

LA BIBLIA EN LA ICONOGRAFIA PETREA LUCENSE

por JAIME DELGADO GOMEZ

INTRODUCCION A LA SERIE

Iniciamos esta serie iconográfica con una doble finalidad. La de dar a conocer en forma de ficha científica con su correspondiente fotografía, toda la iconografía conocida y la que vaya apareciendo, cuya temática sea bíblica y el material en que se halla sea piedra o mármol. Y la de ir preparando así lo que un día puede ser un «CORPUS» en el que se recoja toda esta interesante temática de nuestra provincia.

Por principio no se observará ni un orden cronológico ni tampoco un orden de temáticas. Esto ya sería propio del «CORPUS». Pero sí tendrán preferencia, en primer lugar, las que todavía no han sido publicadas, y si lo fueron necesitan correcciones o precisiones. Y en segundo lugar las que ya publicadas, tienen un especial relieve.

Sobre las primeras, la ficha será más amplia, y por fuerza debe ir acompañada del correspondiente estudio.

Cuando se nos haya agotado la iconografía pétrea, deberemos iniciar esta misma serie bíblica en la pintura y en otros materiales, sin detrimento de intercalar las fichas de la serie anterior, según vayan apareciendo y siendo conocidas otras nuevas.

A pesar de lo dicho arriba, creemos que las primeras fichas deben ser sobre los dos monumentos más antiguos de la provincia y que tienen gran importancia en la arqueología cristiana. Son éstos la tapa de Temes en la que se hallan tres escenas esculpturadas, y el crismón de Quiroga.

Con aquellos, pues, iniciamos esta serie.

F I C H A N.º 1

LA ADORACION DE LOS MAGOS EN LA TAPA DE SARCOFAGO DE TEMES

1.—IDEAS BASICAS

Santa María de Temes es una parroquia del municipio de Carballedo, situada en la margen derecha del río Búbal, cerca de su confluencia con el Miño, al que unos cientos de metros antes se le une el Sil por su margen izquierda.

La escena se halla grabada en el ático de una tapa de sarcófago paleocristiano que hace pared sobre el arco triunfal de la iglesia de Temes.

Esta tapa es de mármol pentélico (cantera de Atenas). Fue esculpida en un taller romano en época constantiniana, probablemente entre 312-325. Y, junto con otras piezas de mármol de Caristio (también griego) prefabricadas en Roma, llegó a Temes, sin duda, por el cauce navegable del Miño. Entre estas piezas sobresalen varios capiteles de época imperial. Hemos de lamentar que la caja del sarcófago todavía sigue sin aparecer.

Aquí en Temes, con dichas piezas, debió erigirse un mausoleo cristiano. Este probablemente sirvió de oratorio en épocas más posteriores hasta que fue sustituido en el año 805 por un templo visigótico. La existencia de este templo nos la confirma una piedra granítica empotrada en la pared de la actual iglesia, con la noticia epigráfica de la consagración y de la fecha de dicho templo. (1).

(1) Incluimos en esta primera nota toda la bibliografía publicada sobre esta tapa y sobre los distintos elementos de este complejo arqueológico de Temes. Advertimos también que en la primera de las publicaciones de la nota se halla toda la bibliografía fundamental para el estudio de la escena. Pero como se trata de una publicación extranjera, que no es fácil que esté a mano de todos, iremos repitiendo aquí la principal.

J. DELGADO GOMEZ. «Tapa de sarcófago paleocristiano en Santa María de Temes-Carballedo (Lugo - España)», en *Rivista di Archeologia Cristiana* (Año LII), 1976, Città del Vaticano-Roma, pp. 303-324.

ID. «El complejo de Temes, ¿un monumento paleocristiano?», *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1979, pp. 1143-1154 (El Congreso se celebró en Lugo, en septiembre de 1977, con motivo del bimilenario de la fundación de la ciudad).

ID. «El apellido Temes», en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, T. X, pp. 86-93.

ID. «La paloma en la iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes», en *Boletín Auriense*, T. IX (1979), pp. 129-149.

ID. En «El Progreso», diario de Lugo, se publicaron ocho artículos desde el día 30 de marzo de 1983 hasta el 8 de abril de 1983. En ellos se hacía una divulgación periodístico-científica de todo lo interesante del complejo. Llevaban el título general de «El más antiguo testimonio cristiano de Galicia».

N. ARES VAZQUEZ, F. ARIAS VILAS y X. DELGADO GOMEZ, «Unha ara aos Lares Viales no conxunto arqueolóxico de Temes (Carballedo-Lugo)», en *Boletín Auriense*, T. IX (1979), pp. 311-315.

N. ARES VAZQUEZ, *Notas etimológicas: Temes*, en «El Progreso» (diario de Lugo) del 8 de febrero de 1980, p. 9.

H. SCHLUNK, «Los monumentos paleocristianos de «Gallaecia», especialmente los de la provincia de Lugo, en *Actas del Coloquio internacional sobre el Bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, pp. 193-236.

2.—ORIGEN BIBLICO Y ELEMENTOS DE ESTA ESCENA PALEOCRISTIANA (2)

a) Origen bíblico de la escena

A esta escena da pie un relato bíblico (3) en el que vemos tres tiempos. Uno que narra la llegada de estos personajes a la corte de Herodes, en la cual se informan del lugar donde debe nacer el rey de los judíos. El segundo nos recuerda la nueva aparición de la estrella que les llena de gozo y les conduce hasta el Niño. Y el tercero es cuando ya ante el Niño Dios, postrándose le adoran y le ofrecen los tres dones.

Debemos decir que tan solo los dos últimos tiempos son los recogidos por los escultores antiguos, siguiendo en ello a los pintores de las Catacumbas. Pero hemos de advertir que durante el desarrollo artístico del siglo IV, con tendencia a las representaciones narrativas, el tema de los Magos se enriquece un tanto con otras escenas, aunque independientes. Así nos encontramos con dos pinturas en la catacumba de Pedro y Marce-

Para un estudio serio de la iconografía paleocristiana es imprescindible H. LECLERCQ, (y otros) *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1904-1953; Son muchos tomos y los temas aparecen por orden alfabético.

Son fundamentales para el estudio de la iconografía de los sarcófagos paleocristianos los siguientes dos «corpus»: G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi* (tres tomos de láminas y uno de texto), Roma, 1929-1936; en adelante lo citaremos con la sigla WS. Y el otro, F. W. DEICHMANN - G. BOBINI - H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967; en adelante lo citaremos con la sigla Repert. (son dos tomos, uno de láminas y otro de texto y recoge tan solo los de Roma-Ostia).

Para conocer la pintura de las Catacumbas romanas es utilísimo A. NESTORI, *Repertorio topográfico delle pitture delle Catacombe Romane*, Città del Vaticano, 1975.

Para el estudio amplio de los sarcófagos españoles, M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada, 1975. Aquí se recogen todos los españoles, a excepción de algunos fragmentos o elementos publicados después de la obra, como por ejemplo es esta tapa de Temes. Debemos advertir que en este «corpus», además de la fotografía de cada monumento, hay una ficha muy completa del mismo con toda la bibliografía necesaria.

Por último, no podemos omitir a P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967; es la única obra en que se recoge todo el patrimonio paleocristiano de la Península, a excepción, claro está, de lo publicado posteriormente, como es el caso de nuestra tapa.

(2) Cf. DACL, T. X. 1 (palabra MAGES), col. 980-1067; recoge hasta 151 representaciones de esta escena entre las pintadas en catacumbas, musivas y esculpturadas en sarcófagos y en los diversos objetos de arte menor. Citamos también aquí los números que en el WS. contienen esta escena de los Magos, y a continuación de cada número del WS. ponemos entre paréntesis el correspondiente de Repert., cuando éste publique ese monumento, ya que Repert. tan solo recoge los de Roma-Ostia, mientras que en WS, se hallan todos los del mundo cristiano entonces conocidos; WS. 8,1 (Repert. 525 b); 14,3; 26,1; 40 (241); 73,2; 92,2; 96 (43); 105,1 (526); 115,2 (11); 126,2; 129,2 (625); 135,4 (144); 166,4 (33); 177,2; 177,3 (145); 178,1 (887); 179,2 (662); 185,1; 185,3 (803); 188,2 202,1 (516); 202,2 (548); 202,3; 202,4; 204,1 (156); 204,2 (949); 204,3 (774); 219,1 (5); 219,2; 219,3; 221,6 (28); 221,7 (439); 22,1 (374); 222,2 (1035); 222,3 (460); 222,4 (496); 222,5; 222,6 (618); 222,7 (735); 223,1 (96); 223,2 (352); 223,3 (318); 223,4 (799); 223,5 (161); 223,6 (343); 223,7 (102); 223,8 (495); 223,9 (944); 223,10 (450); 223,11 (163); 223,12 (348); 224,1 (494); 224,2 (345); 224,3 (17); 224,4; 224,5 (835); 224,6 (355); 224,7 (792); 224,8 (147); 225,1 (479); 225,2 (527); 225,3 (692); 249,11 (135); 284,4; 289,1; 290,1.

(3) Mateo, II.1-12.

lino (Roma) en la que los Magos están exultantes ante la estrella (4); y en un sarcófago aparecen interrogados por Herodes, teniendo dos de ellos una mano en alto, como señalando la estrella al Rey, mientras éste se halla entre dos soldados, viéndose al fondo los muros de una noble construcción.

b) Elementos de la escena paleocristiana

MARIA. Aparece siempre sentada en silla y con el Niño también sentado sobre las rodillas. En los sarcófagos más antiguos usa túnica ceñida, y en los posteriores «dalmática» de anchas mangas. Siempre lleva la «palla» sobre su cabeza, pero dejando ver un mechón de pelo, queriendo así significar, sobre todo, su maternidad.

NIÑO. En los sarcófagos más antiguos no es un niño tierno y fajado, sino más bien grandecito y vestido con túnica, e incluso calzado. Posteriormente se le representa, o bien pequeño y fajado, o ya más mayor y con túnica. Pero siempre está sobre las rodillas y entre los brazos de su madre.

MAGOS. En la iconografía esculpida siempre son tres. En la pintada de catacumbas también son tres ordinariamente; solo en alguna ocasión, y por motivos de simetría, los reducen a dos (uno a cada lado), o los aumentan a cuatro (dos a cada lado) (5).

Vienen siempre en fila, uno a pos de otro, caminando hacia la Virgen y el Niño y llevando en sus manos los «presentes» que ofrecen. Más tarde presentarán los dones en platos o bandejas.

El orden es generalmente el evangélico. Primero está siempre el que ofrece el oro, que a su vez señala la estrella, cuando ésta aparece esculpida, que no es siempre.

El segundo y tercero pueden variar. Unas veces es el que ofrece la mirra quien va delante, y otras es el último.

Aparecen siempre vestidos a la manera oriental y cubren sus cabezas con el llamado **gorro frigio**. La postura que adoptan es la de cierta inclinación reverente, pero sin detener el paso que es apresurado.

FRESENTES. En pintura no se especifica la ofrenda, solo aparecen unos trazos esquemáticos. Pero sí en sarcófagos. El oro está simbolizado en una corona, que, en algunos casos, lleva una gema central (6).

(4) Cf. A. NESTORI, Repertorio... (o. c.), la Adoración de los Magos, se halla en los siguientes lugares: «Callisto, N.º 46; Dcmitilla, 33,61,77; Giordani, 6; Maius 9,12,13; Marco e Marcellino 17,34,57,69; Priscilla 39; Via Latina 1.

Hay también dos representaciones musivas de esta escena, una en el arco triunfal de Santa María Mayor (Roma) de mitad del siglo V, y la otra en San Apclinar Nuevo (Ravena), de finales del siglo VI; de ésta se puede ver una buena fotografía en **Historia del Arte** (Salvat) T. 3, Barcelona, 1971, p. 81.

(5) Cf. A. NESTORI, **Repertorio...**, se hallan dos en catacumba de Marcos y Marcelino, N.º 34, y están cuatro en el N.º 61 de la catacumba de Dcmitilla.

(6) Cf. WS. 204,2 y 3 (Repert. 949,774); WS. 222,6 (Repert. 618); WS. 222, 7 (Repert. 735); WS. 224,5 (835).

El incienso se representa en unos granos puestos sobre las manos o el plato.

La mirra suele ir dentro de un frasco o vaso, ancho en el centro y delgado en el orificio. A veces en el vientre del vaso o frasco, que se supone lleno, está una cifra que indica el peso, como recordando el valor del regalo (7).

El simbolismo de los dones es el de una aclamación de la doble naturaleza de Cristo, la divina y la humana. Y, al mismo tiempo, también es una aclamación de su realeza. En este sentido se interpretaron siempre (8).

El hecho de ofrecer el oro en forma de corona es porque así, según Tito Livio, solía ser llevado por el vencido al vencedor (9).

También debemos recordar que por medio del incienso los paganos suplicaban y alababan a sus dioses. Como igualmente nos consta que la mirra servía para embalsamar, y así nos lo recuerda el mismo Evangelio (10).

CAMELLOS. Aparecen solamente en la iconografía esculpturada de los sarcófagos, no en las pinturas catacumbales. Siempre son tres, uno por mago, y aparecen en un segundo plano, con las cabezas en alto.

Añadamos que San José entra en la escena muy tardíamente, resultando así excluido en los monumentos paleocristianos con esta escena.

También debemos añadir que esta escena, por su composición, alargada y que no necesita mucha altura, es más propia de la tapa que del frente. De ahí que abunde más en aquellas.

Por último, consignemos que también se encuentra multitud de veces en variadas clases de objetos de arte menor.

3.—DESCRIPCION ICONOGRAFICA DE ESTA ESCENA ESCULTURADA EN LA TAPA DE TEMES.

La escena se halla en un campo esculpido de 0'59 m. de largo por 0'20 de alto (11).

(7) Cf. WS. 225,1 (Repert. 479); 225,2 (Repert. 527); y en WS. 223.

(8) Cf. San IRENEO, *Contra Haereses*, Lib. III, cap. IX, par. 2; puede verse en MIGNE, *Patrología Greca*, T. 7, col. 870-871: «Per ea quae (Magi) obtulerunt munera ostendidis, quis erat adorabatur: myrrham quidem, quod ipse erat, qui pro mortali humano genere mereretur et sepeliretur: aurum vero quoniam Rex, cuius regni finis non est: thus vero, quoniam Deus, qui et natus in Judaea factus est, et manifestus eis non quaerebant eum».

(9) TITO LIVIO, *Liber* 38,37: «Coronas etiam aureas pro suis quaeque facultatibus attulerant».

(10) Juan XIX, 39-40: «Llegó Nicodemo, el mismo que había venido a El de noche al principio, y trajo una mezcla de mirra y áloe, como unas cien libras. Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo fajaron con bandas y aromas, según es costumbre sepultar entre los judíos».

Cf. H. HAAG - AVAN DEN BORN - S. DE AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1981; ver nombre INCIENSO y MIRRA donde se hace una magnífica síntesis de ambos temas.

(11) Esta misma escena en España la hallamos tan solo en los siguientes monumentos: en una tapa fragmentada de Barcelona (cf. A. RECIO, «Tapas romanas de sarcófagos paleocristianos en Hispania», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, del 5 al 11 de octubre de 1969), Città del Vaticano, 1972, pp. 409-434); y en los frontales de los sarcófagos de Lagos, 2,2 y Castiliscar, según M. SOTO MAYOR, *Sarcófagos...* (o. c.) pp. 73-74 y 184-185.

LA VIRGEN.—Está sentada y apoya los pies en un «podium» o escabel, teniendo el Niño también sentado sobre las rodillas.

Mide desde los pies a la cabeza 17 centímetros y 13'5 desde el asiento a la cabeza, teniendo 6 de ancho en la cintura.

El trono es liso y de una sola pieza, como si representase un trono de piedra. Es de simple respaldo y asiento. Mide de altura 17'5 centímetros y tiene de ancho su lateral, única parte visible, 7'5 centímetros. El respaldo está un poco roto. El escabel es ancho 7 cm. y alto 2; y su borde inferior se adorna con la elegante forma de una doble ondulación, en forma de arco conopial.

La Virgen viste túnica, y «palla». A pesar de que la cabeza está desmochada, se adivina como la «palla» se la cubría, dejando un mechón de pelo al descubierto, y al adaptarse a la forma del cuerpo hace tres pliegues negativos.

De la túnica se ve la parte superior del pecho y la inferior que toca ya al escabel. Debajo de la túnica adelanta el pie derecho calzado con un zapato totalmente liso, en el que se señala la parte del piso o suela mediante una tenue incisión.

La mano derecha, un poco grande y no bien trabajada, sale de debajo de la «palla» y con ella coge, o mejor ampara, al Niño tocándolo en el brazo y hombro derecho. Sobre el comienzo de los dedos centrales, como igualmente en diversos lugares de los pliegues, están visibles los pequeños agujeros dejados por el trépano.

La cabeza es bien proporcionada y, aunque sufrió muchos deterioros intencionados, entre todas las de la tapa es la que mejor se conserva. Mira de medio perfil y se notan aún en su cara las formas redondeadas y el mentón relleno que le dan la fisonomía de una jovencita.

b) EL NIÑO

Tiene la cabeza casi completamente arruinada, siendo imposible apreciar sus detalles.

Se sienta sobre las rodillas de la Virgen. Es un niño demasiado grande y muy desproporcionado, comparándolo con la madre y demás figuras humanas.

Está vestido de túnica y quizás también de «palla» o manto. La túnica adopta en el pecho la misma forma de la de la Virgen, teniendo una costura vertical en la parte del cuello.

El calzado es idéntico al que llevan los Magos. Está hecho de una sola pieza y cubre todo el pie hasta el tobillo.

Alarga un poco su mano derecha, como para coger el don que le ofrece el primer mago, tocando con la punta de los dedos el fondo del plato. Es de notar la singular desproporción de esta mano y su tosca factura. También en el arranque de los dedos centrales están visibles los agujeros del trépano.

c) LA ESTRELLA

Se halla en lo alto, casi sobre la cabeza del divino Infante. Es de cinco rayos en forma de hojas de pétalos de flor que salen de un círculo central o corola.

Está oblicuamente sobre la cabeza del Niño y delante de la del primer rey mago.

d) LOS MAGOS

Son tres y se encaminan presurosos hacia la Virgen y Niño portando sus dones y llevando de la mano cada uno su camello.

Los tres tienen una altura de 21 centímetros, siendo sus cinturas respectivamente de 7'5, 6 y 6'5 centímetros.

Aparecen muy mutilados, sobre todo el segundo, y aún más el tercero. En estos dos ya casi nada queda de sus cabezas, rostros y peinados, teniendo además, otras lesiones considerables en piernas y dones.

Van vestidos al modo oriental. La túnica «cincta» les llega algo más abajo de la rodilla y forma una serie de pliegues negativos, tanto abajo como arriba de la cintura. En el tercero solo resta de la túnica la parte inferior.

Las «bracae» se conservan íntegramente en la pierna derecha del primero y un buen trozo en la izquierda. En los otros dos la mutilación las hizo desaparecer por completo en el tercero y casi por completo en el segundo.

Llevaban puesto el gorro frigio. De ellos solo se conserva su silueta en las cabezas desmochadas.

Sobre los hombros, flotando un poco en el aire, en el primero y tercero se ve la capa o mantillo, que se alarga algo más que la túnica. En el segundo, si la lleva, como es probable, no es fácil diferenciarla.

Van calzados al modo que queda dicho. Su paso presuroso está significado mediante el avance de la pierna derecha doblada en la rodilla, mientras la izquierda se queda atrás en postura retirada. También se nota en la túnica que se eleva un poco sobre la rodilla derecha, tal como sucede cuando se camina de prisa. Todo esto unido a la inclinación del cuerpo hacia adelante y el modo de flotar el mantillo, les da una vivísima impresión de movimiento.

Los tres, entre sus manos que se alargan delante del cuerpo, sostienen los dones en actitud de ofrecerlos.

En el primero se conserva bastante bien la visible mano izquierda. De la del segundo no queda nada y solo los tres dedos centrales en la del tercero. Son manos de dedos grandes y mal labrados.

El primer mago ofrece una corona de oro, el «aurum coronatum». Aunque está desconchada, por su forma y contorno se puede presumir que sea una corona en postura horizontal.

El segundo presenta unos granos de incienso. Uno de ellos se conserva íntegro, y se distinguen perfectamente, a pesar de los rotos, otros tres más, y en dos de ellos hay señales del trépano.

El tercero lleva la mirra en un pomo bastante grande y bien conservado. Es un frasco de cuerpo ancho y poco alto con relación a la altura. Se estrecha en el cuello volviendo inmediatamente a ensancharse un poco en el orificio o boca.

Las ofrendas están colocadas en platos lisos y bastante hondos, de un mayor diámetro arriba que abajo, pero un poco convexos o abombados en el centro.

c) LOS CAMELLOS

Son tres. Cada mago, marchando delante, conduce el propio por medio de una cuerda o ramal, que se engancha en otra perfectamente diseñada en torno al hocico de los camellos.

El ramal es visible en el arranque de las cabezas. Después se esconde detrás de los cuerpos de sus dueños y en el primero vuelve a aparecer su último tramo delante de la pierna avanzada del mago.

Ocupan el fondo de la escena, en un relieve más bajo. Y se conservan casi sin ninguna lesión.

Las cabezas están magníficamente grabadas. Sobre la del primero quedaron las huellas del trépano, notándose también éste en los orificios nasales, de ojos y de orejas de los tres. Hay que añadir que aquí el trépano fue hábilmente manejado.

Los brazos y ofrendas del segundo y tercer mago ocultan parte del cuerpo del segundo y tercer camello.

El primero tiene bien grabada la pata izquierda delantera, diseñándose la derecha, un poco avanzada, mediante dos tenues incisiones. También es visible su vientre y la pata derecha de atrás, en postura muy avanzada.

Esto dicho del primero vale para el segundo, con la única diferencia de que no aparece la pata derecha de delante.

El tercero, además de la cabeza y cuello, tiene visible el pecho, del que arranca la pata izquierda. El resto del cuerpo está cortado por el marco divisorio, coincidiendo en esta parte una rotura de la tapa que la afecta en forma de curva en toda su altura. La hendidura estropeó el listón de encuadramiento, del que solo quedó su arranque superior, dañando también un poco al camello.

4.—CONTENIDO ICONOLOGICO DE LA ESCENA

Este en parte nos viene dado por la misma narración evangélica aquí plasmada y que nos recuerda el hecho histórico.

Pero a esto debemos añadir que también enseña el gran misterio de la salvación, aún de aquellos venidos del paganismo. Efectivamente, se evoca la salvación realizada por Cristo, aquí todavía niño, manifestándose su universalidad en la persona de los magos.



Escena de los Magos de la Tapa de Temes. (Foto del autor).

FICHA N.º 2**EL PECADO DE ADAN Y EVA EN LA TAPA DE SARCOFAGO DE TEMES****1. IDEAS BASICAS**

Son exactamente las mismas de la FICHA N.º 1 (1).

2. ORIGEN BIBLICO DE LA ESCENA Y SUS ELEMENTOS PALEOCRISTIANOS**a) Origen bíblico de la escena**

Esta escena, a pesar de estar muy simplificada, recoge un largo pasaje del Génesis (2).

En ella se evoca la existencia del árbol de la ciencia del bien y del mal, la prueba de la libertad a que somete el Señor a nuestros Primeros Padres, con la prohibición de comer el fruto de aquel árbol. También aparece en la representación la tentación diabólica, tomando figura de serpiente; la caída o quebrantamiento del mandato, al comer del fruto prohibido; y el descubrimiento de la desnudez, que por vergüenza tratan de tapar.

b) Elementos de la escena paleocristiana (3).

La composición es muy simple, pero suficiente para evocar y resumir todo el relato bíblico.

(1) Incluimos en esta nota la bibliografía que se recoge en la nota 1 de la Ficha N.º 1.

(2) Génesis, II, 8-25 y III, 1-24. Pero el relato fundamental está en los versículos 8, 9, 16, 17 y 25 del capítulo II, y del 1 al 7 del capítulo III.

(3) Recordamos aquí las representaciones paleocristianas de esta escena. Cf. DACL, T. I (palabra ADAM ET EVE), col. 509-519. ID. T. V, 1 (palabra EVE), col. 923-938; en este último se recogen 111 representaciones de la escena entre las pintadas y musivas y las esculpturadas en sarcófagos y en los diversos objetos de arte menor.

Las de los sarcófagos, salvo los últimamente aparecidos, las encontramos en WS. y Repert. (siglas que corresponden a los dos «corpus» ya reseñados en la nota 1 de la FICHA N.º 1). Citamos aquí los números que en el WS. contienen esta escena de Adán y Eva, y a continuación de este número, ponemos entre paréntesis el correspondiente del Repert. WS. 4, 3; 9,1 (Repert. 636); 9,2; 13 (680); 55,5; 92,2: 96 (43); 120,1; 122,3; 129,1 (622); 157,1 (41); 158,2; 175,2 (515); 176,6 (338); 177,3 (145); 177,4; 179,2 (662); 181,4 (637); 181,5 (959); 184,1; 185,1; 186,2 (25); 187, 4-5; 187,8 (468); 187,9 (467); 187,10 (380); 187,11 (505); 187,7; 187,2; 190,1 (152); 190,7; 190,11 (284); 190,12 (445); 191,1 (923); 191,2 (167); 191,3 (734); 191,4 (732); 191,7; 191,10 (802); 192,3; 194,1; 203,2; 204,3 (774); 206,3; 206,7 (23); 214,8 (8); 219,2; 222,7 (735); 289,4.

La escena de Adán y Eva en España la encontramos en los siguientes sarcófagos, según M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos...*, pp. respectivamente, 47, 60, 126, 163 y 57: Astorga; Layos, 2,1; Córdoba, 3,3; Zaragoza 4,1; y en el fragmento de Rosas.

Para las escenas pintadas en las catacumbas romanas, cf. A. NESTORI, *Repertorio topográfico...*; se hallan en los siguientes lugares: Hipogeo degli Aureli, 1; San Callisto, 37; Domitilla, 32, 39, 43, 51, 57 (solo árbol y serpiente), 69, 77; Giordani, 4, 7; Gordiano ed Epimaco, 1; Maius, 8, 9, 17, 19; Pietro e Marcellino, 44, 51, 52, 57, 58; Priscilla, 32; Via Latina, 1, 2 (expulsados del Paraíso, tristes con Caín y Abel que presentan la ofrenda), 3, 11;

En mosaico solo encontramos restos de esta escena en el mausoleo de Cencelles (Taragona), cf. P. DE PALOL, *Arqueología cristiana...*, pp. 116-132 (interesa la p. 128), fig. 39, B 2.

EL ARBOL. Este puede ser de varias formas. Se halla siempre entre Adán y Eva.

LA SERPIENTE. Se enrosca en el árbol. También a ésta los artistas le dan diversas formas. Generalmente asoma la cabeza entre las ramas teniendo, aunque no siempre, el fruto prohibido en la boca. A veces también falta.

ADAN Y EVA. Adán (casi siempre a la derecha del árbol, que es la izquierda del espectador), aparece joven imberbe, como corresponde a joven esposo.

Eva, también joven, tiene el cabello suelto para indicar seguramente el dolor de la transgresión del mandato.

Ambos se tapan siempre la desnudez con una mano o con las dos, sosteniendo una hoja de higuera. Alguna vez no hay hoja, y las dos manos las usan si una de ellas no tiene que hacer otra cosa. Así Eva puede tener la mano derecha hacia la serpiente que le ofrece la manzana, o hacia Adán presentándole ya el fruto. Adán puede llevar la derecha hacia la boca, como símbolo de comer, o elevarla con el de rechazo, o también señalar la serpiente para indicarle a Dios que Eva, engañada por la serpiente, es la culpable.

Esta escena se prodigará bastante en épocas posteriores, sobre todo en el románico, tanto en pintura como escultura y aún en miniaturas. Pero ahora, por ser posteriores a nuestro monumento, no nos interesan.

Sin embargo debemos hacer alusión a otras representaciones paleocristianas afines a ésta. Así la creación de Eva saliendo del costado de Adán dormido; la expulsión del Paraíso después del pecado; el reparto del trabajo a cada uno, una vez fuera del Paraíso; etc.

3. DESCRIPCION ICONOGRAFICA DE LA ESCENA ESCULTURADA EN LA TAPA DE TEMES.

El campo esculturado que ocupa esta escena es de 24 centímetros de largo, por 20 de alto.

La escena se compone de las figuras de Adán y Eva, entre los cuales está el árbol en el que aparece enroscada la serpiente.

ADAN Y EVA. De la figura izquierda (entiéndase del espectador) tan solo se notan el pie izquierdo desnudo y parte de esta misma pierna, y un poco de la derecha junto con el pie, pero éste ya sin dedos. Cruza el brazo derecho sobre la cintura, alargándolo hacia el árbol, bien para el gesto del «rechazo», bien para señalar la serpiente. Con la mano izquierda debía tapar su desnudez, pero no sabemos si lo hacía con la hoja o sin ella. Parece apoyarse un poco sobre el pie izquierdo. Dada la rotura y esconchaturas que sufrió con un bárbaro atentado, nada más me atrevo a decir sobre el resto del cuerpo. Pero debemos concluir que representa a Adán.

En la figura de la derecha, aunque su relieve llega a un espesor de centímetro y medio, sin embargo todas las particularidades más concretas han desaparecido. Tan solo se conservan bien las piernas y los pies desnudos. Mide de alto 20 centímetros, y también da la impresión de apoyarse

algo sobre el pie izquierdo, volviéndose un poco hacia el árbol. Con la mano derecha, no sabemos tampoco si con hoja o sin hoja, cubre su desnudez. El brazo izquierdo toma la dirección de la copa del árbol, desapareciendo su mano que debía estar a la altura del hombro derecho. Seguramente esta figura es Eva en posición de ir a coger la manzana que le ofrece la serpiente, o de ofrecerla a Adán. De su cabeza y rostro queda tan solo la silueta.

EL ARBOL. Es de tronco grueso. Su relieve, en la parte más pronunciada, mide 2 centímetros y medio, con los 20 de altura del campo esculturable. La copa está muy destruida, sobre todo en su parte derecha.

LA SERPIENTE. Es gigantesca en comparación con el árbol, en cuya base se entrecruza con la cola. Pudiera asomar la cabeza en la copa entre las ramas y tener una manzana en la boca, sin descartar también, la posibilidad de retirarse ya. En este caso tendría la cabeza al pie del árbol.

Tanto en el Repertorium y láminas del Wilpert, como en otros estudios de sarcófagos españoles y del mundo cristiano romano, no encontré ejemplares que se pareciesen suficientemente al nuestro para establecer una comparación. Sin duda eso es debido a los poquísimos elementos claros que nos ofrece el ejemplar, dado su estado ruinoso.

4. CONTENIDO ICONOLOGICO DE LA ESCENA

No es fácil adentrarse en estas profundidades del contenido iconológico. Pero ciertamente en aquel primer pueblo cristiano había unos sentimientos y situaciones histórico-teológicas muy concretas, que les impulsaron a escoger unos determinados motivos como éste, y no otros. De ahí que estos temas nos deben hacer llegar a unas conclusiones sobre la vida espiritual, religiosa e incluso litúrgica de aquel pueblo.

La escena en su simplicidad, sintetiza todo el relato bíblico que recogemos en la nota 2. Pero resalta de modo especial la desobediencia al mandato divino, al ser tentados habilmente por el Diablo.

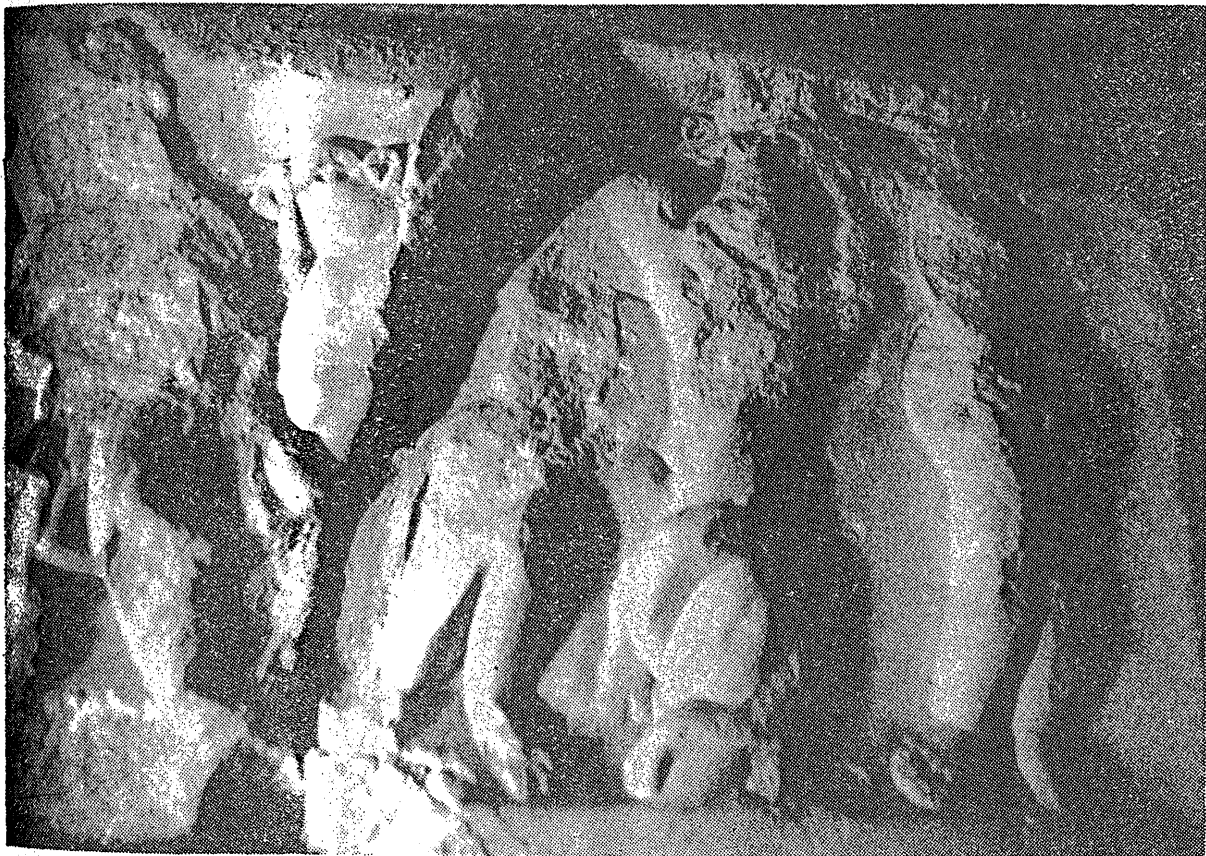
Sin embargo lo que en el fondo querían expresar los artistas, porque eso era lo que estaba más vivo en el pueblo cristiano, es la idea de la «salvación». Es decir que la ruína quedó convertida en riqueza de felicidad eterna para cuantos creyeron y siguieron a Jesús.

Por eso esta escena, tan repetida en los monumentos funerarios paleocristianos, va siempre acompañada de otras que indican salvación o liberación de algún peligro.

En esta tapa de Temes la encontramos en el centro. De modo que, este símbolo de la caída del género humano, como dice Sotomayor, «es punto de partida para subrayar después con algunas otras escenas, la salvación actualizada por Cristo» (4).

(4) Cf. M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos...*, p. 50.

Efectivamente, a la derecha de Adán y Eva está plasmado el misterio de la salvación, aun de aquellos venidos del paganismo, salvación realizada por Cristo y manifestada universalmente en la persona de los Magos. A la izquierda encontramos concretada esa salvación, ya que en primer lugar se sitúa la «tabela» en la que debía escribirse el nombre del difunto, y después está el ciclo de Jonás que recuerda la liberación de un hombre concreto que debía ser castigado, muriendo bajo las aguas del mar por negarse a la misión de predicador entre los gentiles, pero que es milagrosamente transportado al feliz descanso bajo un ambiente paradisíaco.



Escena del Pecado de Adán y Eva de la tapa de Temes (Foto del autor).

FICHA N.º 3**EL CICLO DE JONAS DE LA TAPA DE SARCOFAGO DE TEMES****1. IDEAS BASICAS**

Son exactamente las mismas de la FICHA N.º 1 (1).

2. ORIGEN BIBLICO DE LA ESCENA Y SUS ELEMENTOS PALEOCRISTIANOS**a) Origen bíblico de la escena.**

El relato bíblico que da origen a la escena se encuentra en el libro profético de Jonás.

El libro se compone de solo cuatro pequeños capítulos. En el primero aparece Jonás rebelde a la misión que Dios le encomienda de predicar a los ninivitas. Y así, tomando un rumbo contrario, se embarca hacia Tarsis. Pero Dios hizo levantar una tempestad tan fuerte que amenaza hundir el barco y solo ésta cesa cuando los tripulantes arrojan a las aguas al causante de aquel castigo divino.

En el segundo capítulo aparece Jonás salvado por una ballena que después de tragarlo vivo, a los tres días lo devuelve indemne a la playa de partida, para que cumpla la misión de predicar en Nínive.

El tercero narra la predicación de Jonás y la conversión de los ninivitas.

Y en el cuarto se nos habla del despecho del profeta por ese perdón tan dadivoso de Dios y del plácido descanso a la sombra de un ricino milagrosamente desarrollado y, para dejarle sin sombra, también milagrosamente desaparecido.

Ordinariamente el ciclo completo paleocristiano se compone de tres escenas surgidas de la narración bíblica. Estas suelen ir una a continuación de otra dentro de un mismo marco. Aunque no faltan casos en que aparecen separadas o incompletas, y a veces, como diremos, incluyendo una cuarta escena más (2).

(1) Incluimos en esta nota toda la bibliografía que se recoge en la nota 1 de la Ficha n.º 1

(2) Cf. DACL, T. VII, 2 (palabra JONAS), col. 2572-2634. Aquí se trata el tema con bastante amplitud, y se recogen unas 207 representaciones paleocristianas de este ciclo de Jonas, entre completos y fraccionados. De estas 207, parte son pinturas catacumbales y algún mosaico, y la mayor parte son de esculturas de sarcófagos o relieves de variados objetos de arte menor.

Cf. WS. y Repert., que nos ofrecen los siguientes sarcófagos con este tema, completo o incompleto. El primer número corresponde a WS. y el que va entre paréntesis, a Repert. 1,2 (747); 3,1 (747); 4,3; 9,2; 9,3 (35); 28,3; 44,3 (629); 53,2; 53,3 (778); 54,2 (914); 54,3; 57,3 (89); 59,3; 84,4 (795); 86,3 (144); 95,6 (896); 98,3; 115,2 (11); 120,1; 122,3; 126,2; 128,1 (621); 129,1 (622); 134,2 (756); 136,4 (144); 161,2 (750); 161,3 (591 abc); 161,4 (611); 162,1 (925); 162,2 (997); 162,3 (1033); 162,4 (154); 163,1 (942); 163,2 (890 ab); 163,3 (794); 164,1 (891); 164,3 (892); 164,4 (881); 165,1; 165,2 (522); 165,3 (594); 165,4 (940); 165,5 (716); 165,6 (996); 166,4 (33); 167,1 (661); 167,2 (617); 167,3 (882); 167,4 (492); 167,5 (474); 168,3 (729); 168,4; 169,1 (657); 169,2 (483); 169,3 (512); 169,4 (589); 169,5 (329); 169,6 (333); 170,4 (130); 171,1 (1042); 171,2 (149); 171,3 (960); 171,4 (133); 171,5 (888); 171,6 (590);

b) Elementos paleocristianos de las escenas del ciclo.

DE LA PRIMERA. Aparece una nave, que puede tener diversas formas y que lleva generalmente las velas desplegadas y avanza sobre las ondas, encrestadas por la tempestad.

Dentro de la barca suelen ir tres marineros. Uno que rige el timón; otro que arroja a Jonás desnudo por la borda; y un tercero que puede adoptar diversas actitudes, entre las que sobreabunda la de orante, generalmente asustado y con los brazos abiertos. Con esta última postura se recuerda la oración que cada uno hizo a su dios, según habla el texto sagrado. Pero bastantes veces están solo los dos primeros.

Los marineros normalmente son imberbes y, a excepción del que arroja a Jonás, que aparece desnudo, los otros dos visten túnica corta, o «esomide»; es decir, la propia del trabajador, que además no suele tener mangas.

Al lado de la barca está siempre la ballena, que nunca tiene forma de tal. Asoma la cabeza desde las aguas, teniendo casi siempre el cuerpo oculto bajo el agua. Se trata de un animal fantástico creado por la fantasía oriental. Al tipo más común se acomoda perfectamente, dentro de ciertas particularidades, la de nuestra tapa que más tarde detallaremos. Aparece tragando el cuerpo desnudo de Jonás que el marinero está arrojando por la borda.

DE LA SEGUNDA. En esta segunda escena del ciclo se recoge lo que el texto sagrado nos dice en todo el segundo capítulo. Pero, esencialmente responde al versículo 11 que dice: «Y Yahveh dio orden al pez que vomit-

172,6 (992); 173,1 (889); 173,2 (277); 173,3 (493); 173,5 (491); 173,6 (615); 173,8 (158); 174,1 (718); 174,2 (740); 174,3 (484); 174,4 (336); 174,5 (730); 174,6 (599); 174,7 (155); 174,8 (550); 174,9 (152); 175,2 (515); 175,3; 175,4; 175,7 (520); 175,8 (523); 175,9 (906); 176,2 (894); 176,6 (338); 177,1 (316); 177,2; 177,3 (145); 177,4; 177,5 (797); 178,1 (887); 178,2 (664); 179,2 (662); 180,2 (52); 193,4 (598); 193,6 (708); 293,7 (314); 293,8 (325); 293,9 (752); 300,3; 300,4 (490).

En España el ciclo de Jonás solo era conocido en la tapa de Martos (A. RECIO, «El sarcófago romano paleocristiano de aMrtos», en *Antonianum* 44 (1969), pp. 103-114 (fig. 3), y en las enjutas de los sarcófagos de los Palacios (Sevilla), hoy sólo queda un fragmento, y en las enjutas del de Córdoba (para ambos, M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos...*, pp. 129-130 y 122-124).

Para la pintura de estas escenas que se hallan en las Catacumbas, cf. A. NESTORI, *Repertorio Topográfico...*, delante del número que corresponde a la pintura del cementerio indicado, ponemos «k» si el ciclo está completo, y una **a**, una **b**, o una **c**, correspondiéndose respectivamente a la fase primera, segunda y tercera del ciclo, si éste no está completo. Callisto 2c; 6c, 21k, 22k 23k, 24c, 25k, y 27bc. Circo de Mazzenzio, 1k. Ciriaca, 2c. Domitilla, 27c, 31c, 36a, 60bc, 62k, y 74k. Ermete, 3c. Giordani, 6k, 7bc, y 11bc. Maius, 4c, 5k, 12k, 13c, 15c, 16bc, 17c, y 19k. Marco e Marcelliano, 5k. Pietro e Marcellino, 15k, 16c, 18c, 22bc, 27k, 28k, 29k, 34k, 35a, 39bc, 45bc, 47c, 49bc, 51k, 53c, 58k, 64k, 67k, 69k, 79k. Pretestato, 8a, 17bc. Priscilla, 5k, 7b, 9ac, 15k, y 32c. Quattro Oranti, presso Vibia, 2k. Sebastiano, 3k. Tecla, 2ac. Via Anápo, 8b, 9ac, 10ac, 11ac. Via Latina, 1k, 3bc, 11ac. Via Paisiello, 1ac.

De las representaciones musivas recuerdo tan solo la que se halló en la Necrópolis Vaticana (bajo la basilica de San Pedro de Roma), en el llamado mausoleo «M», y que ahora está casi desaparecida; el mausoleo suele datarse hacia el 260; cf. KIRSCHBAUM - JUNYENT - VIVES, *La Tumba de San Pedro y las Catacumbas romanas*, (BAC, N.º 125), Madrid, 1954, p. 14.

tase a Jonás en tierra». Y así el fantástico animal, vomitando, expulsa el cuerpo desnudo de Jonás sobre la playa.

Hemos de añadir que el animal solo emerge su parte anterior, o solo la cabeza. De modo que cuando aparece entero sobre el agua, tanto en la primera como en la segunda escena, es un indicio claro de su cronología preconstantiniana.

DE LA TERCERA (3). Hecha la predicación en Nínive, Jonás reposa placidamente a la sombra de un ricino o calabacera, puesta en forma de parral, de la que cuelgan las anchas hojas y los calabacines (4).

Antes de finalizar este apartado, debemos anotar todavía tres cosas. La primera es la de la existencia de un cuarto tiempo o escena del ciclo, aunque realmente se da poquísimas veces. Recoge la escena en que aparece Jonás contrariado porque Dios hizo secar el ricino al roerle la raíz un gusano, quedándose por tanto al día siguiente, desguarnecido del sol (5).

La segunda es que al artista paleocristiano no le interesa adaptarse detalladamente al relato bíblico. Le importa más dejar claro, con solo unos rasgos precisos, el simbolismo o idea que debe reflejar.

Y en tercer lugar añadamos que el artista, bastantes veces, se permite la libertad de juntar en una sola las escenas segunda y tercera. Es decir, representa al monstruo, puesto ya con la mitad de su cuerpo sobre la playa, como si acabase de vomitar a Jonás, el cual aparece delante del pez placidamente dormido bajo la parra o calabacera. De este modo da la impresión de que la tercera escena es cronológicamente inmediata a la segunda. Bíblicamente no es así, pues entre ambas se interpone el tiempo de la predicación en Nínive. Pero esto no importa a los artistas, que más bien intentan plasmar las vivencias de aquel primer mundo cristiano. Así, juntando ambas escenas, van más íntimamente unidas la idea de «liberación o salvación» (de Jonás) con la de su plácido descanso o gozo en el ambiente paradisíaco que le ofrece la sombra milagrosa del parral. Todo lo cual es fácil símbolo de lo que pasa al alma, que «liberada o salvada» goza plenamente en Dios.

(3) JONAS, IV, 5-6: «Salió Jonás de la ciudad y se sentó al oriente de la ciudad, allí se hizo una cabaña bajo la cual se sentó a la sombra, hasta ver qué sucedía en la ciudad. Entonces Yahveh Dios dispuso una planta de ricino que creciese por encima de Jonás para dar sombra a su cabeza y librarle así de su mal. Jonás se puso muy contento por aquel ricino».

(4) Cf. DAHL, T. VII, 2, col. 2594. Se recoge aquí la curiosa pero agria discusión entre San Jerónimo y San Agustín. San Jerónimo en su Vulgata traduce por hiedra. Los de Africa se sienten escandalizados por lo que consideran una «laxitud o inesactitud» de la Vulgata, ya que San Agustín, siguiendo a los Setenta y tal como traducía la «Vetus Latina», ve que se trata de una «cucurbitácea», lo que según él se confirma con la iconografía sepulcral primitiva (de pinturas de Catacumbas y de relieves de sarcófagos), que, efectivamente, reproducen una especie de calabacera. Hay una discusión muy violenta epistolar. San Jerónimo, magnífico conocedor de las primitivas lenguas bíblicas, da su lógica explicación.

(6) JONAS, IV, 7-8: «...pero dispuso Dios un gusano que a la mañana siguiente atacó al ricino, y éste se secó. Al salir el sol mandó Dios un recio viento solano, y el sol hirió en la cabeza a Jonás, que, angustiado, se deseaba la muerte»...

3. DESCRIPCION ICONOGRAFICA DE ESTE CICLO ESCULTURADO EN LA TAPA DE TEMES

El ciclo completo ocupa un espacio de 82 centímetros de largo, por 20 de alto, y comprende las tres clásicas fases ya descritas genericamente.

a) Primera fase

LA BARCA. Mide ésta, de punta a punta, 47 centímetros, teniendo espacio suficiente para que todas las figuras se muevan sin estorbarse. Una barca tan grande es raro encontrarla en otros monumentos con esta escena. La popa termina en un armonioso ángulo agudo elevado, y aunque allí tiene un pequeño desconchón, no impide apreciar la esbelted del remate. Con una tenue incisión a lo largo de su borde superior, se señala un reborde redondeado. Termina la proa en forma de cuello largo, rematado en una cabeza de animal no identificable. Hacia el centro de la barca se levanta un palo que, mediante otro más pequeño transversal, sostiene la vela desplegada y sujeta con gruesas cuerdas claramente diferenciadas en los lados superior e inferior. La vela tiene forma rectangular y su base corre paralela sobre la primera mitad del invisible lado izquierdo del navío, haciendo de fondo a la escena que allí se desarrolla; solo está diseñada con suaves incisiones y en su centro aparece un doble surco en forma de cruz.

La barca avanza cabalgando sobre un mar agitado, cual corresponde al relato bíblico. Así las fuertes ondas solo dejan visible el reborde superior y los altos extremos de popa y proa.

LOS MARINEROS Y JONAS. Los marineros tienen las cabezas mutiladas y así ninguna característica se puede apreciar.

El primero se sienta vestido en el ángulo de popa. Está de perfil y alarga el casi desaparecido brazo derecho para aferrarse al remo, cuyo largo palo y mano que lo sujetaba, ya no existen tampoco. Pero se conserva muy bien la pala del remo, hecha de tres cuerpos logrados mediante dos incisiones en toda su largura, redondeando luego los espacios limitados por ellas, y los extremos. El remo está amarrado sobre el borde de la nace con una doble pasada de cuerda gruesa.

El marino que arroja a Jonás, está desnudo y puesto de perfil, mirando hacia popa. Para hacer la operación se encorva un poco y extiende los brazos a lo largo de los costados de Jonás, siendo solo visible el izquierdo.

El pez ya tragó la cabeza y los brazos del profeta; pero el cuerpo, puesto de espaldas, aún está todo él fuera y perfectamente visible.

El marinero orante va vestido con túnica de mangas largas y ocupa la parte de proa. Emerge de la barca solo desde la cintura y mira de frente al espectador, pero un poco vuelto hacia la terrorífica escena de Jonás engullido. Sus enormes y algo mutilados brazos en alto, con las manos abiertas a la misma altura de la cabeza, mostrando las palmas toscamente labradas, le dan un aspecto impresionante; así más parece un hombre asustado que un beatífico orante.

Los marineros miden en la parte emergente de la barca, 12 centímetros el primero, 13 el que arroja a Jonás y 12 el orante, siendo en éste la largura de sus brazos desde el codo, 9 centímetros.

EL ANIMAL. El de la primera fase aparece asomando la cabeza monstruosa a la altura del borde de la barca, entre torbellinos de agua. En su boca abierta, engulliendo a Jonás, hay tres dientes arriba y otros tres abajo, que tienen la forma de las muelas de un ser humano. En él destacan particularmente las enormes orejas, esculpidas tan juntas que casi se confunden; e igualmente destaca su branquia exterior derecha, de forma abombada y muy sugestiva.

Resumiendo la escena, diríamos que Jonás desde la barca es metido desnudo de cabeza en la boca del animal por un marinero también desnudo, mientras un segundo vestido sujeta el «gubernaculum» o remo y un tercero, también vestido, está en postura de orante.

b) Segunda fase

Esta segunda fase se compone tan solo del monstruo marino que aparece con la cabeza en alto y la mitad de su cuerpo fuera del agua.

Tiene la boca un poco abierta y en ella se ven unos dientes de idénticas características a los del animal anterior. Mira de perfil hacia la derecha del espectador, asomando solo su imponente medio cuerpo. Sobre sus espaldas cuelgan las alas y sobre éstas, la proa del barco.

Reposa en la playa acostado sobre su vientre y con las largas patas, terminadas en uñas, o quizá garras, hacia adelante. Su grande y robusto cuello, semejante al de un camello, tiene unos dos centímetros de espesor y mediante dos fuertes arrugas y una tercera más tenue, el escultor trazó venas y nervios a flor de piel, imprimiendo así a la figura una gran vitalidad y un enorme vigor.

En la monstruosa y bien labrada cabeza, el labio superior se alarga enormemente, tomando al final la forma de una pequeña trompa elefantina. El labio inferior, también prominente, acaba a modo de un como invertido. Cubriendo toda su cara derecha, tiene una grandísima branquia, algo parecida a las crestas de los gallos; el artista, valiéndose del trépano, hábilmente manejado, dejó impresa la impronta perfecta de este órgano.

c) Tercera fase

Recoge la escena de Jonás reposando desnudo debajo de la calabacera. Descansa placidamente. Con su brazo izquierdo en ángulo, hace reposar la cabeza sobre la palma de la mano, apoyando el codo en un montículo o roca toscamente diseñada; el brazo derecho se arquea en alto para descansar con la palma de la mano sobre la parte correspondiente de la cabeza. Reposa sobre la pierna izquierda ligeramente doblada, mientras que la derecha se flexiona con la rodilla en alto, cabalgando la otra pierna, y se apoya con solo el pie en el suelo junto a las pezuñas o garras del monstruo.

Esta postura le hace aparecer frente al espectador con el cuerpo un poco en alto y ladeado, mirando más bien hacia abajo.

La cabeza, los brazos y la pierna derecha sufren roturas tan considerables que de ellos solo queda el trazado del contorno. Sin embargo solo el resto es suficiente para admirar la armónica perfección de todo el cuerpo y la fuerza y vitalidad del rebelde misionero.

Detrás de Jonás y partiendo del mismo montículo rocoso, aparece el contorno del tronco de la calabacera totalmente destruido. La planta, sobre el cuerpo del profeta, extiende su única rama de la que cuelgan dos anchas y gruesas hojas y dos o tres calabacines alargados.

4. CONTENIDO ICONOLOGICO DE LA ESCENA

Es este uno de los temas preferidos en el primitivo arte cristiano. Hasta tal punto es así que ya el conocido y citado DACL, como hemos dicho, recoge 207 representaciones paleocristianas del tema. A estas hay que añadir ahora algunas más desconocidas entonces, como es la de nuestra tapa.

A tres puntos fundamentales podemos reducir la catequesis de este ciclo: «Salvación o liberación, resurrección y vida beatífica».

Diríamos que el primer paso es evocar esa «salvación gratuita» que nos regala la bondad de Dios. La escena, en este caso, es como una invitación hecha al cristiano a una plegaria ferviente; pero plegaria que, al mismo tiempo, con el hecho milagroso, está llena de confianza: «así como librate a Jonás de tan mortal peligro, así confiamos que libres el alma de tu siervo»...; invocaciones más o menos como ésta, se encuentran en antiquisimos formularios de «recomendaciones del alma».

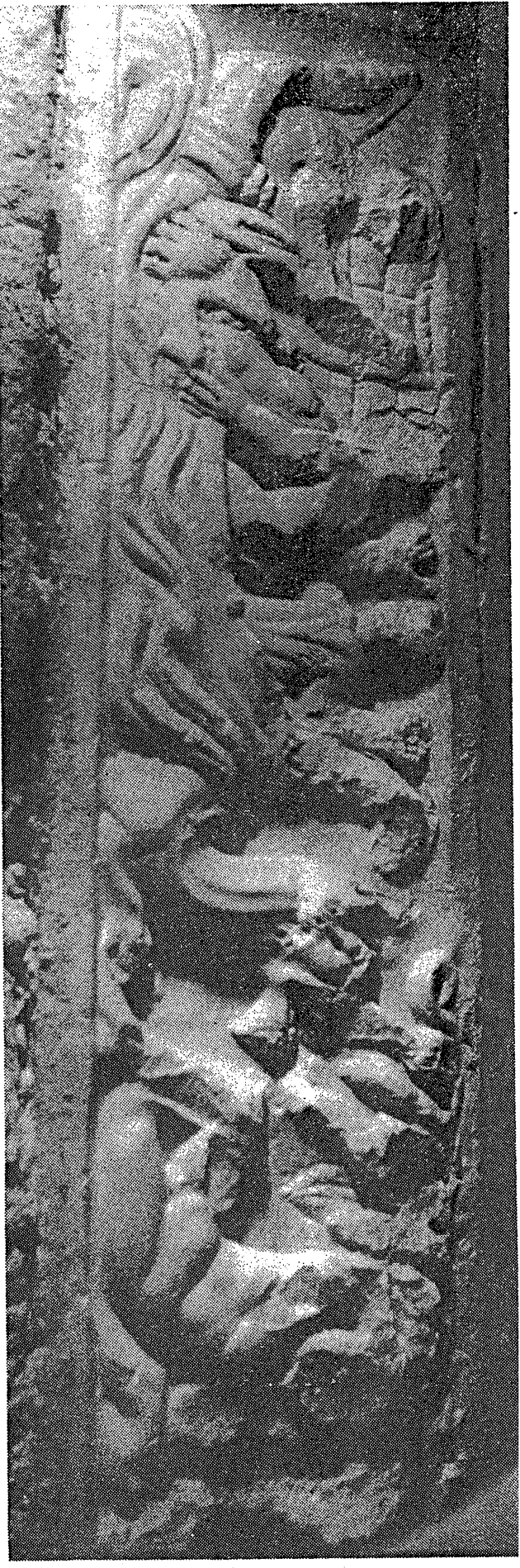
A este primer sentido se une inmediatamente el segundo, con la idea de la resurrección. Esta nos la evoca la misma similitud de la permanencia del cuerpo muerto de Cristo en el «seno de la tierra», con la estancia de Jonás en el «seno de la ballena», de donde sale para descansar y gozar placidamente del ambiente paradisíaco que simboliza el parral. Pero, de modo particular, la recuerda al ser elegida por Cristo esta escena de Jonás como «tipo» de su misma permanencia de tres días en el sepulcro, al cabo de los cuales resucitó (6).

Y, por último, la tercera parte del ciclo recordaba a aquellos primeros cristianos el «gozo de Dios» que ya tiene el alma del difunto que vivió fiel al Señor. Así es general opinión darle al Jonás en reposo bajo la calabacera un sentido simbólico del reposo eterno del difunto allí sepultado, cuya alma goza ya en el Paraíso Celeste, mientras su cuerpo reposa placidamente un largo sueño en espera de la resurrección. (7).

No olvidemos a este respecto que esta temática va siempre unida a otras que la complementan y concretan. Así sucede en nuestra tapa, como ya recordábamos en la FICHA N.º 2, al hablar también del contenido iconológico.

(6) Mateo, XII, 39-40: «El, respondiendo, les dijo: La generación mala y adúltera busca una señal, pero no le será dada más señal que la de Jonás el profeta. Porque, como estuvo Jonás en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre tres días y tres noches en el corazón de la tierra».

(7) A. FERRUA. «Paralipomeni di Gicna», en *Rivista di Archeologia Cristiana*, (38), Roma, (1962), pp. 7-69. Después de ver en el texto sagrado el origen de la fase del reposo de Jonás, símbolo de la beatitud del difunto, y después de demostrar lo inaceptable de la hipótesis de un origen extrabíblico, en este caso de Endimión, concluye con estas palabras: «L'esigenza del simbolo per significare la beatitudine celeste augurata al difunto, combinava questa volta esattamente con i dati del testo sacro».



Ciclo de Jonás de la tapa de Temes (Foto del autor).