la izquierda, un monarca o noble, con vestimentas medievales, que halla a un hombre en un árbol; en el centro, un posible Prometeo creando

<sup>35</sup> H. C. EVANS y W. D. WIXOM (EDS.), *op. cit.* en n. 19, nº 152 (ficha por M. Georgopoulos).

al hombre y dándole el fuego; y a la derecha, una pareja de amantes o esposos (¿Zeus y Hera? ¿Ulises y Penélope?)

La falta de comprensión del tema por parte del artista acarrea, por lo demás, su desinterés por los atributos de los personajes u otros elementos que, para el artista antiguo, eran fundamentales precisamente de cara a su identificación. En algunas arquetas aparecen héroes desnudos indeterminados, y sólo la erudición de K. Weitzmann pudo identificar alguno de ellos como Hipólito, aduciendo con razón que su postura y su arma coinciden con las de este personaje en sarcófagos romanos donde se representan escenas de su vida legendaria<sup>36</sup>. Con menos seguridad, podríamos por nuestra parte intentar ver a Medea, con gorro frigio y recitando ensalmos, en la arqueta del Louvre<sup>37</sup>, o vincular con la iconografía helenística de Hipno (el Sueño) la placa central de la arqueta conservada en el Metropolitan Museum of Art<sup>38</sup>.

Sin embargo, no nos parece fructífero seguir por ese camino: las indecisiones y los falseamientos iconográficos de los tallistas de marfil y hueso son graves, y pueden llegar hasta la anatomía misma de los seres representados: si los centauros suelen conservar su imagen canónica, no falta, en la arqueta de París que acabamos de citar, alguno que parece confundirse con un sátiro. Además, la notable preferencia que muestran nuestros artistas por “aniñar” el aspecto de sus personajes<sup>39</sup> no sirve para simplificar los términos, y a veces resulta imposible decidir si nos hallamos ante alegres Cupidos, decorativos *putti* o jóvenes sátiros; colectivos dominados, eso sí, por la pasión del baile frenético que se impuso en tantos frisos amables desde el arte pompeyano, y que no cedió con el paso de los siglos hasta el clasicismo justinianeo.

Casi como síntesis final de cuanto venimos comentando, deseamos acercarnos a una obra única: el cuenco o tazón de vidrio esmaltado, fechable

<sup>36</sup> K. WEITZMANN, «Euripides Scenes in Byzantine Art», *Hesperia* 18 (1949) 192-195; IDEM, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951 (London 1984<sup>2</sup>), pp. 174-177. Discute el problema A. Cutler en su ficha para el nº 154 del catálogo de H. C. EVANS y W. D. WIXON (EDS.), *op. cit.* en n. 19.

<sup>37</sup> J. DURAND ET ALII (EDS.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, nº 156; D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (ED.), *op. cit.* en n. 7, nº 655 (ficha por Y. S. Vitaliotis).

<sup>38</sup> H. C. EVANS y W. D. WIXON (EDS.), *op. cit.* en n. 19, nº 155; el autor de la ficha, A. Cutler, recuerda la posibilidad de que esta figura represente a Triptólemo.

<sup>39</sup> Ya aludió a esta tendencia K. WEITZMANN, «The Survival of Mythological Representations...», *DOP* 14 (1960), p. 52.

en el siglo XI, que se conserva en el Tesoro de San Marcos, en Venecia (fig. nº 4)<sup>40</sup>. Parece claro que esta obra única desea evocar el aspecto de un vaso adornado con camafeos antiguos: un género que se daba por entonces tanto en Bizancio como el Occidente europeo; pero lo cierto es que resulta imposible identificar con escenas o figuras mitológicas concretas los siete “pseudo-camafeos” que rodean la panza de la vasija. A. Cutler, con la mejor voluntad, ha intentado ver en ellos a Marte Gradivo, Dioniso, Polidectes, un posible Hermes, un posible Áyax meditando sobre la muerte de Aquiles, un Hércules y un augur romano, pero lo cierto es que ninguna de las imágenes reproduce con exactitud un modelo antiguo: “Marte” lleva dos cetros florales; “Dioniso”, apoyado en una columna, sostiene una rama; “Hermes” ve su caduceo transformado en un largo cetro; el pretendido “Áyax” mira a un genio alado, que más bien parece una Victoria o un ángel<sup>41</sup>, y es difícil identificar como una clava el objeto que lleva “Hércules” sobre una de las columnas que lo flanquean. Si realmente diésemos crédito a la sugerencia del propio Cutler, quien ha pensado –como pura hipótesis– que este vaso hubiese sido la respuesta a un capricho del erudito Constantino VII Porfirogeneto, podríamos suponer la gracia que le harían al emperador tantos despropósitos iconográficos<sup>42</sup>.

Tras el repaso que hemos ofrecido de la iconografía mitológica en los siglos que antecedieron y sucedieron al iconoclasmo, sólo queremos presentar una conclusión de carácter general. Como hemos señalado, la “pérdida de la iconografía” comenzó ya antes de la querrela de las imágenes y ésta no pudo sino ahondar sus consecuencias. Pero lo más importante es que este fenómeno no se vio superado por el “Renacimiento Macedónico”: sólo la iconografía cristiana y las miniaturas de los libros paganos permitieron la supervivencia de ciertas figuras míticas. En los demás campos, el pretendido “renacimiento” se vio limitado a criterios meramente estéticos vinculados a la antigua Roma: las imágenes de los antiguos dioses y héroes no volvieron a la vida enlazadas con sus mitos y, en una palabra, todo quedó en una revolución formal y carente de trasfondo significativo. Por eso naufragó el “Re-

<sup>40</sup> I. KALAVREZOU-MAXEINER, «The Cup of San Marco and the “Classical” in Byzantium», en: K. BIERBRAUER ET ALII (EDS.), *Festschrift für F. Mütterich zum 70. Geburtstag*, München 1985, pp. 167-174; D. PAPANIKOLA-BAKIRTZI (ED.), *op. cit.* en n. 7, nº 353.

<sup>41</sup> K. WEITZMANN intentó identificar este grupo como un trasunto de la iconografía de Edipo y la Esfinge («The Survival of Mythological Representations...», *DOP* 14 [1960], p. 50).

<sup>42</sup> A. CUTLER, «The Mythological Bowl in the Treasury of San Marco at Venice», en: *Near East Numismatics. Studies in Honor of Georges C. Miles*, Beirut 1974, pp. 235-254; VV.AA., *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Milano 1984, nº 20 (texto por K. Reynolds Brown).

nacimiento Macedónico” tras un siglo de vigencia, como lo hicieron el Carolingio y el de los Otones: sólo los estudios ulteriores del Renacimiento italiano, mucho más profundos y abiertos a la mentalidad grecorromana, serían capaces de ir superando, paso a paso, la “pérdida de la iconografía” mediante la copia de las obras antiguas, esta vez acompañada por el estudio fascinado de sus dioses, héroes, mitos y atributos.

Miguel Ángel ELVIRA BARBA

*Departamento de Historia del Arte II (Moderno)*  
*Facultad de Geografía e Historia*  
*Universidad Complutense*  
*28040 MADRID (España)*



FIG. 1. *Disputa por las armas de Aquiles.*  
*Museo del Ermitage (San Petersburgo).*



FIG. 2. *Tintero en plata dorada. Tesoro de la catedral de Padua.*



FIG. 3. *Arqueta de Veroli. Museo Victoria y Alberto (Londres).*



FIG. 4. *Cuenco de vidrio esmaltado del Tesoro de la catedral de San Marcos (Venecia).*