

La representación del ave fénix como imagen de la *Renovatio* de la Roma altomedieval

Lourdes DIEGO BARRADO

Universidad Europea de Madrid

lourdes.diego@uem.es

El poder que adquirió la imagen, tras ser acogida en el seno del cristianismo primitivo en torno al año 200, favoreció la utilización, con motivos catequéticos, de una iconografía simbólica y abreviada. Fue frecuente la reutilización de temas que habían gozado de gran popularidad en el ámbito pagano para transmitir conceptos e ideas de calado, como el de la Salvación. Un interés ‘evangelizador’ motivó parte de las composiciones que decoraron los cementerios paleocristianos, los cuales se convirtieron en verdaderos transmisores de una religión y de una fe que se mantenían, en el siglo III, en situación de clandestinidad.

El primer arte cristiano tomó fuerza a partir de la pequeña paz de la Iglesia tras las virulentas persecuciones de Decio y Valeriano, apropiándose de signos e iconogramas –entre los cuales se encontraba el ave fénix–, que de forma temprana se perfilaron como imágenes con futuro en una ciudad, Roma, que debía triunfar frente al todavía poderoso paganismo imperante. Significativamente, una de las imágenes más antiguas del ave fénix en la pintura cristiana es la que aparece en la capilla griega de la catacumba de Priscilla probablemente para simbolizar aquel cristianismo perseguido que se fortalecía gracias a sus mártires (fig. 1).

La incorporación del fénix a la primera iconografía cristiana¹ suponía la recuperación de un prestigioso mito oriental² y se presentaba, sin duda alguna, como

¹ Véase F. BISCONTI, “Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell’arte del Cristianesimo primitivo”, *Vetera Christianorum*, 16 (1979), pp. 21-40 y 11 figs., espec. pp. 30 y 38-39; e *idem*, dir., *Temi di iconografia paleocristiana*, en *Sussidi allo studio delle antichità cristiane (Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XIII)*, Ciudad del Vaticano, 2000, p. 180, *ad vocem*: ‘fenice’, con alusión a las fuentes antiguas.

² Cfr. J. HUBAUX y M. LEROY, *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*, Lieja, 1939, pp. XXXII-XXXIII (donde se recoge el texto *in utroque* de Fisiólogo); y J. FONTAINE, “Lactance et la mue de l’oiseau phénix au siècle de Constantin”, en *Naissance de la poésie dans l’Occident Chrétien*, París, 1981, cap. III, pp. 53-66. Sobre la fortuna del ave fénix, el simbolismo que entraña y la transmisión de su iconografía en la Edad Media plena, véase la reciente contribución de J. LECLERQ, “Drôles d’oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les Bestiaires et les encyclopédies du XIIIe siècle. Mise en perspective”, en *Actes du 32e Colloque du CUER MA: Déduits d’oiseaux au Moyen Âge (Ch. Connochie-Bourgne, dir., Aix-en-Provence, marzo 2007), Sénéfiance*, 54 (2008), en prensa.



Fig. 1. Roma. Catacumba de Priscilla. Cappella greca. Ave fénix.

un verdadero atractivo pictórico. Asociado a la palmera sobre cuyas ramas se posa, representado entre llamas en el momento de la combustión, colocado sobre un montículo o portando nimbo y con rayos sobre su cabeza y con el plumaje característico de un pavo real, el ave fénix podía ofrecer enormes posibilidades en la función de transmisor de un mensaje trascendente entre la población. ¡Una imagen radiante, una explosión de energía y de luz capaz de atraer, e incluso hacer sucumbir, al todavía incrédulo!

La ciudad de Roma ha tenido, a lo largo de la Historia, la virtud de saber renacer, cual ave fénix, de sus cenizas. La fase de preparación previa al verdadero renacimiento de la ciudad quedó patente en la iconografía cementerial con bellos ejemplos en las catacumbas de Priscilla, Callisto y *ad decimum*. Identificar con exactitud el momento concreto en que fue efigiado el fénix en las catacumbas romanas no resulta demasiado relevante para nuestro pro-

pósito; pero sí lo es el hecho de contemplar dicho iconograma como símbolo de resurrección, primero de Cristo y luego por extensión de los mártires, y de la segunda vida. Así, sobre el aspecto meramente decorativo que la imagen del ave ofrecía en el interior de los espacios sagrados, primaban sus funciones didáctica y salvífica. El fénix era imagen del Salvador y, por tanto, imagen de salvación; de igual modo se convirtieron en paradigmas de salvación muchas de las figuras-símbolo que, procedentes del mundo pagano, fueron adaptadas a la nueva iconografía cristiana³. Después de la clandestinidad se hacía necesaria la búsqueda de referentes que hubieran simbolizado, en otro tiempo, la continuidad de un Imperio y de la propia Roma como centro de poder y como ciudad eterna.

El ave fénix y la palmera, asociados en las primeras escenas de la *traditio legis* en tanto que símbolos ambos del triunfo, fueron representados en proximidad a la

³ Cfr. F. GALTIER MARTÍ, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, 2005, pp. 31-39, espec. p. 35.

figura de san Pablo, defensor a ultranza de la Resurrección (1 Cor. 15)⁴ como expresión máxima de la victoria sobre la muerte. La palmera había aparecido sola y en los ángulos de las composiciones musivarias de los siglos IV y V (de *S. Costanza* en Roma o del baptisterio de *S. Giovanni in Fonte* en Nápoles, respectivamente); y el fénix vino a completar en Roma, a partir del siglo VI, una iconografía afortunada en la urbe y fuera de ella⁵, no sólo por sus valores compositivo y decorativo sino por el simbolismo de eternidad que entrañaba.

La evocación de Oriente, donde se había generado el mito de este ave, se hizo todavía más presente en los programas iconográficos de los ábsides de las basílicas e iglesias romanas altomedievales con las presentaciones a Cristo y por los apóstoles Pedro y Pablo de los grandes mártires y de los pontífices, como oferentes éstos últimos de maquetas de las empresas edilicias que ellos habían auspiciado. No en vano, la ejecución de los ciclos en pintura y en mosaico como decoración y exaltación de los lugares de culto por excelencia se inscribió, desde los orígenes, en el marco de las grandes empresas papales, cuyos programas iconográficos constituyeron el firme soporte de las actividades eclesiásticas de los pontífices⁶.

La iconografía monumental de la Roma altomedieval se inaugura con un mosaico que favoreció la transformación del primer edificio del *Forum Romanum* en iglesia cristiana. El *templum sacrae Urbis*, compuesto por el aula flavia o aula de la biblioteca del *Templum Pacis* y el conocido como mausoleo de Rómulo, fue probablemente donación del rey arriano Teodorico y de su hija Amalasueta al papa Félix IV (526-530)⁷. El promotor de la obra dedicó el nuevo edificio a los santos taumaturgos procedentes de Asia Menor, Cosme y Damián, mártires de la virulenta persecución del emperador Diocleciano del año 303. Cargadas de simbolismo resultan, sin duda, tanto la probable donación de un edificio emblemático de la Roma

⁴ Véase F. BISCONTI, "Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo", *o. c.*, p. 31; e *idem*, *Temi di iconografia paleocristiana*, *o. c.*

⁵ En efecto, con anterioridad al siglo VI, tenemos constancia de la presencia del fénix en dos programas iconográficos absidiales: San Jorge de Salónica (en mosaico) y San Prisco de Capua (en fresco, hoy perdido pero cuya reconstrucción es posible gracias a la existencia de un grabado antiguo del mismo). Véanse, en particular, las reflexiones hechas a este propósito por A. GRABAR, "À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique", *Cahiers Archéologiques*, XVII (1967), pp. 59-81, espec. pp. 59-66 –cfr. la fig. 9 en p. 65, que presenta el grabado que reproduce el programa del ábside de San Prisco de Capua–; y H. P. L'ORANGE, "I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonicco", *XVII Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1970, pp. 257-268, espec. p. 262.

⁶ Cfr. nuestra Tesis Doctoral titulada: *La culture figurative dans la Rome byzantine*, defendida en 2004 en la Universidad de París I-Panthéon Sorbonne bajo la dirección de Catherine Jolivet-Lévy y publicada en microfichas por el *Atelier National de Reproduction des Thèses*, Lille, 2005. En esta Tesis, el lector podrá obtener información, general y específica, de todos y cada uno de los monumentos sobre los que trata este trabajo así como exhaustivas referencias bibliográficas en los respectivos aparatos críticos (no obstante, véanse las de mayor relevancia en F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Zaragoza, 2001, pp. 291-322).

⁷ Cfr., entre otros autores que respaldan esta teoría, G. FRANCASTEL, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV^e au XII^e siècle*, París, 1973, p. 95.

pagana por el que en esos momentos se presentaba como garante del mantenimiento del glorioso pasado y de los valores de la romanidad⁸ como la conversión de dicho edificio, donde había enseñado el príncipe de la medicina romana Galenio, a los santos médicos orientales por excelencia y especialmente queridos en el Oriente cristiano. Esto último habría evidenciado, desde fechas muy tempranas, la decidida voluntad de estrechar sólidos lazos con Oriente que habrían de poner de manifiesto desde ese momento los pontífices.

Parece coherente pensar que la representación del fénix asociado a la palmera⁹ en un escenario paradisíaco en el mosaico del ábside de Ss. *Cosma e Damiano* resultaba una evocación de anteriores composiciones romanas de la *traditio legis*¹⁰. Sin embargo, el hecho de que dicha imagen forme parte de una presentación donde quedan plasmadas las virtudes de los mártires epónimos y en la que tiene un lugar destacado la figura del pontífice¹¹ incita a un análisis más profundo.

La decoración absidial referida integra el tema iconográfico de la Teofanía, propio de los *tituli*, al de la representación de los mártires, iconografía en uso en las tumbas de los atletas de Cristo. Esta composición triunfal, ligada comúnmente a la segunda Venida de Apoc. 1,7, aludiría a los pasajes de Juan 14, 28: «*Me voy y vengo a vosotros*», y de Mateo 26, 64: «*Y yo os digo que un día veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder y venir sobre las nubes del cielo*». La misma se desarrolla en tres niveles, inscritos en tres triángulos, como si de una estructura piramidal se tratara, configuración que establece la importancia de los personajes en función de su emplazamiento. Siguiendo el modelo jerárquico que fue bien definido en la composición absidial de la iglesia de S. Andrea Catabarbara, y quizá en otras anteriores¹² –como la de la basílica lateranense¹³–, Cristo se encuentra en el vértice y, por encima de

⁸ Véase L. DIEGO BARRADO y F. GALTIER MARTÍ, *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna*, Zaragoza, 1997, pp. 19-28.

⁹ Cfr. P. DE SANTIS, en BISCONTI, dir., *Temi di iconografia paleocristiana, o. c.*, pp. 238-240, *ad vocem*: ‘palma’. La palmera es una planta de gran altura y de larga vida pues son las ramas que va perdiendo su fructífero abono. Su fertilidad y regeneración constantes y su clara asociación con la salvación y la eternidad motivaron su inserción en los programas iconográficos del Medievo romano.

¹⁰ Cfr. Y. CHRISTE, “Saints-Cosme-et-Damien et sa descendance médiévale”, en *idem, L’Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996, pp. 79-81, espec. p. 79.

¹¹ Bajo el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585), la imagen de Félix IV fue reemplazada por una pintada de Gregorio Magno. Y fue durante el mecenazgo del cardenal Francesco Barberini cuando el artista romano Orazio Manenti reintegró, entre los años 1669 y 1671, la figura del papa constructor de la iglesia, siendo ésta la que se conserva todavía en la actualidad. A ello se añade el hecho de que la parte izquierda del mosaico (sin inclusión de la zona alta de la palmera ni tampoco del ave fénix) ha sido la más afectada por las restauraciones emprendidas desde el siglo XVI (véanse las mismas en G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Tavole*, Roma, 1987; y en V. TIBERIA, *Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi-Perugia, 1991, pp. 19 y ss.).

¹² Cfr. G. MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano*, en *Le Chiese di Roma Illustrate*, vol. 59, Roma, s. d., pp. 50-54, espec. p. 53; e *idem, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, o. c.*, p. 138.

¹³ Véase G. J. HOOGWERFF, “Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani”, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XXVII (1952-1954), pp. 297-326, espec. p. 316.

su cabeza, resurge la *manus Domini* de un cielo de nubes coloreadas. En un segundo nivel, los santos Cosme y Damián están siendo presentados a Cristo por los apóstoles Pedro y Pablo. Félix IV y san Teodoro completan la escena a izquierda y a derecha. Finalmente, en los extremos se sitúan dos palmeras, una datilera junto a san Teodoro y otra próxima al pontífice sobre la que se posa el ave fénix (fig. 2). Dichas palmeras representan el triunfo de los dos mártires y simbolizan el paraíso. El ave fénix evoca la resurrección y la inmortalidad y la estrella de ocho puntas que lo corona alude simbólicamente a las palabras del Juicio Supremo referidas en Apoc. 22, 16: «Yo, Jesús,... Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella brillante de la mañana». Bajo esta escena y saliendo en dos grupos de las ciudades de Belén y Jerusalén (símbolos de los marcos físico e histórico de la Encarnación, respectivamente) aparecen los doce corderos o fieles representantes del colegio apostólico, que convergen en la montaña de Sión de la que brotan los cuatro ríos del Paraíso terrestre y que está coronada por el cordero pascual (o imagen de la Redención).



Fig. 2. Roma. Ss. Cosma e Damiano. Mosaico absidial. Ave fénix.

La incorporación de los santos titulares de la basílica a la composición absidial en el mismo registro dedicado a los príncipes de los apóstoles e, igualmente, a San Teodoro y al pontífice marcó una nueva fase en la iconografía romana. La catacumba de Ss. *Pietro e Marcellino* ofrece, no obstante, un espléndido testimonio de los primeros ensayos realizados en favor de la dignificación y la exaltación de los mártires epónimos en un cementerio cristiano. Todavía, la aparición en el mosaico del mecenas presentando la maqueta de su obra constituye un hecho novedoso en Occidente y aporta un nuevo testimonio del gusto de los pontífices por emular las composiciones del Oriente cristiano¹⁴.

¹⁴ Para la iconografía de los oferentes de maquetas, véase, en particular, F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, o. c.



Fig. 3. Roma. S. Agnese fuori le mura. Mosaico absidial. Santa Inés.

En este mosaico, el concepto de presentación se une a los de teatralidad, aparato e impacto visual, propios de la plástica monumental tardorromana. El naturalismo está todavía muy presente en la decoración vegetal y en la sensación de movimiento que transmiten los personajes. Los rostros parecen reales y las miradas expresivas evocan, en cierta medida, las máscaras de la Antigüedad. A pesar de la romanidad, muy presente en esta obra artística, y del clasicismo del que está impregnada y que ha motivado la interpretación, por algunos autores, de este mosaico como la última obra de la Antigüedad, la concepción plástica, el esquema geométrico y rítmico y el estilo basado en contornos bien definidos y pliegues marcados responden definitivamente a un gusto nuevo que comenzó a manifestarse en la iconografía romana a partir del año 525¹⁵.

En un momento especialmente difícil para la Iglesia motivado por las invasiones bárbaras y, en concreto, de los ostrogodos en la península itálica, y por la incursión del poder político en los asuntos eclesiásticos —y no olvidemos por supuesto la que se presentaba como inminente intervención bizantina en vías a la restauración de la unidad imperial—, no es de extrañar que Félix IV sintiera la necesidad de reafirmar la religión cristiana y que para ello hubiera utilizado una imagen de gran efecto y ciertamente teatral, que habría resultado muy apropiada para tiempos de crisis, de indecisión y de prueba. La volumetría de los personajes y la expresividad de sus rostros unidas al carácter de presentación contribuyeron de manera significativa a este propósito. Y, más todavía, el papa fue un gran innovador y por primera vez en la historia pontificia de Roma comprendió, asimiló y trasladó a una composición triunfal las propiedades de la imagen como portadora de propaganda político-religiosa. Roma, cabeza de la cristiandad occidental, sede del papado y centro neurálgico de Occidente, es-

¹⁵ Con relación a este debate, consúltense en particular los trabajos de E. KITZINGER, *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, tr. it. [*Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd to 7th Century*, Londres, 1977], Milán, 1989, p. 104; G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma, 1965, revisado y aumentado por M. ANDALORO, Roma, vol. I, 1987, pp. 64-65 y 233-234; y V. PACE, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Nápoles, 2000, pp. 288-291.

trechaba sus primeros lazos con Oriente, haciéndose eco no sólo de la iconografía imperante en el Mediterráneo de esos momentos, resultado de una verdadera *koiné* cultural¹⁶, sino incorporando a la misma las figuras de dos mártires orientales y de un santo y fiel representante de Oriente, Teodoro, cuya imagen hace *pendant* con la del pontífice.

La importancia y trascendencia de este mosaico absidial residen en el hecho de que fue el primero en incorporar a las composiciones teofánicas, ya en la primera mitad del siglo VI y de manera satisfactoria, tanto la imagen del santo titular como la del evergeta. A pesar de la desaparición de algunos programas iconográficos anteriores –como los de los ábsides de *S. Pietro in Vaticano* y *S. Giovanni in Laterano*–, cuyos testimonios gráficos hubieran aportado mayor luz a los análisis que se centran en este período artístico de Roma, podemos afirmar que el mosaico de *Ss. Cosma e Damiano* ha ejercido una influencia constante en el arte monumental de la Roma medieval. Así, las decoraciones en mosaico promovidas por el papa Pascual I en *S. Prassede* o en *S. Cecilia*, que evocaremos más adelante, constituyen una prueba irrefutable.

La renovación de las formas clásicas (el impacto visual, la imitación de la naturaleza, la definición de los contornos, la sensación de realismo y una cierta teatralización de la escena), que había caracterizado al mosaico del ábside de *Ss. Cosma e Damiano*, cambió a partir de la segunda mitad del siglo VI, con el fin de adquirir su forma definitiva a fines de ese siglo en favor de una rígida frontalidad, de un esquematismo y de una concepción pura de un arte que renunciaba a los detalles superfluos, concebidos como transgresores de la idea única, estática y conceptual. Estas características se materializaron en el mosaico del arco triunfal de *S. Lorenzo fuori le mura*, cuyo mecenago se atribuye al papa Pelagio II (579-590), y, de una manera definitiva, en el del ábside de *S. Agnese fuori le mura*, composición que debemos al mecenazgo de Honorio I (625-638)¹⁷. Más aún, a partir de fines del siglo VI y a lo largo del siglo VII, aunque reavivando en buena parte una iconografía iniciada en los cementerios suburbanos de la ciudad de Roma desde el siglo III, el ábside se convirtió en el lugar de exaltación de la figura y de las virtudes del santo titular.

Inés, santa romana por excelencia, fue efigiada en el mosaico de *S. Agnese fuori le mura* (fig. 3) junto a los pontífices Simmaco y Honorio I, promotores en los si-

¹⁶ Cfr. P. BROWN, *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, tr. fr., París, 1985; y J.-M. SANSTERRE, "Entre «*koiné* méditerranéenne», influences byzantines et particularités locales: le culte des images et ses limites à Rome dans le Haut Moyen Âge", en G. ARNALDI y G. CAVALLO, dirs., *Europa medievale e mondo bizantino. Contatti effettivi e possibilità di studi comparati (Tavola ronda del XVIII Congresso del CISH, Montreal, 1995)*, en *Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Nuovi Studi Storici*, 40, Roma, 1997, pp. 109-124.

¹⁷ Cfr. L. DIEGO BARRADO, "Relaciones entre Oriente y Occidente en la Alta Edad Media: la cultura artística en la Roma bizantina", *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura (Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 de noviembre de 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 213-221, espec. pp. 216-217.

glos VI y VII, respectivamente, de la basílica a ella dedicada en la ciudad. Vestida como si de una princesa bizantina se tratara y portando el *rotulus* entre sus manos, la joven tiene bajo sus pies los instrumentos de su martirio: la espada y el fuego. La parte baja de su *hymation* –que protocolariamente debía ser decorado– lleva bordado el ave fénix¹⁸, iconograma de eternidad ya que evoca a la santa y, en definitiva, a Cristo triunfantes sobre la muerte. Es así como el fénix asume el simbolismo de triunfo que tenía la palmera, a la vez que representa, como ésta, el martirio y, por tanto, el triunfo sobre el martirio y sobre la muerte. Ahora bien, el fénix, que tiene en esta escena una relación directa con el fuego que martirizó a la santa, es utilizado, además, para expresar el misterio de la resurrección de la carne y los conceptos de virginidad y castidad, asociados ambos a la figura de Inés desde sus primeras representaciones cementeriales. Dichos conceptos, o virtudes en el caso de la santa, fueron corroborados por la tradición de la Iglesia y referidos en el carmen del papa Dámaso (366-384) hallado en 1728 formando parte de la pavimentación de la basílica citada¹⁹.

El fondo de oro compacto, inconmensurable y con una gradación creciente e intensificada de color en la parte alta de la composición de *S. Agnese fuori le mura* y que delimita los espacios terrestre y celeste siguiendo una jerarquía establecida verticalmente, se asemeja a grandes cortinajes donde adquieren toda su dimensión unas figuras cuasi plotínicas.

La iconografía de presentación –que había guiado los primeros iconogramas catequéticos de los cementerios paleocristianos y que deriva de la concepción del arte como ‘comunicación a través del signo’, uno de los síntomas de la emergencia del arte medieval²⁰– se desarrolló en Roma de forma creciente, haciéndose más evidente que nunca a partir del pontificado del papa Honorio I. Esto se consiguió proporcionando a la figura humana significado por sí misma y haciendo de la imagen el soporte de un contenido espiritual.

¹⁸ Estos bordados fueron muy utilizados en la iconografía bizantina. La emperatriz del díptico del *Museo Bargello* de Florencia (c. 500) lleva sobre su túnica un bordado con una emperatriz; y, del mismo modo, la parte baja de la túnica de la emperatriz Teodora, que aparece en el panel de mosaico del presbiterio de *San Vitale de Ravenna*, se decora con la escena de los Reyes Magos.

¹⁹ Véase el elogio damasiano a santa Inés en A. FERRUA, *Dámaso y los mártires de Roma*, tr. e., Ciudad del Vaticano, 1986, pp. 39-42. Sobre la obra epigráfica de Dámaso, son especialmente valiosas las contribuciones de J. FONTAINE, “Les poèmes épigraphiques expression de la foi: l’œuvre de Damase de Rome”, en *Naissance de la poésie dans l’Occident Chrétien*, París, 1981, cap. VII, pp. 111-125; *idem*, “Damase poète théodosien: l’imaginaire poétique des *Epigrammata*”, *Saecularia Damasiana. Atti del Convegno Internazionale per il XIV Centenario della morte di Damaso I (11-12-384-10/12-12-1984)*, Ciudad del Vaticano, 1986, pp. 113-145; y J. GUYON, “*Cunctis solacia fletus* ou le testament-épigraphe du pape Damase”, *Quaeritur inventus colitur: Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola B.* (en *Studi di Antichità Cristiana*, XL), Ciudad del Vaticano, 1989, vol. II, pp. 423-437. Dámaso y su fiel colaborador, Filócalo, compusieron setenta *elogia martyrum* (véase C. CARLETTI, “Dalla «pratica aperta» alla «pratica chiusa»: produzione epigrafica a Roma tra V e VIII secolo”, *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, XLVIII, Roma nell’Alto Medioevo, Spoleto, 2000, Spoleto, 2001, pp. 325-392 y láms. I-VIII).

²⁰ Cfr. A. M. ROMANINI *et alii*, *L’arte medievale in Italia*, Florencia, 1988, p. 17.

De este modo, el cuerpo del ‘hombre de Dios’ u ‘hombre dedicado a Dios’ disfruta, bien por su santidad (es el caso de santa Inés) bien por su pontificado (es el caso de Honorio I), de un estado de bienestar que lo libera de su condición temporal. Los rostros, severos y penetrantes a la vez, nos descubren una vida interior en la que el estado de trascendencia anula cualquier elemento secundario. En el mosaico, el símbolo se muestra creativo y fértil. El martirio, en tanto que acto de fidelidad a Cristo y a su Iglesia (y el *rotulus* que lleva la santa es precisamente símbolo de esa fidelidad), es el comienzo de una paz infinita, que reina dichosa y que se manifiesta serena gracias a la simplicidad de las líneas y de los contornos. Esta obra es, en definitiva, la más bella manifestación de la convicción de que el martirio es fuente de alegría y la alegría fuente de belleza.

Honorio I, que siempre se manifestó muy respetuoso con el pasado y con las empresas de sus predecesores en el solio pontificio, fue sensible al desarrollo del culto a los mártires –que había tenido en la figura del papa Dámaso a su promotor más enérgico²¹– y gestionó con astucia las relaciones del papado y, por extensión, de la ciudad de Roma –capital del ducado bizantino– con la ciudad de Ravenna y su exarca. Agradecimiento no le debió faltar hacia este último, quien había confirmado en nombre del emperador –y por primera vez en la historia de las relaciones entre el papado y el Imperio de Oriente–, su título pontificio.

Con esta obra, el pontífice, en tanto que sucesor de Pedro, enviaba además al pueblo romano un nuevo mensaje de salvación para la Iglesia de Roma, que se purificaba gracias al testimonio supremo de fe de los mártires. Este acto daba continuidad a la labor iniciada por los apóstoles Pedro y Pablo, quienes habían quedado retratados en el mosaico de la *largitio pacis* de *Santa Costanza* –edificio próximo a la basílica– como los elegidos para transmitir a la Iglesia cristiana la protección y la paz divinas.

La capacidad de Roma por rejuvenecerse, renovarse o resurgir ‘de sus cenizas’ en períodos de crisis social, religiosa y política se hizo evidente, por parte de los pontífices, no sólo con actuaciones concretas en los ámbitos político y religioso sino con la utilización de determinadas imágenes-símbolo portadoras de mensajes fácilmente comprensibles por la población. La recuperación del mito clásico del fénix, entendido tradicionalmente como símbolo de la regeneración, se convirtió igualmente en Roma, durante períodos concretos de la dominación bizantina y en la fase post-bizantina con inclusión de un último coletazo en el siglo X, en imagen de la *renovatio*²². No en vano, la representación del fénix coincidió, sin duda, con

²¹ En cuanto a la labor del papa Dámaso como potenciador del culto a los mártires en la ciudad de Roma, véanse unos breves apuntes en L. DIEGO BARRADO, “Las grandes peregrinaciones en el primer milenio cristiano”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXV (2001), pp. 31-71, espec. pp. 45-47; e, igualmente, el capítulo específico que dedicamos a este tema en nuestra Tesis Doctoral, *La culture figurative dans la Rome byzantine, o. c.*, pp. 435-445.

²² Erwin PANOFSKY hizo notar que el símbolo del ave fénix había sido utilizado por algunos autores

momentos de decisiva renovación romana impulsada por el papado quien, pese a sus aparentemente estudiadas buenas aunque complejas relaciones con Bizancio –no faltas tampoco de tensiones puntuales–, pretendía manifestar la primacía y la independencia de Roma en la esfera religiosa de Occidente y de Oriente.

La renovación artística de Roma necesitaba de una profundización en los contenidos o mensajes espiritual y político de las imágenes. No sólo es un caso claro el mosaico de *S. Agnese fuori le mura*, sino el hecho de que muchos de los programas iconográficos de la Alta Edad Media en Roma se desarrollen en torno a una imagen central, ciertamente privilegiada, que podría recordarnos el ciclo de la naturaleza que vive y se renueva constantemente para retomar su punto de partida (Gen. 3, 19), como hace el ave fénix al renacer de sus propias cenizas²³. Algunos pontífices fueron muy conscientes del nuevo mensaje que deseaban transmitir y para ello recurrieron a iconogramas que no sólo habían sido siempre fácilmente comprensibles por el pueblo sino que evocaban los orígenes más puros del cristianismo. Esos símbolos habrían entrado a formar parte así de una nueva iconografía, monumental y compleja pero anclada sólidamente en la tradición.

La búsqueda de los orígenes y, por tanto, de los valores originales del cristianismo motivaron, en el período central de la dominación bizantina de Roma, la imbricación de tradición monumental romana y helenismo, que se puso de manifiesto de una forma verdaderamente plausible en uno de los monumentos emblemáticos: la iglesia de *Sta. Maria Antiqua*, sede del poder bizantino y fiel transmisora de la penetración real de la cultura figurativa bizantina en la ciudad a partir de mediados del siglo VII²⁴. La imagen, fruto de las constantes renovaciones cultural y artística de Roma, fue utilizada en ese tiempo como portadora de mensaje político-religioso e insertada en paneles decorativos donde el ritmo compositivo está marcado por una figura central destacada, expresión máxima de la intención que guió la representación de aquéllos.

De igual modo sucedió en la decoración –hoy desaparecida– de un oratorio cristiano dedicado a santa Felicidad y encontrado en 1812 con motivo de las excavaciones realizadas en la *domus aurea* de Nerón. Un dibujo de enorme precisión de tal decoración hecho por Ruspi a instancias del cardenal Angelo Mai²⁵ permite la reconstrucción del programa iconográfico del oratorio. Una imagen de gran tamaño de santa Felicidad, cual verdadera *Mater Ecclesiae* orante –al modo de re-

precarolingios para referirse a la capacidad de Roma para rejuvenecerse o renacer (cfr. *idem*, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, tr. e., Madrid, 1983, p. 85, nota 2).

²³ Cfr. W. TRONZO, “I grandi cicli pittorici romani e la loro influenza”, en C. BERTELLI, dir., *La Pittura in Italia. L’Altomedioevo*, Milán, 1994, pp. 355-368, espec. p. 361.

²⁴ Véase L. DIEGO BARRADO, “L’arte a Roma attorno al 650: greci, orientali e romani”, *VII Convegno Internazionale di Studi. Medioevo Mediterraneo: L’Occidente, Bisanzio e l’Islam dal tardoantico al secolo XII*, Parma, 2004, Milán, 2007, pp. 175-182.

²⁵ Cfr. G. B. DE ROSSI, “Scoperta d’una cripta storica nel cimitero di Massimo ad *Sanctam Felicitatem* sulla via Salaria Nuova”, *Bullettino di Archeologia Cristiana*, III (1884-1885), pp. 149-184 y láms. IX-X y XI-XII, espec. láms. XI-XII.

presentación tradicional paleocristiana de invocación a la divinidad—, se halla bajo la protección del Salvador —efigiado siguiendo una iconografía de cierto éxito en la Roma del momento— y acompañada por sus siete hijos. Completan la escena las ciudades de Belén y Jerusalén, de donde parten sendos cortejos de corderos que caminan hacia el cordero pascual, así como dos palmeras, en una de las cuales se sitúa el ave fénix. En el contexto de los marcos físico e histórico de la Encarnación —simbolizados, como hemos recordado, por los cortejos de corderos—, Felicidad —efigiada como si se tratara de María— ejerce la función de protectora de sus hijos y, por extensión, de la Iglesia y se halla acompañada por el símbolo de regeneración constante y portador de dicho mensaje salvífico.

La nueva iconografía romana, de impacto y triunfalista, evolucionó hacia un estilo abstracto y lineal, aunque recuperando el naturalismo y el carácter narrativo de otro tiempo y reutilizando la composición de siete figuras, que había resultado ciertamente afortunada en los primeros siglos de la Roma medieval. Y ello se consiguió con figuras bellamente estilizadas en un marco, el presbiterio, que se convertía nuevamente en el lugar de acogida de reliquias de los mártires de las persecuciones romanas.

La gran fuga de reliquias veneradas desde los cementerios suburbanos hacia el centro de Roma fue abanderada con entusiasmo por el papa Pascual I (817-824), quien no obstante demostró ser respetuoso con los primeros lugares santos de la ciudad. Para darles oportuna acogida, el pontífice mandó construir y renovar varias iglesias. La más importante fue la de *S. Prassede*, considerada una copia fiel aunque de menor tamaño de la antigua basílica de época constantiniana de *S. Pietro in Vaticano*. Este gesto es sintomático, no sólo por la reproducción —desde el punto de vista arquitectónico— que hizo el pontífice de uno de los edificios emblemáticos de los comienzos del cristianismo como religión reconocida en todo el Imperio, sino porque el viejo *S. Pietro* era la primera basílica martirial y, además, cementerial de Roma y, como tal, en ella se celebraba el culto a san Pedro y se daba acogida en sarcófagos a gran cantidad de restos mortales de fieles devotos. El papa Pascual I instaló, en su renovada iglesia de *S. Prassede* —con función martirial, igualmente—, las tumbas de las jóvenes santas Pudenciana y Práxedes, quienes según la tradición habrían vivido en el barrio de *S. Maria Maggiore*. Y para ennoblecer todavía más su construcción, en el año 817 hizo transferir a aquel lugar el número nada desdeñable de 2.300 cuerpos de mártires²⁶.

²⁶ Cfr. L. DUCHESNE, *Le liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, París, t. I, 1886, y t. II, *ibidem*, 1892, reed. con el t. III de C. VOGEL, *Additions et corrections*, París, 1957, y reed. de los tres volúmenes, París, 1981, t. II, p. 54, ll. 21-24. Véase, a su vez, J. OSBORNE, “The Roman Catacombs in the Middle Ages”, *Papers of the British School at Rome*, LIII (1985), pp. 278-328 y láms. XVI-XXII, espec. pp. 292-293 (nota 65 con bibliografía sobre esta cuestión). Cfr., también, *B. A. V.*, ms. Lat. 10545 de Claude Menestrier, fols. 226v y 226v-227, en lo referente a algunas inscripciones concernientes al traslado por el papa Pascual I de reliquias desde las catacumbas a las iglesias *S. Cecilia in Trastevere* y *S. Prassede*. Según la opinión de M. CECHELLI, “Alcuni effetti delle grandi traslazioni nelle basiliche romane: I pozzi dei martiri. L’esempio di *S.*



Fig. 4. Roma. S. Cecilia in Trastevere. Mosaico absidial. Lado izquierdo

El traslado de los restos de la mártir Cecilia desde el gran cementerio de *S. Callisto* a la iglesia martirial consagrada a la santa tuvo lugar en el año 821. Se trata de una de las empresas más destacables del pontificado de Pascual I, como así nos lo recuerda todavía el mosaico absidial donde el papa fue efigiado junto a la santa titular y bajo la imagen del ave fénix (fig. 4), tal y como se había retratado en *S. Prassede* (fig. 5). El fénix se convierte ahora en símbolo de renovación del interés de Roma, y particularmente de los pontífices, hacia las tumbas veneradas. Así, *S. Cecilia* in Trastevere debe ser considerada, sin reparos, como el compromiso entre tradición cristiana primitiva y tradición bizantina.

Resultaría, no obstante, curioso –si no se tratara de la ciudad Roma, verdadera charnela entre Oriente y Occidente–, que el papa Pascual I, una vez concluido el período de dominación bizantina de la ciudad y con las todavía recientes alianzas entre el papado y los carolingios –recuérdense las sólidas relaciones de amistad entre León III (795-816) y Carlomagno, el emperador de los francos–, recuperara el gusto típicamente bizantino del que hacen gala muchas de las composiciones me-

Pudenziana”, *Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola B.* (en *Studi di Antichità Cristiana*, XL), Ciudad del Vaticano, 1989, vol. I, pp. 107-121, espec. pp. 111-114, el papa habría transferido otros cuerpos de mártires a la iglesia de S. Pudenziana de Roma.

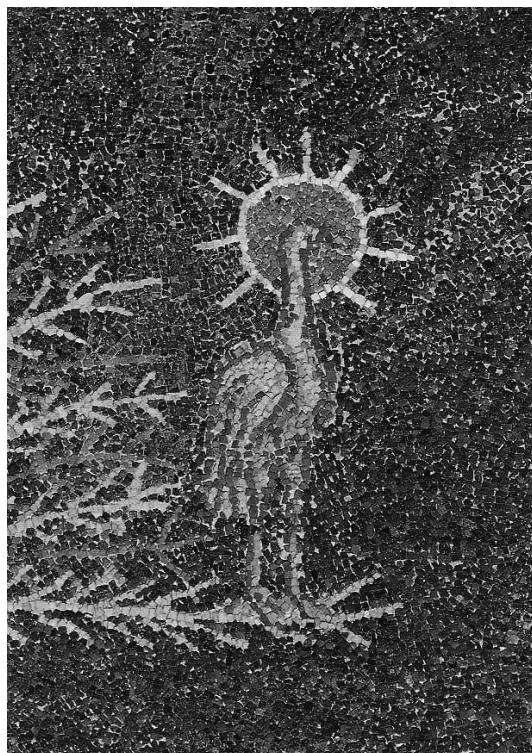


Fig. 5. Roma. S. Prassede. Mosaico absidial. Ave fénix.

mediador entre su pueblo y Dios, sintiéndose a la vez responsable de la transmisión de una nueva cultura iconográfica, siempre marcada por el pasado de la ciudad. Y, con él, el fénix reaparece como el compañero imprescindible del pontífice y como portador de un nuevo mensaje salvífico. Tradición y renovación confluyen en una imagen, la del fénix, evocadora del glorioso pasado y símbolo del prometedor futuro de la ciudad, que de la mano del pontífice emprendía una nueva andadura libre de influencias y sometimientos externos.

El principal patrimonio artístico que nos ha legado Pascual I concluye con la iglesia de *S. Maria in Domnica*, de clara influencia bizantina tanto en la arquitectura como en la decoración de su presbiterio. En ésta, el papa ya no se presenta como mecenas sino como servidor de la Virgen haciendo el ritual de la *proskynesis* o prosternación de honor. Pero como la imagen fue, en la Roma medieval, portadora no sólo de mensaje religioso sino también político –y lo había sido de forma eficaz durante los pontificados de Martín I (649-655) y Juan VII (705-707)–, Pascual I,

dievales romanas. Sabemos bien que fueron sus predecesores, entre ellos León III, quienes, a pesar de demostrar claros deseos de ruptura con el más inmediato pasado de la ciudad, se dedicaron a emular, desde el remodelado palacio pontificio, el palacio imperial de Constantinopla²⁷. De esto se deduce que la rivalidad en los ámbitos religioso y político que había ciertamente distanciado a los pontífices del Oriente cristiano no había impedido, sin embargo, el acercamiento –en la formulación estructural y artística– de un edificio emblemático del poder papal en Occidente al símbolo por excelencia del poder bizantino en Oriente.

En las decoraciones absidiales de *S. Prassede* y *S. Cecilia*, el papa Pascual I se presenta –como así hicieron Félix IV y Honorio I en sus respectivas empresas edilicias– como evergeta y oferente de la maqueta de la construcción. Pero, también, como

²⁷ Cfr. F. GALTIER MARTÍ, “El palacio pontificio de Letrán en la época carolingia”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIX (2002), pp. 173-195 y figs. 1-30 en pp. 325-352.

con una clara ambición autárquica, aprovechó para enviar un mensaje político que si duda no debió ser bien recibido en el Oriente cristiano del momento. Con esta acción, el papa no reconocía otra autoridad que la proveniente de la divinidad y afirmaba que la sumisión a un emperador formaba parte de tiempos ya pasados. Es decir, a comienzos del siglo IX, y a pesar de la existencia de emperadores tanto en Oriente como en Occidente, María era no solamente la Señora de Constantinopla sino también la Señora de Roma. Todavía, su proyecto político deseaba que en la ciudad de Roma no hubiera otra autoridad, después de María –la Madre de Dios–, que la del propio pontífice. Es sensato analizar esta imagen, que posee un carácter icónico claro y en la que el papa se presenta como mediador entre su pueblo y Dios, en el contexto de la toma de posición de la Iglesia frente a la política iconoclasta dirigida en Oriente por los emperadores bizantinos²⁸.

Pascual I no reconocía, por tanto, ni a los antiguos emperadores bizantinos ni a los de Occidente, entre los cuales sobresalía el coronado por León III y nombrado como «emperador de los Romanos». Pese a la ruptura de las relaciones entre el papado y Bizancio y tras haber superado el período de dos siglos de dominación bizantina, el evergetismo pontificio de Pascual I pone de manifiesto que las reminiscencias bizantinas se mantuvieron en la iconografía de la capital de Occidente durante un largo tiempo. De hecho, aunque de manera más discreta, la presencia del arte bizantino se hizo sentir en Roma hasta los albores del año Mil, como así se puede observar al contemplar los frescos de *S. Sebastiano al Palatino*, donde la representación del fénix evoca la gloria de tiempos pasados (fig. 6)²⁹.

Las formas que durante el pontificado de Pascual I habían vibrado de fuerza doctrinal y política, de intensidad plástica, de densidad de color y de luminosidad radiante, dieron paso a formas rígidas y excesivamente ancladas en el pasado e infladas por una tradición repetitiva y sin apenas empuje creador. El arte romano que se desarrolló desde el fértil período de Pascual I hasta el siglo XII entró, salvo honrosas excepciones, en un período de decadencia, de crisis y de interrupciones importantes. Por otro lado, la ruptura cultural de Roma con el mundo oriental no se produjo hasta la ruptura religiosa del siglo XI, concebida en Occidente como el cisma de Oriente y en Oriente como el alejamiento de Occidente de las fuentes primigenias. Ello permitió la recepción en Roma del arte románico en el campo de la arquitectura y del ‘renacimiento paleocristiano’ en el de la cultura figurativa³⁰.

Tras el señalado período de relativa infertilidad creativa, fue retomado el trabajo en mosaico con motivo de la reconstrucción del viejo *titulus* de *S. Maria in*

²⁸ Cfr. M. ANDALORO, “La figura di Maria”, en L. PANI ERMINI, dir., *Christiana loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio (Catálogo de la exposición, Roma, 2000)*, Roma, 2000, pp. 147-151, espec. p. 151.

²⁹ Cfr. M. ANDALORO en MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X, o. c.*, p. 289.

³⁰ A propósito de esta *renovatio*, véase, especialmente, H. TOUBERT, “Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle”, *Cahiers Archéologiques*, XX (1970), pp. 99-154.



Fig. 6. Roma. S. Sebastiano al Palatino. Fresco absidial.

Trastevere, promovido por el papa Inocencio II (1130-1143). Algunas décadas más tarde, Inocencio III (1198-1216) ordenó decorar, también con mosaico, el ábside de *S. Pietro in Vaticano*, muy probablemente a imitación del modelo de la antigua basílica constantiniana. Un fragmento con un ave fénix con nimbo y rayos solares, que se conserva en la actualidad en el *Museo di Roma* y que bien pudo proceder del pavimento de la basílica del siglo IV, formó parte de dicha composición en la zona inferior de catino absidial. Ese hacía *pendant* con otro colocado simétricamente, de modo que el pontífice, queriendo hacer alusión a la resurrección, repitió el símbolo para reforzar el concepto, con la intención de que el mensaje fuera recibido de forma explícita y clara³¹. Quizá el papa Inocencio III, deseoso de ‘resucitar’ la incesante actividad de algunos de sus predecesores en la cátedra apostólica y siendo todavía más consciente si cabe del poder catequético de la imagen, recuperaba un iconograma especialmente querido en la ciudad y merecedor de ser dignificado en un programa complejo, que habría de convertirse en uno de los grandes referentes iconográficos de la Edad Media Plena en Roma.

³¹ Cfr. F. BISCONTI, “Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell’arte del Cristianesimo primitivo”, *o. c.*, pp. 37-38.