

ICONOGRAFIA CRISTIANA Y MITOLOGIA PAGANA EN LA PILA BAUTISMAL PROTORRENACENTISTA DE TOBAR (BURGOS)

GARBIÑE BILBAO LOPEZ

En los últimos años, y con un considerable retraso respecto a la experiencia de otros países europeos, se está desarrollando en España el estudio simbólico e iconográfico de las pilas bautismales. Como ya sucediera entonces, la apertura de este nuevo campo de investigación en nuestro territorio está sirviendo para descubrir que, a pesar del prolongado olvido a que han sido condenadas por los estudiosos del arte, las pilas bautismales de los siglos pretéritos fueron un accesorio de culto fundamental y que, por lo mismo, se enriquecieron con temas ornamentales de gran interés simbólico (1).

Se trata, fundamentalmente, de motivos y escenas que, de uno u otro modo, aluden a las doctrinas sobre las que se articuló el misterio bautismal de aquel tiempo. Tal es el caso de la consideración del Bautismo como recuerdo de la muerte y de la resurrección del Cristo, su valoración como sacramento de la penitencia y como victoria sobre el pecado y la condenación, o como rito iniciático que permite el ingreso de los fieles en la comunidad de la Iglesia y el logro de la salvación eterna (2).

(1) Nordström, F. *Mediaeval Baptismal Fonts: An Iconographical Study*, Umea, 1984. Bond, F. *Fonts and Font Covers*, Londres, Oxford University Press, 1908. Tyrrell-Green, E. *Baptismal Fonts*. Society for Promoting Christian Knowledge, Londres, Nueva York, Toronto, 1928.

(2) Bilbao, G. *Iconografía de las Pilas Bautismales del Románico Castellano, Burgos y Palencia*, Burgos, 1996 (págs. 259-266).

Esta hermosa conjunción ornamental y simbólica fue especialmente desarrollada sobre las pilas románicas burgalesas, entre las que han sido catalogados y estudiados cerca de trescientos ejemplares de gran interés. La llegada de los nuevos estilos artísticos, sin embargo, incidió de modo negativo sobre la "industria" de las pilas, de modo que, mientras las portadas o los retablos de las nuevas construcciones eclesiásticas rivalizaban en esplendor y monumentalidad, las fuentes bautismales góticas y renacentistas recurrieron progresivamente a las formas lisas y a las sencillas incisiones acanaladas de escaso interés artístico y simbólico. Por ello el "hallazgo" de la pila bautismal de Tobar ha supuesto una doble sorpresa, ya que se trata de un bello ejemplar protorrenacentista –profusamente decorado– donde un episodio evangélico y otro extraído de la mitología pagana fueron hermanados para la expresión de uno de los dogmas fundamentales del sacramento del agua: La Victoria del Bautismo sobre la Tentación y el Pecado.

La pila se encuentra en la parroquia de Santa María, en el interior de un gran nicho abierto en el muro de la Epístola, y su estado de conservación es excelente. Como otros del mismo periodo, el ejemplar consta de una gran copa semiesférica que descansa sobre basa octogonal, ésta de considerable altura. Siguiendo la tradición de las pilas medievales, la basa se decoró con un tosco motivo de zig-zag que recorre todo su contorno, aunque es la copa la que concentra todo el interés artístico (3). La zona más próxima a la emboadura luce una abigarrada composición de tracería gótica que yuxtapone óvalos, curvas y semicírculos culminados en zarcillos vegetales. La subcopa, por su parte, se cubre mediante dos bandas de hojas triangulares imbricadas y surcadas por un nervio central.

Entre estos dos frisos fue dispuesta la decoración principal de la copa, encabezada por una representación del bautismo de Cristo. La escena está delimitada por un arco carpanel ciego, recorrido por ganchos de fronda vegetal y coronado con una cruz latina. Debajo se dispone Cristo desnudo, que aparece parcialmente sumergido en las aguas del Jordán, mientras San Juan, a su derecha y cubierto con túnica y manto, eleva la jarra con la que completar el bautismo divino. Las dos figuras están nimbadas y las dos lucen larga melena que Cristo acompaña con barba. El cuadro concluye con la aparición de un ángel que se acerca volando, según indican las alas des-

(3) Sobre este motivo véase, Bilbao, G. *op. cit.* (págs. 69-70).

plegadas y la disposición horizontal de su cuerpo, para entregar a Cristo los paños que sujeta en las manos. Como curiosidad, hay que señalar que el protagonismo tradicional que la figura angélica alcanza en las representaciones del bautismo de Cristo ha sido aquí ostensiblemente empobrecido, disponiéndose el serafín al margen de la escena y con un tamaño muy reducido.

A ambos lados de esta imagen principal, a la que escoltan, se disponen dos guerreros en idéntica disposición de ataque. Girando la cabeza en direcciones opuestas, los caballeros adelantan una de sus piernas, flexionada, mientras sujetan el escudo con una mano y levantan en la otra una espada y un grueso madero respectivamente. Los personajes a los que, presuntamente, atacan son tres *grutescos* que aparecen diseminados en la mitad posterior de la copa, donde se entremezclan con una exuberante vegetación de arbustos, hojas, flores y frutos realizada con un preciosismo y una habilidad de la que, lamentablemente, carecen los motivos humanos. El primero de los *grutescos* representa a Baco, la célebre divinidad pagana del vino. De acuerdo con su iconografía más conocida, el dios aparece efigiado como un joven imberbe, fresco y mofletudo, y se acompaña de sus atributos emblemáticos, tales como el *tirso* –bastón cubierto con hojas de hiedra o de viña que se corona con una piña–, el macho cabrío y una gran cepa de vid junto a cuyos frutos se dispone (4). La apariencia monstruosa se la otorgan los zarcillos que surgen como prolongación de su cabeza y los vegetales que sustituyen a las extremidades inferiores.

La segunda de las figuras es la referida a otro conocido híbrido, en parte ser humano en parte criatura acuática, sobradamente tratada por el arte antiguo y medieval: la sirena. En Tobar se trata de una coqueta sirena femenina que muestra al espectador sus senos desnudos y una larga y sensual melena que se desliza hasta la cola escamosa. Además, la mujer-pep sujeta en la mano una especie de texto escrito que eleva hasta la altura de su cabeza y que, sin duda, hace referencia a la mítica afición de este monstruo marino por el canto (5). La última figura pertenece a un joven varón de torso descubierto que esgrime una especie de hoz con la que corta las flores del arbusto junto al cual se coloca. De nuevo, las piernas han desaparecido para ser reemplazadas por graciosos róleos vegetales.

(4) Humbert, J. *Mitología Griega y Latina*, Barcelona, 1984 (págs. 68-74).

(5) Pedraza, P. "El Canto de las Sirenas", *Fragmentos*, N.º 6, 1985 (pág. 32). Rosenberg, A. *Engel und Dämonen*, Reutlingen, 1967 (pág. 31).

Se trata, en conjunto, de una decoración original y rica en contenidos simbólicos que, a continuación, intentaremos descubrir.

SINCRETISMO ORNAMENTAL Y PECULIARIDADES DE LA PILA DE TOBAR

A pesar de las novedades introducidas por la incipiente estética del Renacimiento, el lenguaje decorativo de la pila de Tobar es muy similar al de las pilas medievales que se multiplicaron por el territorio castellano. Tal es el caso de la escena del bautismo de Cristo. En ella se reproduce el mismo esquema compositivo que ya anunciaban las representaciones paleocristianas y que se mantuvo en tantas obras medievales como la pila de Abia de las Torres (Palencia), con Cristo parcialmente sumergido en las aguas del Jordán y San Juan derramando el agua sobre El con una jarra en presencia del ángel; este último es imprescindible en las escenas teofánicas, donde se muestra como expresión de la aquiescencia divina (6).

Idéntica circunstancia encontramos reproducida en la figura de los dos caballeros guerreros, realizados a imagen y semejanza de aquellos otros que, enfundados en la armadura al uso arremetían con lanzas y espadas contra los formidables dragones de las precedentes pilas románicas. Ciertamente, los seres monstruosos de la pila de Tobar no son saurios serpentiformes, pero, como se verá más adelante, participan de su misma naturaleza maligna.

En realidad, la novedad más importante ofrecida por esta pila es la presencia de Baco y de su peculiar séquito de *grutescos*, innovación que está plenamente justificada por la cronología de la pila, que fue realizada en los momentos finales del gótico y cuando un nuevo estilo originario de Italia comenzaba a dejar su impronta en el arte castellano. El amor exaltado que sintieron los artistas del Renacimiento por el mundo clásico, permitió a los dioses paganos penetrar en el interior de los palacios papales, alternar con las vírgenes y los santos en la decoración de ciertas catedrales o compartir protagonismo junto al bautismo de Cristo en esta pila de Tobar. Con el mismo fenómeno cultural y artístico se relaciona la difusión de los *grutescos*, decoraciones de tipo fantástico en las que el artista funde caprichosamente los diversos reinos de la Naturaleza creando "bichas" y seres increíbles, como los que han sido descritos, y recupe-

(6) Stapert, A. *L'Ange Roman dans la Pensée et dans l'Art*, París, 1975 (pág. 25).

rando una nueva dimensión ornamental que ya había sido experimentada en la Antigüedad (7).

Por último, es preciso hacer una mención, siquiera breve, al protagonismo destacado del elemento vegetal sobre esta pila burgalesa, en la que ocupa dos tercios de la superficie decorada total. Se trata de motivos heterogéneos y provenientes de diversos estilos artísticos que se disponen por separado. Así, las dos bandas de hojas superpuestas que embellecen el sector inferior de la copa resultan ser una réplica exacta de las que fueron esculpidas sobre las pilas románicas de esta zona, según evidencian los ejemplos de Neila y Hacinas (Burgos) o el de Estíbaliz (Alava) (8). Los arbustos de la zona posterior de la copa, por el contrario, entran de lleno en la estética del gótico tardío. A diferencia de las monótonas y esquematizadas hojas románicas, aquí se buscó reproducir la belleza natural de las plantas, resultando una composición exultante donde se entremezclan los troncos rizados y la imprescindible hoja de cardo o *cardina* con las granadas, la vid y la flor del propio cardo (9).

VALORACION SIMBOLICA DE LAS DECORACIONES

El estudio iconográfico de la pila de Tobar permite afirmar que, a pesar de los nuevos elementos introducidos y de los cambios estilísticos producidos, nada de ello alteró la voluntad catequética de sus decoraciones, que se nos muestran perfectamente dirigidas y subordinadas a las enseñanzas de la Iglesia en materia de bautismo.

Como cabía esperar, el eje escénico en torno al cual giran el resto de las decoraciones es el referido a la última teofanía del Ciclo de Infancia, que muestra al Mesías mientras se somete al mismo rito purificadorio que se ofrece al neófito en la fuente de bautismos. Parece que, de modo similar a como sucedió en los frescos y mosaicos de los baptisterios antiguos (Hosio Lucas, Santa Sofía de

(7) Sobre el grutesco, Dacos, N. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*, Londres, 1969. Fernández Arenas, J. "La Decoración Grutesca. Análisis de una Forma", *D'Art*, 1979 (págs. 5-20). Fernández Gómez, M. *Los Grutescos en la Arquitectura Española del Protorrenacimiento*, Valencia, 1987.

(8) Bilbao, G. *op. cit.* (págs. 234-240).

(9) Para la vegetación naturalista del periodo gótico, Jalabert, D. *La Flore Sculptée des Monuments du Moyen Age en France*, París, 1965 (págs. 90 ss).

Kiev o los dos de Rávena), esta representación persiguió un fin eminentemente propagandístico y destinado a persuadir de la santidad del sacramento instituido por Cristo para la salvación de su pueblo (10). Durante siglos, los teólogos y pensadores cristianos interpretaron el acontecimiento del Jordán como un gesto de sumisión y de solidaridad, pero, sobre todo, como un capítulo fundamental en el proceso de la Redención (11). Merced a él, el baño dispensado por El Bautista, que no otorgaba **“ni la pureza perfecta, ni la gracia santificante, ni la unión con Dios, ni los dones del Espíritu Santo”**, fue consagrado y santificado (12). Al contacto con el cuerpo de Cristo las aguas adquirieron todo su poder regenerador, concediendo a quienes se bautizaran la gracia divina y la dignidad de cristianos (13).

Estas prédicas teológicas fueron reforzadas en Tobar mediante el añadido de los caballeros guerreros. En sus frecuentes apariciones sobre las pilas románicas, estos personajes fueron concebidos como símbolo de las virtudes que, a través del agua consagrada, le eran conferidas al bautizado. Gracias a esta metamorfosis espiritual, el fiel quedaba configurado como “buen soldado de Cristo” capaz de solventar con éxito las “luchas” que, a lo largo de su existencia terrenal, debería librar contra el pecado y la tentación (14).

Precisamente, para la expresión de las faltas morales y de la seducción demoníaca se recurrió a las figuras monstruosas de Dionisos/Baco y de su séquito de ménades y sátiros, reducidos aquí a la sirena y al grutesco masculino. La elección resultó ingeniosa, además de especialmente idónea. No hay que olvidar que las celebraciones rituales en honor al dios del vino, conocidas como bacanales o saturnales, constaban de desfiles donde los participantes corrían y saltaban de un lugar para otro rivalizando en el escándalo y en la locura que precedían a toda clase de orgías y excesos (15).

(10) Cramer, P. *Baptism and Change in the Early Middle Ages (c.200-c.1150)*, Cambridge University, 1993 (pág. 12). Lafontaine-Dosogne, J. “*La Tradition Byzantine des Baptistères et leur Décor, et les Fonts de Saint-Barthélemy à Liège*”, *Cahiers Archéologiques*, N.º 37, 1989 (págs. 47, 51).

(11) Lemarié, J. *Dictionnaire de Spiritualité*, T. IV, París, 1959 col. 873.

(12) Corblet, J. *Histoire Dogmatique, Liturgique et Archéologique du Sacrement de Baptême*. T. I, París, 1881 (pág. 86).

(13) Camelot, P. Th. *Spiritualité du Baptême*, París, 1960 (págs. 279-281).

(14) Bilbao, G. *op. cit.* (págs. 239-240).

(15) Cumont, T. *Las Religiones Orientales y el Paganismo Romano*, Madrid, 1987 (págs. 40-42).

Los *grutescos* de Tobar fueron sabiamente instrumentalizados para significar los apetitos y las pasiones desenfrenadas, según confirma, también, la cuidadosa elección de la sirena. La literatura de la Antigüedad clásica generó una opinión fuertemente negativa contra las sirenas, a las que describió como criaturas seductoras que fascinaban con sus cantos épicos a los navegantes para después capturarlos y devorarlos (16). Con estas premisas, el pensamiento occidental de los siglos posteriores transformó a la sirena en una metáfora del pecado y de las trampas tendidas por el Maligno, así como en una advertencia de sus horribles consecuencias infernales: **"Tanto nos demoramos en los placeres, que por fuerza nos dormimos. Entonces nos mata la sirena: Es el Demonio que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios que nos cierra en sus redes. Entonces nos ataca..."** (17).

Dispuestos en torno al Bautismo de Cristo, estos monstruos surgidos de la mitología pagana fueron, pues, una imagen nueva del Mal imperecedero, de la actividad demoniaca que entorpece la salvación de la Humanidad y que sólo puede ser combatida con éxito tras la recepción del bautismo prefigurado en el Jordán.

(16) Mateo Gómez, I. y Quiñones Costa, A. "*Arpía o Sirena: Una Interrogante en la Iconografía Románica*", Fragmentos, N.º 10, 1988 (pág. 39).

(17) *Bestiario* de Guillaume le Clerc. Cfr. Pedraza, P. *El Canto...* (pág. 32).



Fig. 1. Pila de Tobar.



Fig. 2. Escena del Bautismo de Cristo.



Fig. 3. Detalle de uno de los guerreros.



Fig. 4. Detalle del dios Baco.



Fig. 5. La Sirena.



Fig. 6. Grutesco masculino.