

LA EFICACIA DE LA ESCRITURA EN LA CONFIGURACIÓN DEL ARTE PALEOCRISTIANO: LA ICONOGRAFÍA DE MIRYAM

MARIAM VIZCAÍNO VILLANUEVA

1. LA ESCRITURA, FUENTE DE INSPIRACIÓN DEL PRIMER ARTE CRISTIANO

El repertorio de temas iconográficos que puede rastrearse tanto en los sarcófagos como en la pintura catacumbaria, evidencia que la Sagrada Escritura fue para los primeros cristianos la fuente más directa y eficaz de inspiración. De ella eligieron, para el arte funerario, aquellas escenas o símbolos que reflejaban mejor el gozo de la salvación, expresión de su fe en que el alma del difunto sería rescatada de las garras de la muerte. La idea de *salvación*, como veremos, es esencial en el primer arte cristiano¹.

Al detenernos en los sarcófagos paleocristianos que han llegado hasta nosotros, comprobamos que cuando se representan temas del Nuevo Testamento predominan aquellos en los que se evidencia el poder salvífico de Cristo²: la curación de la hemorroísa, del ciego, del paralítico, la resurrección de Lázaro, el milagro de Caná, la multiplicación de los panes y los peces y la Epifanía, escena esta última cuya presencia no debe extrañar ya que hacía extensible la salvación también a los gentiles. Igualmente se subraya el carácter redentor de la vida de Cristo, en la representación alegórica más querida por los primeros cristianos: el «Buen Pastor», que con elocuentes y significativas palabras es definido en la Escritura como aquel que «da la vida por sus ovejas» (Jn 10,11-18)³.

1. J. PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 1996, 36.

2. El arte paleocristiano no se preocupaba por reproducir en imágenes la vida de Cristo sino únicamente las «acciones que evocaban su obra salvadora». Cfr. M. ZIBAWI, «Los orígenes del arte cristiano», en *El arte Paleocristiano. Visión y espacio desde los orígenes a Bizancio*, Lunewerg Editores, Barcelona 1998, 96.

3. Vid. también Sal 23; Ez 34,12; Is 40,11; Mi 7,14 ó Lc 15,3-7, como muestra de la importancia que tiene en la Biblia la alegoría del «Buen Pastor». Tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento se han destacado algunos de los temas que llaman la atención por su reiterada presencia. La enumeración, como es fácil de comprender, no pretende ser exhaustiva: únicamente trata de ejemplificar el interés por las imágenes de salvación que tenían los primeros cristianos.

En cuanto al Antiguo Testamento son también frecuentes aquellos episodios en los que la intervención salvadora de Dios destaca con más fuerza simbólica: la promesa de salvación a Adán y Eva, Noé que no perece en el diluvio, Abraham e Isaac, salvados éste de la muerte y aquél de la pérdida del hijo heredero de la promesa, Daniel ileso en el foso de los leones, los tres jóvenes también indemnes entre las llamas del horno encendido, Susana salvada de una acusación injusta penada con la muerte, Jonás librado del cetáceo, David del gigante Goliat y el pueblo hebreo rescatado definitivamente de la tiranía del faraón tras el paso del Mar Rojo, escena ésta en la que aparece la iconografía de Miryam, objeto de nuestro estudio. En todos esos «ejemplos de salvación», Dios interviene en situaciones límite, casi desesperadas: peligros mortales imposibles de vencer con las solas fuerzas humanas.

Es tradicional, entre los especialistas, atribuir a la influencia del «Ordo commendationis animae» ésta admirable unidad en la selección de temas salvíficos que aparecen en el arte funerario⁴. En esas oraciones que se rezaban por los difuntos o en situaciones de angustia y peligro extremo, se recordaba cómo Dios había intervenido «con mano poderosa» para salvar a sus fieles. Fragmentos de esas plegarias, están inscritos en algunas lápidas paleocristianas, como ha señalado Le Blant⁵, ratificándose así la solidez de la teoría. Sin embargo, quizá no se haya destacado con suficiente fuerza, hasta ahora, algo por lo demás evidente: que el «Ordo» se inspiró en una forma de orar ya presente en la Escritura. Allí podemos encontrar invocaciones en las que en circunstancias de grave necesidad se recuerdan «ejemplos de salvación» plasmados después en el arte de los primeros siglos⁶.

4. Un planteamiento general de esta teoría es formulado por Grabar en una obra considerada ya un clásico de la iconografía cristiana: A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid 2003, 20. Un análisis detallado de la procedencia y datación de las oraciones del *Ordo* en M.D. DEL AMO, *El «Ordo commendationis animae» y sus representaciones plásticas en la ciudad de Roma del siglo II al V d. C.*, Impresiones Balmes, Barcelona 1999, 1-7. Dulaey es de la opinión de que, aunque los especialistas en iconografía aludan siempre a la *Commendatio animae*, sería mejor remitirse a dos pasajes de San Agustín en los que ya aparecen las principales figuras de salvación; cfr. M. DULAHEY, *Bosques de Símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Ediciones Cristiandad, Madrid 2003, 60-62.

5. E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Imprimerie Nationale, Paris 1878, XXII.

6. Una de ellas es la intensa y conmovedora plegaria de la reina Esther, considerada al igual que Miryam una de las mujeres fuertes de Israel. Incluimos un pequeño extracto que demuestra que invocar «ejemplos de salvación» es una práctica presente ya en la Biblia: «Bendito eres Dios de Abraham, Dios de Isaac y Dios de Jacob. Ven en mi ayuda, pues me encuentro sola y no tengo otro auxilio fuera de Ti. Señor, porque me encuentro en un gran peligro. Yo sé por los libros de mis antepasados, Señor, que Tú protegiste a Noé de las aguas del diluvio [...] que

2. LA ICONOGRAFÍA DE MIRYAM EN EL ARTE PALEOCRISTIANO

Miryam o María, es la hermana de Moisés y de Aarón, hija de Amram y Yoquébed. Al igual que sus hermanos pertenecía a la tribu de Leví. Es una de las mujeres que, como Débora, fue elegida por el Señor para contribuir a la redención de su pueblo. La Escritura subraya con fuerza este hecho a través del profeta Miqueas: «Porque yo te hice subir de la tierra de Egipto, y te redimí de la casa de servidumbre; y envié delante de ti a Moisés, a Aarón y a María» (Mi 6,4).

Aunque la Escritura no consigne su nombre, seguramente sea Miryam la hermana de Moisés que habló con la hija del faraón cuando ésta encontró la canastilla flotando en las aguas del Nilo, proponiéndole una nodriza hebrea que no era otra que su propia madre Yoquébed (Ex 2,4-7)⁷. Si bien la escena se aborda ya a mediados del siglo III, en la sinagoga de Dura Europos, no tuvo demasiada trascendencia en el primer arte cristiano⁸.

A pesar de que es considerada por la tradición profetisa y cantora de Israel, el arte la ha representado pocas veces de forma aislada o como protagonista de una escena⁹. En el paleocristiano, Miryam sólo

Tú libraste a Jonás del vientre de la ballena [...] que Tú libraste a Ananías, Azarías y Misael del horno del fuego [...] que Tú sacaste a Daniel del foso de los leones [...] que Tú libras a los que te complacen, Señor por siempre. [...] Así que ahora, ayúdame, que estoy sola y no tengo a nadie sino a Ti, Señor Dios mío» (Est 4,17q-17bb). Esta oración pertenece a la versión griega del libro de Esther. Cfr. Sagrada Biblia, *Esther*, vol. II, Eunsa, Pamplona 2002, 1216, nota 4,17n-17kk. También en la exhortación que hace Matatías a sus hijos, cuando está a punto de morir, se repasan «ejemplos» de los antepasados que confiaron en Dios y no fueron confundidos (1 M 1,51-61).

7. Cuando Yoquébed ya no podía ocultar a su hijo Moisés, «tomó una cesta de papiro, la calafateó con betún y pez, y colocó en ella al niño y la puso entre los juncos, a la orilla del Nilo. La hermana del niño se situó a lo lejos, para ver qué le ocurría» (Ex 2,3-4). Flavio Josefo da por supuesto que esa hermana era Miryam. Cfr. FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, libros I-XI, tomo I, edición de José Vara Donado, Akal-Clásica, Madrid 2002, 110. Así se ha entendido siempre en la tradición. Cfr. DB IV, 778.

8. C.H. KRAELING, *The excavations at Dura-Europos, Final Report, VIII*, part I: *The synagogue*, Ktav Publishing House, New York 1979, 177, plates XIXL y LXVII.

9. En España, su iconografía no narrativa tuvo especial difusión a partir del siglo XVII, apareciendo inserta en los conjuntos iconográficos dedicados a las llamadas *Mujeres fuertes de Israel* (series del *Palacio de Valdivieso* en Puerto de Santa María, *Juan de Mercado* en Valencia, *Nuestra Señora de las Nieves* en la Zarza, *Nuestra Señora de la Cabeza* en Torrenueva o *Nuestra Señora de las Virtudes* en Santa Cruz de Mudela) de los cuales el más importante es, sin duda, el que componen las ocho esculturas que adornan el *Camarin de la Virgen de Guadalupe*. Cfr. S. GARCÍA RODRÍGUEZ y F. TEJADA VIZNETE, *El Camarín de Guadalupe: Historia y esplendor*, Ediciones Guadalupe, Madrid 1996, 174-175. Como protagonista de una escena, destacaremos una pequeña pintura sobre cobre de Luca Giordano, *El cántico de la profetisa María*. Cfr. MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de las pinturas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996, 125. Para la representación «individualizada» de Miryam en otros países, cfr. E. KIRSCHBAUM, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Tomo III, Herder, Freiburg 1971, 270-271.

tiene una presencia significativa en el pasaje en que tras el Paso del mar Rojo el pueblo hebreo celebra con cantos y danzas la intervención salvadora de Dios¹⁰. Recordemos que tras una larga esclavitud en Egipto, el pueblo de Israel se puso en marcha hacia la tierra prometida. Perseguido por el poderoso ejército del faraón estuvo a punto de ser alcanzado. Cuando la situación era más desesperada, Dios intervino y «los hijos de Israel pasaron por medio del mar como por tierra seca» (Ex 15,19). Después las «olas como un dique se elevaron» (Ex 15,8) y sepultaron a los egipcios. Moisés y los israelitas, conmovidos por la dimensión del hecho que acaban de presenciar cantaron un himno de asombrada alabanza: «El Señor es mi fuerza y mi vigor. Él me ha salvado» (Ex 15,2)¹¹.

Ese canto de victoria es, como se sabe, uno de los más antiguos himnos de Israel. Aunque algunos estudiosos, como el historiador judío Flavio Josefo, lo atribuyeran a Moisés¹² las actuales investigaciones bíblicas han concluido que debe ser llamado el «cántico de Miryam» ya que según está atestiguado en los poemas ugaríticos de la época, se solía poner el título y el autor del poema al final del relato, que es precisamente el lugar en que aparece consignado el nombre de Miryam en el Éxodo¹³.

La alegría, tras la angustia padecida ante la amenaza de la aniquilación, debió ser tal que a Miryam no le bastó con recitar el estribillo del poema: «tomó en sus manos un pandero y todas las mujeres la siguieron también con panderos y danzas a coro» (Ex 15,20). A partir de entonces parece que fue costumbre entre los israelitas que las mujeres celebraran con cantos y danzas las victorias de su Pueblo¹⁴. Esa fue la clave para forjar la iconografía de Miryam, que aparece siempre

10. Para un estudio de la representación del «Paso del mar rojo» en el arte paleocristiano, vid. J. LASSUS, «Représentations du *Passage de la mer Rouge* dans l'art chrétien d'orient et d'occident», en *Melanges d'Archéologie et d'Histoire École Française de Rome*, XLVI, 1929, 159-181.

11. El relato del asombroso suceso aparece descrito no sólo en el Éxodo sino también en el Salmo de alabanza 136. Así en la Haggadah de Venecia de 1601, impresa por Daniel Zanetti, el grabado en friso que muestra cómo el ejército del faraón es engullido por el mar mientras que en la otra orilla las tribus hebreas contemplan la escena, no está acompañado del texto del Éxodo sino del Salmo 136. Se ha representado un momento anterior a la alabanza por lo que aunque aparece Miryam, no toca el timbal ni inicia la danza (Y. HAYIM YERUSHALMI, *Haggadah and History*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1975, plate 38).

12. «Moisés compuso en hexámetros un cántico que contenía alabanzas y agradecimiento a Dios por su benevolencia» (Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, libros I-XI, Tomo I, cit., 129).

13. Sagrada Biblia, *Éxodo*, vol. I, cit., 344, nota 15,1-21.

14. Encyclopaedia Judaica, *Jerusalem*, vol. XII, Keler Publishing House, Jerusalem 1971, 82. Véase también: Jc 11,34 y 1 S 18,6-7.

con un timbal en las manos, simbolizando así la alegría que surge tras contemplar las obras maravillosas con que Dios interviene en favor de sus elegidos¹⁵.

La representación del Paso aparece muy poco en las paredes de las catacumbas¹⁶, por lo que para estudiar la iconografía de Miryam nos centraremos en el análisis de los sarcófagos. Seguramente la dificultad que planteaba la composición de tan dinámica historia hizo que los artistas del primer arte cristiano acostumbrados a pintar de forma sintética los frescos que se les encomendaban se mostraran reacios a abordar un pasaje tan complejo.

En los sarcófagos se puede con más facilidad desarrollar esa escena de forma narrativa. Para ello se adopta una tipología en friso continuo, que supone una invasión total del espacio disponible, ocupando en la mayoría de los ejemplares conservados, la totalidad del frente de la cuba. Dicha disposición que facilita el desarrollo narrativo de la historia representada, en el paleocristiano es muy poco frecuente reservarla para narrar un solo episodio. En general se preferían los sarcófagos en los que aparecían yuxtapuestas numerosas escenas, que dotaban así a la obra de una gran densidad simbólica. Sin embargo, un sepulcro que estuviese decorado sólo con este episodio no quedaba, ni mucho menos ayuno de sentido, ya que como ha demostrado Le Blant, si nos atenemos a los comentarios de los Padres, la «Travesía del mar Rojo» condensa por sí sola múltiples significados: bautismo, penitencia, redención, victoria sobre el maligno y fe en el paraíso prometido¹⁷.

Los sarcófagos localizados en los que se representa a Miryam proceden en su mayoría de la Galia, y más concretamente de los talleres

15. Después del Paso del Mar Rojo, no se vuelve a hablar de María hasta que ella y su hermano Aarón en el desierto del Sinaí, pusieron en duda la autoridad de Moisés por haberse casado con una mujer de los cusitas, alegando que también a ellos les había hablado el Señor. Su actitud le acarreó a Miryam una grave enfermedad: la lepra. Tras permanecer siete días fuera del campamento, fue curada por Dios. La Escritura dice que el pueblo no se movió hasta que ella pudo volver, lo que indica la alta estima en que era considerada (Nm 12,1-15; Dt 24,9). Después de este suceso, sólo se sabe que cuando murió fue sepultada en Cadés (Nm 20,1). El historiador Flavio Josefo nos informa de que el pueblo guardó luto por espacio de treinta días; cfr. FLAVIO JOSEFO, *Antigüedades judías*, libros I-XI, Tomo I, cit., 196. La fama de María se mantuvo viva entre los judíos y también entre los primeros cristianos; prueba de ello es que San Jerónimo en su obra *Liber de situ et nominibus*, en la voz «Cadés», no sólo consigna que allí estaba enterrada Miryam, sino también que su tumba podía incluso ser visitada (cfr. PL 23, vol. II, 885).

16. Hasta el momento sólo se conocen dos ejemplos, ambos del siglo IV: el de las Catacumbas de Vía Latina y el de la cúpula de la capilla de Bagawat en el oasis egipcio de Kharga; cfr. P. DU BOURGUET, *Early christian art*, Weidenfeld & Nicolson, London 1972, 141 y 161. En ninguno de los dos casos aparece representada Miryam.

17. E. LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, cit., XVI.

de Arlés, ciudad que en el siglo IV jugó un papel de primer orden, llegando a ser llamada en la época de Constantino la «pequeña Roma de las Galias»¹⁸. En ella residieron un gran número de altos funcionarios imperiales, lo que explica la alta calidad de ejecución de la labra de los sarcófagos que han llegado hasta nosotros¹⁹. Aunque en menor número también existen ejemplares procedentes de talleres romanos. Esto plantea un problema de primacía a la hora de determinar a cuál de los dos centros de producción hay que adjudicar la génesis de la escena. La mayoría de los especialistas, están dispuestos a admitir que fue Roma la responsable del origen del modelo iconográfico, aunque la discusión aún no se ha cerrado²⁰.

En total conservamos once ejemplares en buen estado, en los que se identifica con claridad, la figura de Miryam, cifra que cualquier conocedor de la arqueología cristiana no dudaría en calificar de considerable²¹. La mayoría de ellos son fechados por los especialistas a finales del siglo IV. Aunque cabe la posibilidad de que algunos sarcófagos sean de época constantiniana (probablemente el de la Casta Susana en Arlés y el de la catacumba de los Ciriacos en Roma), el grueso del grupo está labrado en un momento posterior, que Gerke denomina «renacimiento teodosiano» basándose en que en ellos ha desaparecido ya el didactismo característico del periodo de Constantino, sustituyéndose por un estilo más narrativo²². A continuación, enumeramos los sarcófagos del Paso del Mar Rojo, en los que la hermana de Moisés aparece representada con claridad:

18. F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Supplément a *Gallia V*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris 1954, 5.

19. La relación entre la ciudad y la familia imperial fue siempre muy estrecha, así por ejemplo Constantino II nació en Arlés y el preceptor de los hijos de Constantino el Grande, el escritor Lactancio, estuvo afincado muchos años allí; cfr. M.D. DEL AMO, *El «Ordo commendationis animae» y sus representaciones plásticas en la Galia en los siglos IV-VI d.C.*, Impresiones Balmes, Barcelona 1993, 86.

20. Cfr. J. LASSUS, «Représentations du *Passage de la mer Rouge* dans l'art chrétien d'orient et d'occident», cit., 165.

21. Los sarcófagos decorados con la escena del Paso del mar Rojo pueden localizarse en R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, volumen V, Editore Gaetano Guasti, Prato 1879, y en E. BECKER, «Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der altchristlichen Kunst der konstantinischen Zeit», en *Römische Quartalschrift*, Supplement XIX, Freiburg 1913, 155-190.

22. J. DOIGNON, «Le monogramme cruciforme du sarcophage paléochrétien de Metz représentant le passage de la mer rouge: Un symbole de triomphe sur la mort dans le cadre d'une iconographie aulique d'inspiration constantinienne», *Cahiers Archéologiques* 12 (1962) 66-68.

a) *Sarcófagos de la Galia*

- Sarcófago de la Casta Susana (Museo de Arles).
- Sarcófago del Paso del Mar Rojo (Museo de Arles).
- Sarcófago de San Trófimo de Arles (Catedral de San Trófimo en Arles).
- Sarcófago de Aix (Aix en Provence).
- Sarcófago de Bellegarde (Château de Candiac).
- Sarcófago de Moustiers-Sainte Marie (Bajos Alpes).
- Fragmentos del sarcófago de Louis le Débonnaire (Museo de Metz).

b) *Sarcófagos Romanos*

- Sarcófago de Gorgonio (Cementerio de los Ciriacos).
- Sarcófago nº 111 (Museo de Letrán).
- Sarcófago de la Galería Doria Pamphili.
- Sarcófago de Split (Museo de Split)

En estas representaciones, Miryam aparece siempre en el extremo derecho del sarcófago. Va vestida con túnica larga, y coge con una mano el timbal mientras que con la otra lo golpea con un grueso palitroque. Apenas hay variantes en la representación, ya que como es habitual en el arte cristiano primitivo, la iconografía se configura en «tipos» prácticamente inamovibles que facilitan la comprensión simbólica de los temas que aparecen representados²³.

Veamos ahora en algunos de los sarcófagos más importantes los detalles narrativos en los que se evidencia más la influencia de la Escritura. Empecemos con el de San Trófimo de Arlés (fig. 1).



Fig. 1: Sarcófago de San Trófimo (Catedral de San Trófimo de Arlés). Finales s. IV

23. J.A. ÍÑIGUEZ, *Tratado de arqueología cristiana*, Eunsa, Pamplona 2002, 114. El autor considera que la existencia de «tipos» (tratamiento similar de los mismos temas o personajes, no sólo en la misma ciudad sino también en centros artísticos geográficamente muy alejados) es una característica muy importante del arte paleocristiano y además un problema sin resolver ya que hasta el momento no se ha acertado a explicar satisfactoriamente esta similitud.

El tríptico dramático que se despliega ante nosotros, incluye la salida y persecución del ejército egipcio, su hundimiento en las aguas y la puesta a salvo y posterior acción de gracias del pueblo hebreo. Miryam se localiza, como hemos dicho que es habitual, casi al borde del extremo derecho de la cuba. Detrás de ella aparece tallada una columna, con fuste de acanaladuras torsas y capitel compuesto encima del cual ondean unas llamas. Se trata de la columna de fuego que precedía al pueblo de los hebreos por la noche y que significaba la presencia protectora y luminosa de Dios²⁴. Tanto en el sarcófago de San Trófilo como en el del Museo de Aix (fig. 2), es muy marcado el contraste entre las figuras agitadas que forman el ejército del faraón y la serenidad de los hebreos que contemplan asombrados lo ocurrido desde la orilla del mar. Este contraste entre dinamismo frenético y pacífica quietud es de gran eficacia visual y muy acorde con la descripción que del pasaje puede leerse en la Escritura.



Fig. 2: Sarcófago de Aix (Aix en Provence). Finales s. IV

Entre los personajes que representan al Pueblo de Israel aparecen siempre, en los sarcófagos, los niños. Caminan de la mano de sus padres, o bien son llevados a hombros. Con frecuencia miran a Miryam, quizá atraídos por el sonido del tamboril. En el sarcófago de Split (fig. 3) dos niños se acercan a María rodeándola, y participando así más activamente de la alegría del momento. La presencia de las mujeres también es consignada en algunas ocasiones por los artistas, aunque nunca las esculpen con instrumentos, quizá para que Miryam pueda ser reconocida con mayor claridad. La representación de mujeres, niños e incluso ancianos²⁵, no es un detalle pintoresco, sino que se inspira directamente en la Escritura. Allí se narra cómo Moisés ante

24. Los santos Padres identificaron esa columna con el propio Cristo, «Luz de las gentes»; cfr. M. DULAËY, *Bosques de Símbolos*, cit., 158.

25. En el *Sarcófago de la Casta Susana* de Arlés, se muestra a dos hebreos ayudando a caminar con inmensa piedad a un anciano del grupo.

la pregunta insidiosa del faraón sobre quiénes habrían de salir de Egipto contesta: «Iremos con nuestros jóvenes y nuestros ancianos, con nuestros hijos y nuestras hijas» (Ex 10,9). No olvidemos que para la historia de la salvación era de vital importancia que todo el Pueblo y no sólo una porción de hebreos, abandonaran Egipto.



Fig. 3: Sarcófago de Split (Museo de Split). Finales s. IV

El hecho, también consignado en la Biblia, de que con las premura de la partida «el pueblo recogió la masa antes de que fermentara, envolvió las artesas en mantas y cargó con ellas a las espaldas» (Ex 12,34) ha sido también reflejado en los sarcófagos en los que es frecuente localizar, bultos o sacos de provisiones arrollados sobre los hombros de algunos hebreos, como vemos en la figura de la derecha del sarcófago del museo Laterano (fig. 4).



Fig. 4: Sarcófago lateranense (Museo de Letrán). Finales s. IV

Para realzar el contraste entre la precariedad de esa muchedumbre mal armada que componían los israelitas y el potencial guerrero de los egipcios, los artistas se preocuparon por plasmar con sumo cuidado, las armas bélicas y el fogoso brío inicial de los jinetes de las tropas del faraón. Éste, siempre que aparece, domina el grupo con su imponente presencia, como vemos en el sarcófago del museo de Split (fig. 3). De mayor envergadura que el resto de las figuras y de fuerte complejión se le representa de pie sobre un carro con la clámide al viento como si fuese un auriga. Lleva embrazado un imponente escudo que levanta en alto en actitud de soberbio desafío. En el sarcófago de san

Trófimo (fig. 1) va revestido con una coraza de cota de malla al igual que Goliat el campeón filisteo al que Hipólito, ya en la primera mitad del siglo III, asocia con el Maligno viendo en las escamas de su coraza una semejanza con la piel de la Serpiente enemiga de la Humanidad²⁶. La preocupación del artista por plasmar la soberbia del faraón, se justifica por la atención que presta el relato bíblico a su obstinación, especialmente en el transcurso de la narración de las plagas (Ex 6,28ss). En cuanto a la presencia de corceles, jinetes, y carros, recordemos que también se está siguiendo de cerca la Escritura que hace especial hincapié en que carros, «caballos y caballeros» fueron sepultados en el mar (Ex 14,28 y 15,21).

La presencia de Miryam en la escena al igual que los detalles anteriormente comentados deriva directamente de la Escritura, como hemos tenido ocasión de comprobar²⁷. Eso no es óbice para que algunos investigadores, convencidos de que la escena del «Paso del mar Rojo» es deudora directa de los relieves de la batalla del puente Milvio del arco de Constantino²⁸, interpreten la iconografía de la hermana de Moisés en estrecha dependencia de los modelos áulicos y celebrativos del imperio²⁹. Para ello esgrimen como principal argumento que en el sarcófago de Metz el timbal que porta Miryam aparece signado con el monograma o Crismón constantiniano³⁰.

La literatura patristica en lengua latina de la época proporciona también algunas claves para interpretar la figura de Miryam, si bien no

26. M. DULAEY, *Bosques de Símbolos*, cit, 295.

27. En la representación de ésta escena, no todo proviene de la Escritura: en varios de los frisos aparecen personificados Egipto, la Tierra, y el Mar Eritreo a la manera de las divinidades fluviales del mundo griego y romano. Los tres personajes aparecen recostados a los pies de los caballos y a escala menor que el resto de las figuras; cfr. J. LASSUS, «Représentations du *Passage de la mer Rouge* dans l'art chrétien d'orient et d'occident», cit., 163.

28. De esta opinión es Lassus quien apunta tanto la similitud en la manera de tratar las aguas como en el hecho del gran parecido que existe entre muchos de los personajes (J. LASSUS, «Représentations du *Passage de la mer Rouge* dans l'art chrétien d'orient et d'occident», cit., 165).

29. Para un desarrollo detallado de esta idea, cfr. J. DOIGNON, «Le monogramme cruciforme», cit., 65-87. Lassus, siguiendo a Becker, defiende también esta tesis, argumentando que la brusca aparición del tema del Paso del Mar Rojo en el siglo IV, sólo se entiende a partir de los textos de Eusebio de Cesarea en los que Constantino es designado como el «nuevo Moisés» y su triunfo en la batalla del puente Milvio se considera paralelo al triunfo de Moisés al borde del mar Rojo; cfr. J. LASSUS, «Représentations du *Passage de la mer Rouge* dans l'art chrétien d'orient et d'occident», cit., 179. Para Amo, la escena del Paso además de relacionarse con el Ordo y con el sacramento del bautismo, está estrechamente relacionada con el deseo de los arlesianos de vincularse a la familia imperial; cfr. M.D. DEL AMO, *El «Ordo commendationis animae» y sus representaciones plásticas en la Galia*, cit., 108-109.

30. Doignon señala que en el sarcófago de Split el timbal aparece también signado si bien en este caso no con un crismón sino con una cruz aspada. Dicha cruz no siempre es visible en las reproducciones y dibujos que se han hecho de la obra; cfr. J. DOIGNON, «Le monogramme cruciforme», cit., 74.

es probable que tuviera una influencia directa en la configuración de su iconografía³¹. San Zenón de Verona, por ejemplo, veía en Miryam una figura de la Iglesia: «María que golpea su timbal junto a las mujeres era el tipo de la Iglesia, que con todas las Iglesias, que ha criado, conduce al pueblo cristiano, no ya al desierto, sino al cielo, cantando un himno y golpeando el verdadero timbal que es su pecho» (Homilía 2, 26)³². Por su parte, San Ambrosio, consideraba el momento de la acción de gracias de Miryam a la cabeza de las mujeres del pueblo hebreo como una prefiguración de la entrada triunfal de las vírgenes en el cielo, si bien en esto no es fiel a la letra del texto bíblico que habla de «coros de mujeres» y no necesariamente de «coros de vírgenes»³³.

Especialmente interesantes resultan los comentarios que los santos Padres hicieron del tamboril de Miryam. Para san Agustín, que en esto seguía a Orígenes, el timbal, instrumento de piel tensada sobre madera, evocaba la crucifixión³⁴. Este pequeño detalle ilumina aún más si cabe el profundo sentido Pascual de la escena: los hebreos pasaron el mar Rojo y fueron salvados de la aniquilación, prefigurando el paso de la muerte a la Vida de los cristianos insertados en Cristo³⁵. Un mensaje de salvación especialmente adecuado para decorar un sarcófago³⁶.

Decían los antiguos que para los poetas todo el mundo visible es un gran bosque de símbolos. Un bosque fascinante en el que también,

31. Al menos ése es el parecer de Doignon que ha estudiado con detalle las fuentes patristicas de este tema; cfr. J. DOIGNON, «Miryam et son tambourin dans la predication et l'archéologie occidentales au IV^e siècle», *Studia Patristica* 4 (1959) 77.

32. En sus catequesis bautismales del siglo IV afirma: «Maria, quae cum mulieribus tympanum quatit, typus Ecclesiae fuit: quae cum omnibus Ecclesiis, quas peperit, hymnus canens, et pectoris verum tympanum quatiens, populum Christianum ducit non in eremum, sed ad coelum» (San Zenón de Verona, *Liber II*, Tractatus LV, 282: PL 11, 510). Siglos más tarde Dionisio el Cartujano, consideraba que Miryam es además una prefiguración de la Virgen María; cfr. S. GARCÍA RODRÍGUEZ y F. TEJADA VIZNETE, *El Camarín de Guadalupe: Historia y esplendor*, Ediciones Guadalupe, Madrid 1996, 177. Es posible que el nombre de María con el que se designa a la Madre de Cristo, le fuese impuesto recordando esta Miryam hermana de Moisés que tan bien encarnó la alegría desbordante de su pueblo ante el poder salvífico de Dios.

33. DACL X, p. 1982 y J. DOIGNON, «Miryam et son tambourin», cit., 72-73. La idea de la virginidad de Miryam también aparece en san Gregorio de Nisa, quien considera al timbal como imagen de ese estado (vid. nota ss.).

34. Tanto san Agustín como Orígenes instan en sus comentarios sobre el timbal a «crucificar la carne con sus pasiones» apoyando su exhortación en las palabras de Pablo a los Gálatas (Ga 5,24). Cfr. J. DOIGNON, «Miryam et son tambourin», cit., 74-75.

35. Para Ries la antropología que desarrollaron los Padres fue fundamental para el nacimiento del arte cristiano; cfr. J. RIES, «La polémica contra los ídolos, la antropología patristica y los orígenes de la iconografía cristiana», en *El arte Paleocristiano. Visión y espacio desde los orígenes*, cit., 15.

36. Esta idea además enlazaría con la significación bautismal con que los Padres han interpretado tradicionalmente la acción purificadora de las aguas del mar Rojo; cfr. M. DULAËY, *Bosques de Símbolos*, cit., 146-147.

no lo olvidemos, corre uno el peligro de perderse. Detengámonos aquí por tanto y concluyamos antes de que esto suceda, no sin antes recordar que la presencia de la figura de Miryam en estos sarcófagos del siglo IV, tiene una especial importancia ya que subraya el papel de una mujer hebrea en la historia de la Salvación, papel consistente no en clamorosas hazañas sino en expresar con su canto y su timbal, la alegría por la fuerza salvadora que proviene de Dios. Miryam, además, es considerada profetisa, una de las señales del reino mesiánico: «Vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán» (Jl 3,1) por lo que su iconografía subraya la unidad implícita siempre en el arte paleocristiano de los dos Testamentos así como el hecho de que éste es un arte de salvación que sólo desde la Escritura, puede ser comprendido en profundidad.