

Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)¹

PAU FIGUERAS ²

Resumen

Varias representaciones de escenas, personajes y animales de origen pagano fueron utilizadas por cristianos y judíos de Oriente en la decoración de sus iglesias y sinagogas. Sin que fuese considerada una alegoría, la figura de Orfeo inspiró algunas representaciones de Adán, del rey David y de Jesucristo. El ave fénix y los grifones formaban parte del bestiario cristiano, al igual que el águila de Zeus y el pavo real de Hera, ahora símbolos de vida eterna. La convivencia entre animales enemigos evocaba la esperada paz paradisiaca, y lo mismo hacían las llamadas «vides pobladas» con sus recuerdos dionisiacos. Viejos mitos de maternidad pudieron haber inspirado la figura de una mujer amamantando su hijito, como tradicionales representaciones de filósofos paganos inspiraron las de Cristo y sus acompañantes en la escena de la Transfiguración.

Abstract

Christians and Jews in the East used certain representations of pagan origin to decorate their churches and synagogues. Without being considered an allegory, Orpheus' figure inspired some representations of Adam, king David and Jesus Christ. Phoenix and griffon became part of the Christian bestiary together with Zeus' eagle and Hera's peacock, now symbols of everlasting life. The expected peace of Paradise was evoked by enemy animals living together, and a similar role played the «populated» vines with their Dionisiac remembrances. Ancient maternity myths might have inspired the figure of a woman breastfeeding her child, as the traditional representation of pagan philosophers inspired those of Christ and his companions in the scene of the Transfiguration.

¹ Este trabajo es continuación de otros tres artículos con idéntico título, publicados ya en esta misma revista en los dos números anteriores, t. 13 (2000), pp. 261-320, y t. 14 (2001), pp. 129-169.

² Departamento de Biblia y Próximo Oriente Antigua de la Universidad Ben-Gurion del Néguev (Beer-Sheva, Israel).

INTRODUCCIÓN

En los tres artículos anteriores nos detuvimos en el examen e interpretación de motivos paganos y mitológicos que aparecen en los pavimentos de sinagogas e iglesias orientales del período bizantino, destacando sobre todo los temas relativos a la tierra, el agua y los astros. En el presente trabajo tendremos como temas principales ciertas representaciones de escenas, personajes, animales y objetos que tuvieron su origen iconográfico en el mundo pagano, pero fueron luego utilizados con un nuevo simbolismo en el ambiente religioso oriental, cristiano o judío, donde los vemos representados.

Desde el comienzo de este estudio nos hemos dado cuenta de lo paradójico que resulta hoy para nosotros constatar el uso tan «normal» que se hacía en la época bizantina de temas que en sí mismos nada tenían que ver con la historia bíblica, ni con los dogmas del cristianismo o del judaísmo. Arraigada en el la tradición judía de la que derivava, la religión cristiana había suplantado, en los países alrededor del Mediterráneo, el politeísmo de la vieja tradición greco-romana. Pero ni la cultura pagana en general ni los mitos en que aquella estaba arraigada habían desaparecido en absoluto, ni entre la gente de las clases cultas ni tampoco de las humildes, a pesar de la furia con que contra aquellos mitos arremetían los Padres de la Iglesia. La verdad es que, tanto los numerosos escritos que nos dejaron como los restos artísticos de ciertas iglesias construidas entonces demuestran el profundo conocimiento que sus autores tenían de la mitología clásica, de cuyos personajes, atributos y símbolos se servían a menudo para expresar ideas cristianas.

CRISTO-ORFEO EN UNA CAPILLA DE JERUSALÉN ³

La figura del gran poeta tracio es el motivo principal de un bien conocido mosaico procedente de la Jerusalén bizantina y hoy día expuesto en el museo arqueológico de Istanbul. Orfeo aparece sentado y tocando su lira, por cuyas melodías son atraídos cantidad de animales que le rodean. En un plano inferior están simétricamente dispuestas las dos grandes figuras de Centauro y de Pan. El estilo del personaje principal y de toda la composición son típicos de la época bizantina bastante tardía. Avi-Yonah hace notar que la figura de Orfeo «es de tipo cristiano, con traje oriental, distinto del tipo pagano, medio desnudo» (Avi-Yonah 1981: 319, n. 6). Tanto él como los otros dos personajes están representados frontalmente, como mirando al espectador, con sus ojos muy abiertos y en posición estática. Algunos de los animales se vuelven hacia Orfeo, otros no. Entre éstos está una serpiente que se encara con una mangosta. Todos los espacios existentes entre animales y personajes han sido rellenados con pequeñas plantas, como evitando los vacíos.

³ Véase reproducción en Figueras 2000a: 271, fig. 4.

El significado original de este intrigante mosaico ha sido discutido por varios comentadores, y es natural que las opiniones difieran. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la sala en que se encuentra fue ciertamente usada como lugar de culto cristiano, por lo menos en su fase más tardía. En efecto, aunque no esté orientada hacia levante, como suelen ser las capillas e iglesias orientales de la época bizantina, sí tiene un pequeño ábside también pavimentado con mosaico, en el que aparece una cruz (Ovadiah – Mucznik 1981: 166; Dauphin 1998: 200-201). Es posible que ábside y cruz fueran añadidos posteriormente, una vez que la sala, tal vez destinada originariamente a los ritos o reuniones de una pequeña comunidad pagana, posiblemente órfica, hubiese sido adquirida por los cristianos, quien la transformaron en capilla. En este caso, el hecho de no haber destruido la figura de Orfeo sería por el simbolismo cristiano frecuentemente atribuido a este personaje mítico, en el que muchos Padres de la Iglesia veían una figura de Cristo, principalmente en relación con la fe cristiana en la resurrección y con la esperanza de una vida eterna en el Paraíso. Es por eso que en Roma lo habían representado sobre algunas tumbas en las catacumbas y sobre algunos sarcófagos (Murray 1981; DACL, «Orphée»; Stern 1974). Desde los días de Clemente de Alejandría, muchos teólogos cristianos lo habían considerado como *typos* del propio Cristo. Algunos le atribuían el mismo significado simbólico que a la figura del Buen Pastor, pacificador de la humanidad, y se le comparaba incluso al eterno Logos ⁴. Interpretada así la figura de Orfeo, las de Centauro y Pan que aparecen en el mosaico de Jerusalén representarían las fuerzas del Hades, sometidas a Cristo ⁵. La cenefa que encuadra toda la escena es una especie de doble guirnalda formada por hojas de acanto entrecruzadas, que encierra en sus medallones representaciones de diversos animales y de frutos estacionales. Un pequeño busto de mujer ataviada con diadema aparece en el centro de la parte inferior de la cenefa. Por su posición central podría personificar la Tierra, la diosa Ge, madre de los elementos vivos de la naturaleza. En los cuatro ángulos hay unos rostros de personajes masculinos, dos barbudos y dos imberbes, representaciones tal vez de los cuatro vientos.

⁴ Véase Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, XIV (PG 20, 1407-1414). Hay excepciones, sin embargo, a esa aceptación general positiva de Orfeo como figura de Cristo, como cuando Orígenes escribe que «sus poemas merecen, todavía más que los de Homero, estar prohibidos en una buena república» (*Contra Celsum*, V, 54), o cuando Gregorio Nacianceno cita un himno órfico a Zeus, ridiculizándolo como totalmente indigno del padre de los dioses (*Contra Julianum*, *Oratio* IV, 115). Por otra parte, debemos hacer notar que entre los propios romanos habían surgido cultos sincretísticos que juntaban la figura de Orfeo a las de Cristo y de Abrahán, formando así una tríade divina. Es por lo menos lo que atribuye el historiador Elio Lampidio al emperador Alejandro Severo (*Scriptores Historiae Augustae*, XXIX, 2).

⁵ Es interesante notar que Pan y Centauro entre el público de animales alrededor de Orfeo también aparecen en dos estuches de marfil de finales del s. IV o principios del V, procedentes de Bobbio y de Bargello (Florencia). A causa del tema de la caza de dos grandes felinos que aparece también en los mismos objetos, Toynbee (1973: 294) sugiere que los estuches en cuestión no habrían sido destinados a uso litúrgico, aunque que las escenas de Orfeo bien podrían reflejar un significado cristiano.

En un panel inferior del mismo mosaico aparecen las figuras de pie de dos mujeres ataviadas con ricos ropajes y rodeadas sus cabezas de un halo o aureola. Cada una de las dos figuras está indentificada por una inscripción en griego de su propio nombre, llamándose a una Teodosia y la otra Georgia. El hecho de que a cada lado de estas dos figuras centrales haya una sepultura, también encuadrada en artística cenefa, como las figuras, ha hecho creer a los estudiosos del mosaico que aquellas figuras de mujer representaban a dos mujeres allí enterradas. Esta interpretación, sin embargo, fue puesta en duda hace algunos años por Ovadiah y Mucznik (1981), para quienes las dos figuras serían las personificaciones del «Poder dado por dios» (Θεωδοσια) y de la «Agricultura» (Γεωργια), dos ideas que estarían vinculadas con el culto dionisiaco. El término «Theodosia» sería una referencia a una fiesta dionisiaca llamada Theodaisia que se celebraba el día cinco de enero (Plinio, Hist. Nat. II, 231).

Siguiendo la línea de interpretación encabezada por Friedman (1967), yo me inclino a aceptar como más lógica una intención cristiana directa en este mosaico de Orfeo de Jerusalén, aunque teniendo muy en cuenta las ideas neoplatónicas que se escondían bajo muchos de los detalles de la composición, y sobre todo la lira, evocadora de la armonía del universo. En una época en que estaba prohibido por ley imperial la representación de personajes y símbolos sagrados en los pavimentos, la representación de Orfeo amansando a los animales y sometiendo las fuerzas brutales de la naturaleza bien podía reemplazar la figura de Cristo, transmitiendo alegóricamente el mensaje de su acción salvífica.⁶ No hay duda que bajo el suelo de la capilla se había enterrado a difuntos probablemente cristianos, pues estamos en la época bizantina. Nada lejos de esta capilla había monasterios cristianos, recientemente descubiertos y excavados. A pocos metros de allí se encuentra todavía hoy el pavimento de la capilla armenia del período bizantino, con su magnífico mosaico de las aves (fig. 1) y la inscripción que nos atestigua su carácter funerario. Además, como hace notar Friedman, se da en la composición un elemento típicamente cristiano y funerario, el del águila que aparece junto al brazo derecho de Orfeo y que lleva alrededor de su cuello un anillo del que cuelga una medalla con una cruz. El águila, por su poder de elevarse a lo más alto, fue considerada en el mundo romano como psychopompos, y así representada en el arte imperial (Friedman 1967: fig. 3). Pero, en nuestro caso, la cruz transforma el águila en alegoría de Cristo, verdadero psychopompos.⁷

⁶ Mientras Clemente de Alejandría (Protrepticus I, 1, 4, etc.) había hecho hincapié en el contraste entre la obra de Orfeo y la de Cristo (Orfeo esclaviza al hombre con su canto a una vida de vicio, Cristo en cambio sojuzga las pasiones salvajes del hombre y le conduce a la salvación), Eusebio de Cesarea compara la acción paralela de los dos cantores: «Así como, según se dice, Orfeo hechizó la naturaleza con su canto, así el Salvador del mundo tranquiliza las almas de los hombres y llena el mundo con su armoniosa música, que toca con su instrumento preferido, la naturaleza humana.» Cristo, comenta aún, trajo paz a los hombres, venciendo la muerte con su nuevo Evangelio, que suplanta los cantos de Orfeo y de Apolo (De laudibus Constantini, 14).

⁷ Veremos más adelante otras representaciones del motivo del águila en mosaicos bizantinos.



Figura 1. Capilla funeraria armenia, Jerusalén, vista parcial del mosaico (Talgam 1998, pl. 3).

Además de todo ello, creo que aceptar la construcción de una sala cúl-tica pagana en pleno siglo VI, cuando en Jerusalén se daban manifestaciones tan patentes del cristianismo general como la erección de la nueva iglesia mariana de Justiniano, la llamada Nea, sería caer en un cierto anacronismo. Considero, pues, como más lógico aceptar que la capilla con el mosaico de Orfeo formaba parte de un complejo cristiano ya desde su fundación, y que la escena pagana representada en él fue compuesta con intención alegórica principalmente cristiana.

DAVID-ORFEO EN UNA SINAGOGA DE GAZA (FIG. 2)



Figura 2. David representado como Orfeo, sinagoga de Gaza (Ovadia 1993, fig. 22).

Hoy sabemos que el caso de la capilla de Jerusalén no fue el único en el que, en Oriente bizantino, la figura de Orfeo había inspirado a los artistas en su decoración de ambientes religiosos no paganos. En efecto, además de las varias representaciones de Orfeo en ambientes no específicamente cristianos, y probablemente anteriores a la época de Constantino ⁸, se nos han conservado dos mosaicos más con personajes representados bajo las características del poeta Orfeo. Uno es judío, en una sinagoga, el otro cristiano, en una iglesia. Aunque totalmente diferentes entre sí, no hay duda que los dos artistas se han inspirado en la figura tradicional de Orfeo. En el mosaico pavimental de la sinagoga judía del siglo VI descubierta cerca de la playa al sur de la ciudad de Gaza aparece una representación del rey David, sentado solemnemente en su trono, tocando la lira y rodeado de animales que lo escuchan (Ovadiah 1968: 124; Avi-Yonah 1981: pl. 41, 2). De estos animales quedan solamente fragmentos de tres, una serpiente, un felino que inclina profundamente su cabeza, y la cabeza y cuello de una gacela (Fig. 2). Es evidente que el autor de esta representación de David, a quien identificó con la inscripción de este nombre en el mosaico con caracteres hebreos, se inspiró en la figura tradicional de Orfeo, a pesar de no haberle cubierto la cabeza con el típico gorro frigio sino con la corona real ⁹. Es un descubrimiento importante para la iconografía judía, puesto que parece confirmar la identificación con David del tan discutido personaje que aparece pintado en uno de los frescos de la sinagoga de Dura Europos, ataviado con el gorro frigio y tocando la lira (Hanfmann 1980: 87-88; Finney, 1978).

Tratándose de David, personaje multifacético de la historia de Israel, no es fácil a primera vista ver su relación con el personaje mítico de Orfeo. En efecto, si éste era considerado como símbolo de la pacificación universal, y de ahí su conexión ideal con Jesucristo, David en cambio había sido el hombre de las guerras, el rey a quien Dios no halló digno de construirle el Templo en Jerusalén «por ser hombre guerrero y haber derramado sangre» (1 Crónicas 28: 3). Parece pues que hay más bien una contradicción en aquella identificación de vocaciones. Por otra parte, una primera conexión con Orfeo le viene a David por ser considerado el más grande entre los poetas y los cantores inspirados por Dios. Pero hay más, puesto que David era considerado como habiendo ganado para Israel un dominio y un equilibrio políticos que eran ga-

⁸ Los más conocidos son los descubiertos en Siria y publicados y estudiados por Doron Levi (1947) y Janine Balty (1981: pl. XXIV, de Edesa, con inscripción en caracteres siríacos; y pl. XXV, de Adana). En Israel se descubrió otro en el triclinio de una casa señorial de Séforis (Tsiפורי) (véanse reproducciones de este mosaico en Weiss - Netzer 1997: pl. 1). Sabemos que, además de mosaicos con la representación de Orfeo, existían también relieves escultóricos con el mismo tema. En Biblos, por ejemplo, había un nimfeo decorado con uno de ellos, probablemente del siglo IV, que ostentaba el motivo de Orfeo acompañado de otras figuras paganas, tales como Higeia, las Naiadas, Aquiles y Pentésilea, y un efebo sin cabeza (Laufray 1940).

⁹ Lamentablemente, el mosaico en cuestión, que había sido descubierto en 1965 durante la ocupación egipcia de la franja de Gaza, fue vandalizado poco antes de la Guerra de los Seis Días (junio de 1967), destruyéndose la cabeza del personaje. Sin embargo, éste había sido fotografiado antes de su destrucción, y hoy puede ser contemplado restaurado en el Museo de Israel en Jerusalén.

rantías de paz. No sin razón, en tiempos posteriores, el rey Mesías, portador de la paz universal, sería considerado no sólo como hijo de David,¹⁰ sino incluso como David redivivo (véase Laato 1992). Creemos que es bajo esta perspectiva mesiánica que hay que considerar la relación entre la figura mítica de Orfeo y la persona del rey David. Los dos personajes eran considerados como portadores de un mensaje de paz universal. A este mensaje de pacificación o salvación universal, que es más bien doctrina cristiana que judía en aquella época talmúdica, quisieron aludir los mosaicistas con diversas formas visuales y diferentes matices iconográficos, tanto en el pavimento de muchas iglesias como en el de algunas sinagogas, nó solo la de Gaza.¹¹

ADÁN-ORFEO Y ANIMALES MÍTICOS EN IGLESIAS DE SIRIA.

El caso de la iglesia llamada Micaelion de Huarte en Siria es notable. En el mosaico de la nave central de la basílica, el primer hombre, Adán, aparece solemnemente sentado en un trono y vestido con túnica y clámide, identificado por su nombre inscrito en griego por encima de su cabeza, que lleva descubierta (fig. 3). En sus manos sostiene un libro, del que parece leer los nombres de todos los animales, algunos de los cuales le rodean en actitud atenta: dos pájaros, dos serpientes enrollándose en los árboles, un león, un águila, un grifón y el ave fénix. Como bien dice su comentarista, «no sólo se trata del primer hombre del Géneis, rey de la creación, sino del segundo Adán, el Hijo del Hombre que inaugura un mundo renovado» (Canivet 1983: 16). Pero no hay duda que el artista se ha inspirado también aquí en la figura de Orfeo, tomando de su iconografía tradicional los rasgos principales de su composición: la simetría, la disposición de los animales a los dos lados de la figura central solemnemente sentada, la representatividad de los animales. La idea del orden establecido en la naturaleza por la imposición de nombres a los animales por parte de Adán es paralela a la idea de orden en la naturaleza animal realizado por las mágicas melodías de Orfeo. Tanto la obra de Adán como la de Orfeo evocan en el ánimo de los cristianos la obra pacificadora de Cristo, comenzada por El en este mundo pero que no será realizada en perfección más que en un mundo venidero.¹²

¹⁰ La tradición es tanto cristiana (Mt 1: 1; 21: 9; Act. 12: 23, etc.) como judía (Targum Jonatán a Jer 30: 9, 21, etc.).

¹¹ Una es la conocida sinagoga de Gerasa (Jerash), en Jordania, que fue transformada en iglesia (Buschhausen 1986: 98, fig. 99). La otra se encuentra en las ruinas de la ciudad de Mopsuestia, en Turquía (Avi-Yonah 1972). A pesar de la diversidad de estilo y composición y del deterioro que sufrió el pavimento de Gerasa, el motivo principal en los dos mosaicos parece ser el mismo: los animales alrededor del arca de Noé, que simbolizan la salvación de todas las creaturas de la catástrofe del diluvio universal. Las dos sinagogas en cuestión son del siglo V d.C., cuando parece que se da entre los rabinos una mayor apertura frente al problema de la salvación de todas las naciones, puesto que los animales representan a los pueblos gentiles. En cuanto a la relación entre David y Orfeo en la tradición judía, véase también Cross 1978.

¹² Para mejor comprender la figura de Orfeo en el arte cristiano puede consultarse Stern 1974.



Figura 3. Adán rodeado de animales, iglesia de Huarte, Siria (Donceel-Voûte 1988, fig. 71).

La inspiración del artista en obras paganas anteriores se pone de manifiesto con la presencia de animales mitológicos que nada tienen que ver con la narración bíblica, como el grifón y el ave fénix, esta última normalmente considerada símbolo de inmortalidad o de renovación de la vida por el mito que la acompaña. El valor simbólico dado al fénix por los artistas cristianos de Oriente (y por aquellos que les invitaron a realizar sus trabajos de decoración de las iglesias) queda todavía más patente en el caso de la iglesia de Halaua (Hueidjit), donde el motivo central de la composición no es ya Adán, rey de la creación, sino fénix, el ave del Paraíso (Donceel-Voûte 1988: 149). Se trata de una especie de glorificación de la misma, en la que ese símbolo de vida eterna se representa de un modo todavía más tradicionalmente pagano. Es evidente que en los dos casos, Huarte y Halaua, el símbolo del ave fénix es empleado por artistas cristianos para expresar la idea básica del cuadro entero, que no es otra que la figuración plástica de un Paraíso ideal. Un Paraíso que existió en una época primordial y que se imagina renovado en mundo venidero. Podríamos decir que la visión de la paz paradisíaca que fue representada en los mosaicos bajo la alegoría de Orfeo y por la figura simbólica del ave fénix es un reflejo de la fe y la esperanza cristianas en un Paraíso celestial que había sido inaugurado por Cristo y al que todos deseaban llegar. Por otra parte, es evidente que un motivo mitológico tan conocido como el ave fénix no pudo ser aceptado en un lugar de culto cristiano más que por su valor simbólico de base, o sea, la regeneración de la vida ¹³.

¹³ Es interesante notar que Janine Balty (1995) critica a Donceel-Voûte (1988: 149) por no prestar al ave fénix de la iglesia de Halaua su valor simbólico, aunque sí presente aquella escena como la glorificación del ave fénix (Donceel-Voûte 1988: 149, quien cita a J. Lassus, Phoenix, p. 104). La tradición iconográfica musical del ave fénix en Siria es más antigua que la conversión de sus habitantes al cristianismo, pues la vemos ya en Edesa adornando una tumba pagana del año 235/6 d.C. (Balty 1981: Pl. XXIV), y no hay duda de que el simbolismo de aquel motivo en tal contexto es el de la renovación de la vida. Es interesante que el autor desconocido de un escrito sobre el ave fénix atribuido a Lactancio dice textualmente que, llegada a su plenitud de edad, fénix «se dirige a aquella región de Siria a la que Venus misma dio el nombre de Fenicia», donde busca una alta palmera, también ésta llamada «fénix» (en griego) por causa de la misma ave, en la que ningún animal puede causarle daño alguno.

Es por este mismo carácter simbólico que el motivo continuó siendo utilizado en tiempos ya cristianos, tanto por los artistas que decoraban con él lugares públicos aunque no específicamente destinados al culto¹⁴ como igualmente por los Padres de la Iglesia que de él hablaron en sus homilías y en sus escritos, usándolo como ilustración ya del nacimiento virginal de Jesús, ya de la resurrección individual.¹⁵

En Siria tenemos todavía otra aparición del ave fénix en el mosaico de la nave central de la iglesia de San Jorge de Huad. Es una gran composición de animales, cuadrúpedos y aves, más o menos afrontados, pero pacíficos. El fénix aparece en la parte superior, junto a un león y debajo de la gran inscripción dedicatoria (fig. 4). Aquí el animal mitológico es tratado prácticamente como cualquiera de las demás aves que integran el mosaico, el cual podemos catalogar entre los «panoramas paradisiacos», de los que volveremos a tratar. Hay que hacer resaltar que la inscripción no hace referencia ninguna al tema iconográfico.



Figura 4. Fénix entre los animales que rodean a Adán-Orfeo, iglesia de Huad, Siria (Donceel-Voüte 1988, fig. 109).

En cuanto al grifón, animal mitológico imaginado sobre todo con cabeza y garras de águila y con cuerpo de león, con muchas variantes, su presencia

¹⁴ Sabemos, por ejemplo, que el ave fénix aparecía con aquel simbolismo en la famosa pintura al fresco de una bóveda en las termas públicas de Gaza en el siglo VI (Lehmann 1945: 23), mientras que en los mosaicos de Piazza Armerina, en Sicilia, el mismo motivo era utilizado para representar la región de Arabia en general, como el elefante lo hacía por Africa y una tigre por Persia o India (Toynbee 1973: 29).

¹⁵ Véanse, por ejemplo, Clemente de Roma, I Cor., XXV; Cirilo de Jerusalén, Hom. Cat., XVIII, 8; Eusebio de Cesarea, Vita Constantini, IV, 72.

en la iglesia norte de Huarte entre los animales que rodean a Adán (fig. 3), y en otras tres iglesias en actitud de ataque, puede sorprendernos. En efecto, en la mitología clásica el grifón, que era considerado como símbolo de gran fuerza física y de rapidez, y como tal temido como animal de presa, era también imaginado como servidor de los dioses y custodios del oro (Herodoto, *Guerras Persas*, IV, 3, 116; 4, 13, 27). De él se habría servido Apolo para cabalgar, y montado en él habría Alejandro Magno intentado subir hasta lo más alto. En época romana, el grifón era también considerado símbolo de Némesis, diosa de la retribución, cuya rueda de la fortuna hacía rodar. Pocas referencias encontramos a los grifones en los antiguos Padres de la Iglesia, pero Clemente de Alejandría los menciona en su calidad de guardianes del tesoro (*Pedagogo*, II, 13). En cambio, debido a su doble naturaleza, en la Edad Media aquél animal mítico llegó a ser utilizado como símbolo de Jesucristo, Dios y hombre, dueño de cielos y tierra. Bajo este aspecto, se consideraba al grifón como principal enemigo de serpientes y basiliscos, animales que simbolizaban las fuerzas satánicas. No creemos que haya una intención semejante en dos apariciones más del grifón en iglesias en actitud de ataque a otros animales. En la iglesia norte de Huarte vemos el grifón atacando mortalmente a un toro (fig. 5). Contrastando con el mosaico de la nave del Micaelion con su grupo de animales pacíficos y entre ellos el grifón, en presencia de Adán, el pavimento del ala sud nos presenta otra escena de animales, casi todos en lucha o persiguiéndose unos a otros (Donceel-Voûte 1988: 107, fig. 73). En el extremo derecho tenemos un avestruz atacado por un león. Avanzando hacia la izquierda, una pantera casi alcanza a uno de los dos ciervos que persigue. Más adelante, un oso gris ataca ya uno de los dos asnos salvajes que perseguía. Y la última escena es la del grifón agarrado al cuello de un toro, que se cae desangrándose. También en la iglesia monástica de Kissufim, en el sur de Israel, entre las escenas de caza y de lucha entre animales vemos un grifón atacando un ave de largas patas que se retuerce contra el atacante (fig. 6).



Figura 5. Grifón atacando toro, iglesia de Huarte, Siria (Donceel-Voûte 1988, fig. 80).



Figura 6. Grifón atacando ave acuática, iglesia de Kisufim, Israel (Donceel-Voûte 1988, fig. 405).

Otra aparición de un grifón en una iglesia es la que acompaña la inscripción del obispo Pablo de Apamea en Qala'at el-Mudîk (fig. 7), quien alardea de ser el autor del colorido mosaico, él, que posee «el espíritu decorado con los dogmas de lo alto». No sabemos qué relación puedan tener con ese texto los animales que rodean la inscripción, aunque Balty (1977: 140-143) cree que se refieren específicamente a la ortodoxia que el obispo Pablo se atribuye a sí mismo. Comenzando por los dos paneles todavía intactos de la cenefa exterior, vemos en uno el grifón en actitud de carrera y en otro un par de conejos comiendo de una planta. Alrededor del medallón central tenemos a una pantera y una gacela afrontadas, un ciervo con una serpiente en la boca que le planta cara, y un perro cazador persiguiendo a un cabrito del que sólo se conservan las patas traseras (Donceel-Voûte 1988: 206 y figs. 187, 189).



Figura 7. Grifón, Iglesia del obispo Pablo, Apamea, Siria (Donceel-Voûte, fig. 188).

BUEN PASTOR-ORFEO DE JENAH (LÍBANO)

Inspiradas también en la figura y el simbolismo de Orfeo amansando a los animales tenemos en el arte cristiano antiguo, tanto en Occidente como en Oriente, algunas representaciones del Buen Pastor, figura muy central en el repertorio simbólico del Paraíso esperado por los creyentes cristianos y deseado a los ya fallecidos «en Cristo». En efecto, la figura de un joven pastor, a veces de pie y llevando sobre sus hombros un cordero, otras sentado o también de pie y tocando su flauta de Pan y con un par de ovejas a sus pies, fue explotada ya por el mundo pagano antes de serlo por los cristianos, que representaban así a Cristo bajo el atributo de Buen Pastor, tal como Jesús se había descrito a sí mismo (Juan 10: 11). Tanto paganos como cristianos esperaban un mundo mejor para los muertos, un lugar de auténtica paz, que representaban alegóricamente con la visión de animales conviviendo tranquilamente, sin el antagonismo que los caracteriza en este mundo. La visión profética de Isaías, de que «el león comerá paja con el buey» (Isaías 65:24)¹⁶, tiene el famoso paralelo pagano de las *Eclogas* de Virgilio, en la que el poeta romano prevé una era de paz, en la que «los corderos ya no temerán a los leones» (*Eclog.* IV, 22), «una era futura en la que los tímidos ciervos irán a abrevarse junto a los perros» (*Eclog.* VIII, 27, 28). También Horacio atestigua la misma esperanza en un mundo en que «las confiadas ovejas no temerán ya a los voraces leones» (*Epodes*, XVI, 33)¹⁷. A propósito de dos sarcófagos romanos, uno pagano y el otro cristiano, decorados con el personaje del pastor, escribe Toynbee: «En el arte funerario las escenas de la vida agrícola y pastoral con pinturas de animales no son alusiones a las ocupaciones que habían tenido los muertos, sino que significan la existencia de la idílica paz y la abundancia que les esperan más allá de la tumba» (Toynbee 1973: 283).¹⁸

Aunque no en ambiente funerario, es probablemente bajo la misma perspectiva que hay que considerar la figura central de un mosaico hallado en Jenah, cerca de Beirut en el Líbano. Se trata de una escena en la que figura un joven apoyándose con su mano derecha en un bastón y con su pie derecho algo levantado y puesto sobre una roca, y que va acompañado de su perro. A su alrededor hay plantas y animales domésticos y salvajes, todos en paz. Según Chéhab (1958: 65) se trata claramente de Orfeo o del Buen Pastor. Lavin (1963: 140) titula la obra como «mosaico de Orfeo», y escribe que «aunque aparentemente relacionado con la tradicional iconografía de Orfeo, como hace notar Chéhab, una identificación con Orfeo y el

¹⁶ Véase más abajo, Iglesia de Ma'in (Jordania).

¹⁷ Los textos de Virgilio rezan en latín: «nec magnos metuent armenta leones» (*Eclog.* IV, 22); y «aevoque sequenti cum canibus timidi venient ad pocula dammae» (*Eclog.* VIII, 27, 28). Y el de Horacio: «credula nec ravos timeant armenta leones» (*Epod.* 16, 33).

¹⁸ También en un sarcófago de plomo ciertamente pagano proveniente de Ez Zib, junto a la costa del sur del Líbano, aparece una figura de pastor, con el cuerpo desnudo, un cayado en la mano y junto a él una cabra (Avi-Yonah 1981: Pl. 31, A).

Buen Pastor permanece abierta a la duda» (Lavin 1963: 271, n. 417). Toynbee, por su parte, recalca el carácter cristiano del edificio en que se halla la composición (que tiene un A y ω en el pavimento de otra sala), por lo que no duda de la inspiración cristiana de la escena del pastor. Sin embargo, hace resaltar que el «rebaño» que le rodea «es tan variado como el público animal más extenso de Orfeo, no sólo con animales domésticos sino también salvajes. Todos se apacientan o pasean tranquilamente en un Edén rico en árboles, matas y plantas acuáticas» (Toynbee 1973: 299). Donceel-Voûte (1988: 366, 367, 460 y 560) se refiere a la discutida figura sencillamente como «Buen Pastor».

FIGURA VARONIL EN LA GLESLIA DE 'EIN FATTIR (ISRAEL)

Recientemente descubierta (Chambon – Struss 1994), la iglesia bizantina de 'Ein Fattir se encuentra cerca de Bet Shemesh, en las montañas de Judea, y ostenta también un doble mosaico que podemos catalogar dentro de esta misma sección, aunque también podría figurar en la siguiente. La construcción es de mediados del siglo V o mediados del VI, según una inscripción en el presbiterio. En el pavimento de la nave de la iglesia están representados, dentro de cuadrados y de octágonos las figuras de animales salvajes y domésticos en paz, entre ellos el león y la cabra. En el mosaico que cubre el suelo del presbiterio tenemos una composición semejante, donde los animales, probablemente sólo pájaros y aves¹⁹, «pueblan» los diez medallones formados con sarmientos de vid, alrededor de la figura central, que es la de un hombre joven, de pie y con los brazos abiertos, vestido simplemente con una túnica corta y sin mangas. Los excavadores interpretan esta figura como representando probablemente a San Menas (ibid.: 84), lo que me parece totalmente insostenible si tenemos presente que no se representaba a los santos en los suelos de las iglesias en aquella época y que el personaje no tiene un halo alrededor de su cabeza. Lo que sí parece llevar es un largo bastón en su mano derecha, mientras que el brazo izquierdo le falta. Por todo ello, y teniendo en cuenta lo dicho más arriba, yo me inclinaría por interpretar la figura como la de un pastor, que evocaría, sin representarla, la del Buen Pastor (y en último término la de Orfeo) en su misión pacificadora y salvífica. De hecho, un fragmento de inscripción griega en el centro de la parte superior de la nave reza X[PIΣT]E BOH[ΘEI], o sea, «¡Cristo, ayuda!».

Otras figuras de pastor ocurren en mosaicos de iglesias que ostentan el conocido esquema de medallones formados con sarmientos de vid entrelazados alrededor de figuras humanas y sobre todo de animales, como por ejemplo en el monasterio de Doña María de Bet Sheán (NEAEHL: 230) y en la iglesia de Birsama (Be'er Shema'), cerca del kibbutz Zeelim, en el sur de

¹⁹ De hecho, sólo las colas de dos pavos reales en la entrada del presbiterio pudieron ser recuperadas.

Israel (Gazit – Lender 1993: pl. XX, A). Pero tampoco en esos casos hay que buscar una relación directa con el tema de Orfeo, a pesar de que, al fin y al cabo, estamos siempre en el tema de una vida terrenal tranquila y pacífica imaginada como preludeo a la futura vida paradisíaca.

LA ALEGORÍA DE LA VIÑA Y LOS ANIMALES EN CONVIVENCIA PACÍFICA

Los conocidos mosaicos que acabamos de mencionar tienen un esquema geométrico que consiste en dos, tres, cuatro, cinco o incluso siete filas de medallones alineados simétricamente, formados por sarmientos entrecruzados que generalmente emergen de un cántaro. Algunos mosaicos, como en una capilla funeraria de Escitópolis - Bet Sheán, llegan a contar hasta cincuenta y cinco medallones (NEAEHL: 231). En algunos casos aparecen en ellos sólo aves y pájaros, como en el mencionado mosaico armenio de Jerusalén (fig. 1). En otros hay animales domésticos y animales salvajes, junto con personas, como el ya mencionado de Birsama (Gazit - Lender 1993: pls. XX - XXI). Algunos, como en el mencionado Bet Sheán y otro en El Mukhayyet, en el Monte Nebó (Jordania) los medallones «habitados» por animales se entremezclan con otros que contienen escenas agrícolas, sobre todo de vendimia (Figueras 2000a: 275, fig. 8)²⁰. Es por el motivo de la viña y la actividad agrícola con ella relacionada que se ha querido ver una influencia directa de la mitología pagana sobre la iconografía de los mosaicos en que figuran animales y seres humanos entre sarmientos y racimos de uva, y a los que aquí debemos referimos como «paisajes paradisíacos». Pero el tema de viña como alegoría de la fe cristiana les era familiar a los creyentes sobre todo porque Jesús mismo se había comparado a la vid, y sus seguidores a los sarmientos. Y los Padres de la Iglesia no podían hacer menos que recordárselo en sus sermones²¹, llegando a veces detallar en concreto el significado alegórico de los diversos elementos que integran la imagen bíblica de la viña.²² Es cierto que el origen iconográfico del tema tal como era representado en las iglesias y sinagogas podía estar relaciona-

²⁰ Para el motivo de los llamados medallones o rollos «habitados», consúltese particularmente Dauphin (1987).

²¹ San Basilio, por ejemplo, escribió: «Te basta fijarte en la vid, si la miras con inteligencia, para recordar tu naturaleza. Pues seguro que te acuerdas de la comparación que hacia el Señor, quien se llamaba a sí mismo la vid, y a su Padre el viñador. Y a cada uno de nosotros, que hemos sido injertados en la Iglesia por la fe, nos llama sarmientos, y nos invita a llevar mucho fruto...» (Hexaémeron, V, 6).

²² Comentando en texto del Cantar de los Cantares 1: 1-5, dice San Gregorio de Nisa: «Por viña hay que entender lo mismo que Paraíso... La vid es inmortalidad, la vid es impassibilidad y asimilación a Dios, alejamiento de todo mal. El fruto de esta vid es la pureza. Aquí está aquel espléndido, bello y maduro racimo que tiene una forma peculiar y extraordinaria, y por la castidad vuleve dulces los sentidos del alma. La cima de la vid es la unión y conexión con la vida eterna. Los sarmientos que se forman son las excelencias de las virtudes... Las hojas que nacieron y continúan bellamente unidas a las ramas con espíritu tranquilo son el ornamento múltiple de las virtudes divinas, que nacen junto con el espíritu...» (Gregorio de Nisa, Comment. in Canticum Canticorum, II, Cant 1:1-5, PG 44, 800).

do con las fiestas dionisiacas.²³ Estas mismas, por lo demás, eran también susceptibles de una interpretación escatológica, pues se las podía considerar como un preguistamiento de las delicias ultraterrestres, la felicidad en una vida que se espera para después de la muerte. En ambientes paganos, el motivo de los sarmientos y los racimos de uva podía estar directamente relacionado con el tema dionisiaco de la divina embriaguez.²⁴ Algunos filósofos paganos habían alegorizado sobre los efectos del vino,²⁵ y el hecho podía ser conocido de los teólogos cristianos, quienes podían aprovecharse de ello para transponerlo a la doctrina cristiana. Se da también el hecho de que ciertos santuarios dionisiacos se habían transformado en santuarios cristianos.²⁶ Pero se me hace difícil imaginar que los artistas de los mosaicos en las iglesias bizantinas hubiesen tenido en cuenta todo esa relación. Recordemos que el significado general de la decoración figurativa en el pavimento de las iglesias bizantinas se refiere, antes que nada, al estado actual de la naturaleza y de la vida humana. De ahí los temas de la tierra, el agua, los frutos de la tierra y el trabajo del hombre. Si se puede ver en ellos una relación con el Paraíso futuro, celestial, no es porque los artistas hayan querido representarlo figurativamente, sino porque la naturaleza misma y la abundancia de vida en este mundo provenientes de Dios, que eran descritos alegóricamente con motivos tradicionales, a veces mitológicos paganos, eran consideradas como símbolo de la abundancia de vida que se espera para el mundo venidero.

²³ En el siglo IV, Eusebio de Cesarea citaba un oráculo cuando decía: «Los veinte días que preceden a la canícula y los veinte días que la siguen, Descansa en un cuarto sombrío, y tómate a Dionisio por médico.» (Eusebio, *Praeparatio Evangelica*, V, 30, 1). Es indudable que fiestas de tipo dionisiaco perduraron por varios siglos en el imperio bizantino después de la caída oficial del paganismo, pues el cánón 62 del Concilio de Trullo, del año 692 d.C., condena todavía las costumbres populares durante las fiestas de las Kalendas, Bota, Brumalia, Primero de Marzo y la vendimia, en las que «las mujeres que bailan en público pueden causar mucho mal y escándalo, y todavía más los bailes y ritos místicos realizados por hombres y mujeres juntos en nombre de aquellos falsamente llamados dioses por los paganos, según una antigua costumbre directamente contraria a la vida cristiana.» Durante estos ritos, hombres y mujeres intercambiaban vestidos, llevaban máscaras, invocaban al dios Dionisio mientras prensaban las uvas y hacían libaciones de vino, y actuaban como si estuvieran poseídos por demonios (J. Herrin, 1992, «'Femina Byzantina': The Council in Trullo on Women», *Dumbarton Oaks Papers* 46; 97-105 (p. 102-103) [citando a J.F. Haldon, 1990, *Byzantium in the Seventh Century*, Cambridge, p. 334, donde se traen a colación también otras fuentes].

²⁴ El tema ha sido estudiado principalmente por mi buen amigo el Prof. J.M. Blázquez, quien insiste en el carácter originariamente pagano de esas escenas (Blázquez 1990).

²⁵ «El alma, decía Heraclio el Cínico, debe exaltarse con el entusiasmo sagrado de las bacantes para alcanzar el verdadero conocimiento de los dioses», a fin de no disolverse en la pluralidad y perecer (Balty 1988: 25).

²⁶ Puede ser apropiado recordar aquí la curiosa transformación que había sufrido un manantial situado en medio del atrio de la catedral bizantina de Gerasa, en Jordania, lugar que antes de la construcción de la catedral cristiana había sido templo pagano dedicado a Dusares, el dios nabateo asimilado a Dionisio. La relación entre Dionisio y aquel manantial se había probablemente olvidado cuando en pleno siglo IV los fieles cristianos asistían al «milagro» anual de la transformación del agua de aquel manantial en vino el día de la conmemoración de las bodas de Caná, según relata Epifanio (Panarion, Haer. 51: 30, 1-2). Milagro semejante nos cuentan Plinio (Hist. Nat. II, 103) y Pausanias (Descr. Graec., VI, 26, 2) en la fiesta anual de Dionisio en su santuario de la isla de Andros.

ESCENA PARADISIACA EN LA IGLESIA DE MAÍN (JORDANIA) (FIG. 8)

Relacionándolo todavía con la obra pacificadora evocada por la figura de Orfeo, hay que añadir a la lista de mosaicos con tema paradisiaco el ya conocido de la iglesia de Ma'in, en Jordania (de Vaux 1938; Toynbee 1973: 285; Piccirillo 1993: 312), que ha sido fechada en el siglo VII (Crowfoot 1941: 142-144, pl. 25). Aunque las figuras del león y el buey o zebú mordisqueando el árbol central hayan sido prácticamente borradas, o mejor dicho, transformadas en motivos vegetales en época iconoclasta, el significado de la composición queda claro por la inscripción griega colocada encima de la escena, ΚΑΙ ΛΕΩΝ ΩΣ ΒΟΥΧ ΦΑΓ[εται αχυρα], «y el león comerá paja como el buey» (Isaías 65: 25).²⁷



Figura 8. Escena paradisiaca, iglesia de Ma'in, Jordania (Buschhausen 1986, fig. 61).

El paisaje paradisiaco se repite con muchas variantes pero sin inscripción en otros antiguos lugares de culto cristianos, tales como el «martyrium» de Seleucia, en el trifolio alrededor del altar (Levi 1947, vol. II, pls. LXXXVII - LXXXVIII; Lavin 1963: figs. 4 y 5); el «martyrium» de San Juan Bautista en Umm Harteyn (Siria), fechado por la inscripción en el año 499-500 (Balty 1977: 130-132); en una capilla lateral en la basílica de Resafa (Jordania) (Ulbert 1986: fig. 62, pl. 38-40); y en el ápside de la cripta de San Eliano de Mádaba (Jordania), hoy por desgraciada muy deteriorado (Picciri-

²⁷ Toynbee compara este mosaico con otros dos que llevan una representación semejante acompañada de la cita bíblica que le da sentido, mosaicos que decoraban otras dos iglesias paleocristianas: una se encuentra en Korigos (Turquía), la antigua Corycus de Cilicia; la otra es la basílica de Mariana en Córcega, fechada en el siglo V, que tiene la composición cerca del altar y cuya inscripción de Isaías está en latín (Toynbee 1973: 401, n. 14).

llo 1993: 125, fig. 132, 134, 135). La representación en el último mosaico de esta lista es, podría decirse, la mínima expresión del tema paradisíaco, pues consiste en sólo dos ovejas a los lados de un árbol central. Pero tenemos, también en Mádaba, otro mosaico con una presentación simétrica de cuatro árboles y cuatro animales que rodean un rostro humano en el punto central de la escena (Piccirillo 1993: 126, fig. 137; 128, fig. 139).

Uno podría dudar de las reminiscencias paganas de estos cuadros simétricos de animales y plantas evocando la esperanza en un período de paz universal entre los hombres, simbolizada por la convivencia pacífica entre animales domésticos y animales salvajes. Pero como trasfondo pagano de ese paisaje paradisíaco poseemos no sólo los textos citados de Virgilio y de Horacio sino también un mosaico proveniente de una casa de Antioquía que desde su publicación se viene llamando la Casa de la Amistad o House of Philia (Levi 1947, vol. I: 317-319, fig. 133 y vol. II, pls. 72a y 174a). Levi la describe con estas palabras: «El contenido de este panel son grupos de dos animales enfrentados desde cada lado de un árbol. En primer lugar están un león y un zebú; en segundo lugar, una tigre y un jabalí; en tercer lugar, un leopardo y una cabra; en cuarto lugar, una leona y un ciervo; y del quinto grupo queda sólo la figura del oso. Sobre el tronco del árbol del primer grupo está inscrita la palabra 'Amistad' ($\Phi\iota\lambda\iota\alpha$) - de ahí el nombre dado al edificio.» Como han hecho resaltar ya sus comentadores (Toynbee 1973: 386, pl. 143), el paralelo entre el mosaico profano de Antioquía y el mosaico cristiano de Maín es evidente justamente en el primer par de animales, el león y el zebú, bien que en Maín sólo queden las dos patas traseras del primer animal, y del zebú o buey no quede nada más que el nombre del animal en la inscripción.

Es bien posible que este uso alegórico de las figuras vivas, tanto humanas como animales, que vemos en los mosaicos pavimentales de iglesias en las provincias orientales, desde Cilicia hasta Palestina y Arabia, sea debida a una influencia de la tendencia tradicional antioquena. Como muy bien comenta Lavin, «las escenas de caza, realísticas y narrativas, de Occidente se llenan de profundo significado metafórico en los ejemplos orientales, como resulta evidente en el pavimento de la Megalopsychia de Antioquía... Los catálogos occidentales de animales del anfiteatro [en el norte de Africa], generalmente prosaicos, pasan a ser 'el Paraíso animal' en pavimentos tales como el de Ayas de Cilicia... y el del 'martyrium' de Seleucia...» (Lavin 1963: 278, nota 441).

En conexión con el tema de los animales en paz, que en las iglesias bizantinas debemos interpretar como expresión alegórica del deseo de una vida feliz en el Paraíso futuro, cabe notar que una tesis reciente le quiere dar más bien un sentido litúrgico, y concretamente bautismal (Campbell 1995). La tesis se basa en la cita de Isaías 11: 6-8 que acompaña a cinco de tales mosaicos, tres en Turquía, uno en Córcega y otro en Jordania (Maín). Sin embargo, el hecho de que ninguno de tales mosaicos esté en relación evi-

dente con el bautisterio del lugar, sino que todos menos uno, el de la capilla lateral de la basílica de Resafa (Ulbert 1986), están o en la nave principal o en el presbiterio, hace muy dudosa, en mi opinión, una conexión interpretativa con el bautismo. En efecto, el propio edificio eclesial y la liturgia eucarística explican mucho mejor que el bautismo la idea de la convivencia pacífica, de la «comuni3n», que est1a m1as en conexi3n con la salvaci3n personal. En el caso de Resafa nada prueba que la capilla lateral en cuesti3n hubiera sido utilizada como bautisterio.

ULISES, SIRENAS Y MONSTRUOS MARINOS EN BET SHEÁN

El motivo literario y art3stico del h3roe de Troya, Ulises, atado voluntariamente al m1stil de su barco (despu3s de haber tapado con cera los 3idos de los dem1as navegantes) a fin de no dejarse hechizar por el canto de las sirenas al pasar junto a su peligros3simo promontorio, fue utilizado con fines pedag3gicos tanto por los autores paganos como por los Padres de la Iglesia, quienes le dieron una interpretaci3n cristiana.²⁸ No es pues de extrañar que se le encuentre tambi3n en algunos mosaicos antiguos, el m1as representativo de los cuales es ciertamente el de Dhugga en Tunisia, actualmente en el Museo Bardo de la ciudad de T3nez. Pero existen tambi3n varios otros (Poinssot 1995: figs. 3, 5, 6, 7, 8, 10), como tambi3n se lo ve representado en diversos vasos griegos. El uso cristiano del mito tiene tambi3n su representaci3n pl1stica en la cubierta de algunos sarc3fagos, aunque parecen ser de segunda mano (Courcelles 1944).

En Israel fue una sorpresa hallar el mismo motivo representado, aunque con muy baja calidad art3stica y muy deteriorado, en el mosaico de una casa de la ciudad de Bet Sheán, la cl1sica Escit3polis. Dicha casa, probablemente una posada que ten3a sus salas alrededor de un patio central, se halla entre las ruinas de la ciudad bizantina, y se la ha fechado en el siglo V. Por lo que parece, se trata de una casa cuyo dueo era jud3o, y por las inscripciones que acompaan el mosaico sabemos que el dueo de la casa (o el prin-

²⁸ El mito de Ulises y las sirenas fue utilizado como ejemplo de alta moralidad para instar a los cristianos a luchar contra las pasiones y tentaciones carnales. Ulises atado voluntariamente al m1stil de la nave representaba directamente a Cristo clavado en la cruz. Mir1ndolo a El, el cristiano tomaba aliento para resistir igualmente las tentaciones que lo acechaban, simbolizadas por la monstruosa Escila y las sirenas que, con su canto tentador, atra3an a los tripulantes a acercarse a su peligros3sima roca. En su libro contra las herej3as, Hip3lito de Roma aplica el mito a la atracci3n ejercida por aqu3llas sobre los fieles cristianos: «Y el consejo que doy a mis lectores es de que adopten un semejante modo de actuar, esto es, o bien que, a causa de su flaqueza, apliquen cera a sus 3idos cuando naveguen por las opiniones de los herejes incluso sin escuchar las que f1cilmente podr3an inducirlos, como el tentador canto de las sirenas, a caer en el placer, o bien, que, at1ndose a s3 mismo a la cruz de Cristo y escuchando fielmente sus palabras, no se distraiga, ya que ha puesto su confianza en Aqu3l con quien todav3a no se ha vinculado firmemente; y yo le recomiendo a 3ste tal que contin3e estando bien amarrado (a su fe)» (Hip3lito, Elenchus, 7: 13, 2, 3; véanse tambi3n: Clemente de Alejandria, Protrepticus 9: 86-88; Metodio, De libero arbitrio; Gregorio Nacienceno, Orat. IV, 94, 2-3, etc., y los modernos comentarios de Rahner 1963: 328-330 y de Huskinson 1974: 80-81). En cuanto a la utilizaci3n filos3fica de la figura de Ulises por parte de la filosof3a pagana, véase Balty 1988.

cial donante del mosaico) se llamaba León (hijo) de Klubas, por lo que hoy el lugar se llama «Bet Leontis»²⁹. En cuanto a la judeidad de este personaje, a quien el texto de una de las dos inscripciones griegas llama «señor», kyrios Leon, puede deducirse de varios hechos: 1. según la inscripción principal (que originariamente mostraba entre sus líneas una menorá de cinco brazos), su hermano se llamaba «Jonatán»; 2. En la misma casa hay otra sala pavimentada con un mosaico cuyo motivo central es una menorá de siete brazos, acompañada de palabra hebrea shalom y de dos inscripciones más en arameo. Con toda probabilidad, esta segunda sala habría servido de pequeña sinagoga (Zori 1966; Chiat 1980).

La escena de Ulises aparece aislada en el panel superior de un mosaico que tiene una composición tripartita (Figueras 2000a: 268, fig. 3). Ulises aparece atado al mástil de una nave y mirando hacia su lado derecho, como desafiando al monstruo marino sobre el que cabalga una figura femenina desnuda, que tenemos que interpretar como Escila. Por debajo de esta escena se divisa otra barca con su timonero, frente al cual aparece una sirena tocando la flauta. Peces y aves acompañan la doble escena. El panel central del mosaico contiene, dentro de medallón rodeado de pájaros en pares simétricos, una inscripción dedicatoria en griego que pide por la salvación de los donantes, los hermanos León y Jonatán. El panel inferior ofrece unas escenas nilóticas, con una representación esquemática de la ciudad de Alejandría, la personificación del río Nilo, un cocodrilo atacando a un buey, una barca de mercancías sobre el agua tranquila, y plantas y aves acuáticas (Figueras 2000b: 301, fig. 4).

Partiendo de la judeidad de los donantes, se hace muy difícil dar una interpretación satisfactoria a la escena de Ulises. En efecto, no existe en toda la literatura hebrea antigua, ni en ninguna de las manifestaciones artísticas judías de todos los tiempos, un texto o un motivo paralelo sobre el que nos esté permitido basar una suposición interpretativa. El contexto arqueológico de la sala del mosaico tampoco nos ayuda a descifrar el enigma, puesto que no parece haber ninguna relación entre aquella y la sala sinagoga, que se encuentra a unos veinticinco metros de allí. La hipótesis más reciente sobre el significado del mosaico es la de Lucille Roussin. Basándose en el motivo de la lucha entre el buey y el cocodrilo, en los que ella ve representados los animales míticos y escatológicos judíos Behemot y Leviatán³⁰, su sugerencia interpretativa es la de ver en el mosaico entero un simbolismo escatoló-

²⁹ Hay probablemente un error en la lectura habitual del nombre propio en cuestión. En efecto, en mi opinión, el texto griego de una de las dos inscripciones que dice KIP(IOC) ΛΕΟΝ ΤΙC Ο ΚΛΟΥΒΑC debería interpretarse "el señor León, el que es hijo de Klubas", entendiendo el TIC como un adjetivo relativo y no como la desinencia del nombre propio que lo precede. En la otra inscripción, en cambio, el TI es la desinencia dativa del nombre ΛΕΟΝ: Κ(ΥΠ)ΙΕ Β(ΟΗ)Θ(Ε)Ι ΛΕΟΝΤΙ Ο ΚΛΟΥΒ(Α)C: «Oh Señor, ayuda a León, el (hijo) de Klubas». La letra ómicron que sigue al nombre ΛΕΟΝΤΙ debería ser una omega, para concordar con la forma dativa del nombre que acompaña.

³⁰ Las citas rabínicas sobre estos dos monstruos fueron recogidas por Ginsburg (1909: 27-29). Pueden verse también mis comentarios sobre la importancia del Leviatán para la comprensión del símbolo del pez aplicado a Jesucristo ya por la primera comunidad cristiana (Figueras 1987).

gico (Roussin 1981). En cuanto al significado de la lucha entre los dos animales, se me hace muy difícil aceptar el carácter escatológico que Roussin le atribuye, puesto que en ningún texto rabínico se relaciona la lucha entre Behemot y Leviatán con la lucha final entre las fuerzas del bien y las del mal.

Es muy posible, en cambio, que la representación del mito de Ulises y las sirenas venga a reafirmar el deseo de los donantes León y Jonatán, de asegurarse la salvación eterna, puesta a la prueba por las tentaciones de esta vida. Roussin no lo dice, pero aquel deseo queda bien claro en dos de las inscripciones griegas que aparecen en el mosaico entero, una que incluye la palabra ΣΩΤΗΡΙΑ, que resume la idea de «salvación escatológica individual», y la otra la palabra Β[Ο]ΗΘ[ΕΙΑ], junto a la escena misma de Ulises, en la que León reclama la «ayuda» de Dios, necesaria para resistir a la tentación³¹. Cabe hacer notar que en la mentalidad judía de la época, que es la del Talmud y de los más antiguos Midrashim, no se pone mucho énfasis sobre la escatología individual; no parece existir una preocupación constante por asegurarse la salvación eterna personal en el momento de un juicio final. Tal preocupación era mucho más fuerte en la mentalidad cristiana, la de entonces y la de todos los tiempos,³² que se había dado también anteriormente entre los judíos, como se refleja en los escritos apocalípticos desde Daniel (12: 1-2) y en los manuscritos del Mar Muerto (véase Davis 1985). Resulta pues extraordinario, bajo todos los puntos de vista, que los autores del mosaico en cuestión hayan justamente querido expresar artísticamente un pensamiento que no era tratado normalmente por los rabinos, y que sí era constante en la mente cristiana.

Roussin no se explica qué relación pueda tener la aparición del río Nilo personificado y de la ciudad de Alejandría, en el panel inferior del mosaico, con la escena de Ulises y las sirenas en el panel superior. Sin embargo, teniendo en cuenta el significado que hay que dar en general a las escenas nilóticas³³, también en la personificación del río Nilo y la representación esquemática de la ciudad de Alejandría podemos suponer una intención simbólica de visión paradisíaca. Tal suposición está justificada precisamente por el tema escatológico presentado en el panel superior del mosaico. Y si bien se puede poner en duda la interpretación escatológica de la escena concreta de la lucha entre el cocodrilo y el buey, el dramatismo de la escena de Ulises junto con la inscripción que la acompaña se conjuntan perfectamente con la esperanza de la paz y del descanso eternos en un Paraíso celestial. Corroboran esta misma interpretación las representaciones de los tres barcos que aparecen en este mosaico: el de Ulises y otro más pequeño

³¹ Véase lo que apuntamos ya sobre tales términos en el primero de estos artículos (Figueras 2000a: 267-268).

³² Recuérdense los conocidos textos del Nuevo Testamento: Mt 24; Mc 13; Lc 17: 23-27; Lc 21; 1 Cor 15: 20-28; 2 Cor 5: 1-3; 1 Tes 4: 15-18; 2 Tes 2: 1-12.

³³ Véase lo que apuntamos ya en el segundo de esa serie de artículos acerca de los temas nilóticos en mosaicos orientales (Figueras 2000b: 298-306).

en el panel superior, y un tercero con su tripulante y sus mercancías en el panel inferior. En efecto, en la tradición cristiana la peligrosa travesía del mar con navíos siempre simbolizó la vida de los humanos que se encaminan hacia la patria celestial. Comentando el simbolismo de la iconografía naval en mosaicos bizantinos de Oriente, Donceel-Voûte hace notar que el simbolismo cristiano puede que derive ya del de las barcas de las almas en la mitología pagana, y cita el texto de San Efrén: «Felices son los que han dirigido su barca directamente hacia el Paraíso».³⁴ Hay que reconocer de nuevo que es la tradición simbólica cristiana y no la judía la que viene en nuestra ayuda para la interpretación del mosaico. En toda la tradición del judaísmo postbíblico no hemos encontrado el uso simbólico del barco para describir la salvación eterna. Sin embargo, es evidente que el motivo de la salvación de la humanidad y de los animales en el Diluvio universal gracias al gran navío, el Arca de Noé, era tan conocido y utilizado en la catequética judía que incluso fue integrado en el repertorio de los mosaicos sinagogales de las sinagogas de Gerasa en Jordania y de Mopsuestia en la actual Turquía, como ya vimos³⁵. Además de este pasaje del Diluvio y de la no menos conocida historia de Jonás, el paso del Mar Rojo a la salida de Egipto y el paso del río Jordán a la entrada en Canaán quedaron tan grabados en la memoria del pueblo de Israel que son recordados más de una vez en libros posteriores como ejemplo de la salvación otorgada por Dios a los que le invocan (Deut 12:10-12). Más importante aún para comparar con nuestro relato es un pasaje del Tercer Isaías en el que se hace referencia al mito del dragón marino primordial: «¿No fuiste tú quien hiciste pedazos a Rahab, quien traspasaste el dragón? ¿No fuiste tú quien secó el mar, las aguas profundas, quien convertiste el fondo del mar en un camino para ser cruzado por los rescatados?» (Isa 51: 9-10). Ciertamente, la escena de Ulises y demás tripulantes navegando entre peligros de monstruos marinos y sirenas no les era muy ajena a los judíos, quienes tenían en su tradición recuerdos de peligros similares.³⁶

³⁴ Efrén, Himnos sobre el Paraíso, XIV, 5, citado por Donceel-Voûte 1988: 382, nota 8. En esta nota la autora recoge abundante bibliografía sobre la simbología de barcas y naves en la literatura cristiana antigua, a partir ya del Nuevo Testamento.

³⁵ Nótese, sin embargo, que la representación del Arca de Noé en la sinagoga de Mopsuestia, basada como está sobre el término KIBOTOS que la acompaña, que es el de la traducción griega de los LXX, tiene realmente un una forma de arca o de caja descubierta, que parece sostenerse sobre cuatro patas en terreno firme. En nada se asemeja a una nave construida para cruzar el mar, desapareciendo así el simbolismo que aquí se requiere.

³⁶ Podemos recordar aquí que la costa palestina, y en concreto el antiguo puerto de Jafa, tiene en su tradición histórica no sólo el recuerdo bíblico del monstruoso pez tragándose al profeta Jonás y vomitándolo luego sobre la orilla, sino también la leyenda mitológica griega de Perseo viniendo a salvar de las fauces del dragón marino a Andrómeda, que estaba atada al promontorio rocoso sobre el que se apoya la ciudad de Jafa. Así lo afirma por lo menos S. Jerónimo, quien cuenta que los agujeros por donde pasaban las cadenas que ataban a Andrómeda eran todavía visibles en las rocas de Jafa (Comment. in Ionam Prophetam 1: 3, 101. 104-106).

MONSTRUO MARINO EN LA IGLESIA DE MAHATT EL-'URDI, CERCA DE ELEUTERÓPOLIS (ISRAEL)(Fig. 9)

La escena bíblica de Jonás entrando en la boca del pez que se lo tragó, salvándolo así de la muerte a la que había sido destinado, es uno de los temas más utilizados en la iconografía funeraria cristiana primitiva, tanto en las pinturas de las catacumbas romanas (Grabar 1967: figs. 31, 78, 100) como en los relieves de los sarcófagos (Wilpert 1929-1936: *passim*). Sin embargo, raramente se encuentra en los mosaicos. Hasta hoy se han descubierto sólo dos, uno en Occidente, y otro en Oriente. El primero se encuentra en el pavimento de la actual catedral de Aquileia, en el norte de Italia, que es el de una de las dos llamadas «aulas teodorianas», por el nombre del obispo Teodoro, quien las construyó poco después del edicto constantiniano del 313 (Marcuzzi 1985: 10-12). En todo caso, vemos allí que, para representar el pez de Jonás, el mosaicista no se ha inspirado tanto en fuentes bíblicas como en las representaciones tradicionales del bestiario mitológico clásico, documentado como lo poseemos en el repertorio pictórico de los vasos griegos, mosaicos griegos y romanos, y algunos frescos. El animal que se tragó al profeta rebelde Jonás no era imaginado como un pez o una ballena sino más bien como un monstruo marino, con larga cola retorcida. La misma tradición pagana que sugirió al mosaicista de Aquileia representar de este modo el pez de Jonás, le sugirió igualmente colocar en su escena marina a unos cuantos putti o erotes tripulando y pescando en otras barcas (Marcuzzi 1985: 21 y 23). En los sarcófagos y en las pinturas de las catacumbas se aprecia la semejanza entre el pez de Jonás y las conocidas representaciones paganas del monstruo Ceto, con su cabeza de perro, orejas largas e hizadas, fuertes fauces abiertas, y dos patas delanteras como de león o de perro, con la parte inferior del cuerpo en forma de larga y poderosa cola retorciéndose.

En Oriente, otro mosaico de pavimento de iglesia con una representación de Jonás fue descubierto en 1941 en la llanura elevada llamada Mahatt el-'Urdi, en el territorio de Bet Guvrín, la antigua Eleuterópolis, en tierras de Judea. Un año después del descubrimiento fue excavado por Baramki, quien lo publicó brevemente sólo treinta años más tarde (Baramki 1972). Los mosaicos de las alas norte y sud de la iglesia en cuestión tienen una composición parecida y paralela, consistente en tres grandes medallones rodeados por cuadros y rombos de muchos colores, muchos de los cuales contienen representaciones de animales. En el ala sud, el octágono más cercano a la pared occidental de la iglesia encierra una representación no ordinaria del profeta Jonás, quien aparece descansando bajo la pérgola de calabazas, totalmente vestido. Según el excavador, la franja de colores oscuros que rodea el cuerpo de Jonás delinearía el cuerpo de la ballena dentro del cual se encontraba Jonás. Rut Ovadiah, empero, se opone a tal interpretación, considerando que aquella franja más bien representa la sombra de la planta bajo la cual estaba recostado Jonás, según se menciona expresamente en el tex-

to bíblico (Jon 4: 6). En cambio, las líneas curvas que se ven junto a la cabeza del profeta, que por desgracia fue vandalizada por los iconoclastas, representarían el gusano que secó la calabacera y del que también habla el texto sagrado (Jon 4: 7) (Ovadiah 1974).

Sea como fuera, el motivo de más interés para nuestro tema en los mosaicos de esta iglesia no se da en la escena de Jonás descansando sino más bien en otra, contenida dentro del medallón redondo del ala norte, paralelo al octágono de Jonás en el ala sud. Tenemos allí la representación de una barca de vela con dos tripulantes, posiblemente en el momento de arrojar al mar al profeta Jonás (fig. 9). A pesar de la pobre calidad de las fotografías publicadas hasta hoy de este mosaico, actualmente recubierto, el monstruoso animal se distingue perfectamente por sus largas orejas y por sus dos patas delanteras. La cabeza, las fauces y otras partes del cuerpo que deberían verse dentro del medallón no son muy distinguibles, pero creemos que nos está permitido imaginar al animal representado como muy semejante a Ceto, el monstruo marino mitológico que inspiró la representación tradicional del pez de Jonás. La iconografía más conocida de aquel monstruo marino es la de varios mosaicos de villas romanas.³⁷ Felizmente, hoy tenemos también una de esas representaciones en el bello mosaico de los animales descubierto recientemente en los restos de una villa romana de Lod (Lydda). Esta representación del cetáceo monstruoso en un ambiente profano que se encuentra a pocos kilómetros de distancia de Bet Guvrín es importante para nuestro tema, pues nos ofrece la ocasión de comparar con él el monstruo marino de la iglesia de Mahatt el-'Urdu. El monstruo marino de Lod lo vemos como fuera del agua, entre dos promontorios sobre los que están de pie un león y una leona (Avisar 1999: pl. 3). Por lo que parece, no tiene ninguna función especial entre los demás animales, y nada nos indica que sea portador de simbolismo alguno. En cambio, en mosaico de la iglesia de Mahatt el-'Urdu, si no es la escena de Jonás la representada (puesto que no se distinguen bien los personajes), el monstruo marino está ciertamente amenazando atacar la barca con sus remeros. En este caso deberíamos atribuir a la escena una significación que va más allá de un puro episodio marino. En efecto, teniendo en cuenta lo que los Padres de la Iglesia escribieron sobre la tentación en general y las asechanzas del diablo, es posible transponer a nuestro mosaico el simbolismo de la barca de la Iglesia atacada por el enemigo de los creyentes, el diablo.³⁸ Es cierto que no hay garantía absoluta de que tal fuera la intención de quien hizo colocar el motivo del

³⁷ Las tenemos tanto en el norte de África como en Siria y en Chipre, aunque tal vez las representaciones más elegantes y clásicas de este tema sean las de un mosaico perfectamente conservado en Fishbourne, antiguo puerto romano cerca de Chichester, en Inglaterra, fechado en c. 75 d.C. (Cunliffe 1971: 31).

³⁸ Comentando el episodio de Jesús durmiendo dentro la barca durante la tempestad en el lago (Mt 14: 24), S. Agustín comenta que se trata de la barca de la Iglesia, atacada como es por el fuerte viento que es el diablo, quien no duerme a fin de impedirle llegar al puerto de su descanso (Agustín, Homilía 25, 5). Por su parte, S. Juan Crisóstomo compara el alma de Adán a un barco cargado de muchas cosas buenas que es atacado, robado y finalmente hundido por el diablo en su tentación (Juan Crisóstomo, Homilía 1, 3).

monstruo marino en una iglesia, pero tal interpretación es por lo menos consecuente con lo que dijimos de los pavimentos figurativos en las iglesias bizantinas, que por lo general están relacionados con el mundo natural y la presente situación de los fieles, quienes todavía no han llegado a la perfección de la redención definitiva (Figueras 2000b: 310, 318-319). Es así como desde el siglo IV, por lo menos, fue pintado el pez que salvó a Jonás de la muerte física, mientras que aquí aquella misma forma animal representaría al diablo buscando la muerte espiritual de los creyentes.



Figura 9. Monstruo marino atacando barca, iglesia de Jonás, Bet Guvrin, Israel (Talgam 1998, p. 80).

OTRAS REPRESENTACIONES ANIMALES DE ORIGEN PAGANO

Hasta aquí hemos tratado de animales mitológicos e irreales como el ave fénix, el grifón y el monstruo marino que los artistas bizantinos incorporaron en su repertorio para decorar las iglesias de Siria y Palestina, además de los monstruos marinos y las sirenas de Bet Leontis. Nos queda todavía por repasar brevemente el origen pagano de ciertos animales que, sea por el lugar que ocupan en el mosaico, sea por el modo cómo se los representa, son portadores de un significado ciertamente simbólico o alegórico.

Leones custodios. El motivo de dos leones afrontados, flanqueando un objeto sagrado o precioso es conocido en toda la antigüedad. En el período de nuestro interés, los encontramos flanqueando el arca de la Torá en el pa-

vimiento musivo de algunas sinagogas, como la de Menoís, hoy en los terrenos del kibbutz Nirim, cerca de Gaza (Figueras 2000a: 274, fig. 7), y la conocida de Bet Alfa, en Galilea (NEAEHL: 191), las dos fechadas en el siglo VI. En otras flanquean la inscripción dedicatoria en la entrada, como en Hamat Tiberias, del siglo IV (fig. 10), y en Hamat Gader, algo más tardía (Naveh 1978: 56). La tradición artística judía los había usado ya en forma escultórica en el templo-palacio erigido por la familia judía de los Tobiádes en 'Iraq el-Emir, Jordania, durante el período helenístico (NEAEHL: 646, pl. color). Luego los vemos igualmente en los relieves de dos sarcófagos de la necrópolis judía de los siglos III y IV en Bet She'arim, en Galilea (NEAEHL: 243), en otro relieve mural representando un nicho de la Torá también en Bet She'arim (NEAEHL: 243), sobre el dintel de la puerta de entrada a las sinagogas ya algo más tardías de H. 'Amudim (Hachlili 1993: 182, fig. 21b) y de H. Kanaf (NEAEHL: 848), como también flanqueando la concha del Arca de la Torá en la sinagoga de Nabratein (NEAEHL: 1078). En otras sinagogas, como las de Corazín y de Bar'am (NEAEHL: 149) en Galilea, e incluso la de Sardis, Asia Menor, fueron representados leones guardianes en escultura tridimensional, probablemente colocados cerca del nicho o arca para los rollos de la Torá.



Figura 10. Leones flanqueando inscripción, sinagoga de Hamat Tiberias, Israel (NEAEHL, p. 576).

No se debe creer que exista relación alguna entre esos leones y el símbolo de la tribu de Judá, del que habla el texto bíblico (Génesis 49: 9)³⁹. En efecto, la figura del león, como emblema de fuerza física y de valentía, fue utilizada desde tiempo inmemorial por muchos pueblos, y así lo fue también en el mundo clásico greco-romano. Por el carácter apotropaico de ese motivo de los leones, destinado a proteger el objeto que aquéllos parecen celosamente custodiar, es evidente que su origen es pagano, pues lo vemos

³⁹ Ciertos historiadores del arte han querido ver en los leones guardianes del arca de la Torá (que por cierto continúan apareciendo en las sinagogas medievales de Europa) una transposición simbólica de los dos querubines, de origen mitológico mesopotámico, que adornaban el Arca del Alianza en el tabernáculo del desierto (Exodo 25: 18-20; 37: 7-9) y luego en el templo de Jerusalén.

representado ya en el mundo griego sobre monumentos tan antiguos como la famosa Puerta de los Leones en Micenas, del 1200-1400 a.C., y en muchos otros de Anatolia. En nuestra región lo utilizaron más tarde los nabateos paganos sobre dinteles, y uno de ellos está todavía in situ en 'Avdat (Negev 1981: 28, fig. 43b).

Recibida de esa tradición clásica y pagana, la figura de los dos leones flanqueando un objeto precioso se utilizó en tiempos bizantinos como símbolo de la protección divina, y es con esta intención que tanto judíos como cristianos la representaron en sus lugares de culto. De hecho, los cristianos fueron relativamente mucho más parcos que los judíos en su uso, y en los mosaicos de Oriente la encontramos sólo un par de veces. En el espléndido mosaico de Birsama vemos un par de leones flanqueando el vaso de donde salen los sarmientos que forman los cincuenta medallones del mosaico (Gazit – Lender, 1993: cubierta). En la capilla del bautisterio de Umm er-Rasás, desgraciadamente mutilada por los iconoclastas (fig. 11), los dos grandes felinos flanquean un árbol central, que tal vez debiéramos interpretar como el «árbol de la vida» o el «árbol del conocimiento» (Génesis 2: 9). Detrás de cada uno de ellos, otros dos animales parecen estar mordisqueando las hojas de otros dos árboles, y a ambos lados del altar aparece todavía la silueta de otros dos animales, hoy irreconocibles⁴⁰. Hay que notar que el motivo de los animales flanqueando el árbol sagrado, que encontramos en varias versiones en los mosaicos de iglesia y otros⁴¹, lo tenemos ya documentado en Oriente en los sellos cilíndricos mesopotámicos, desde el remoto período de Jamdat Nasr, en el IV milenio a.C., hasta los encontrados en Bet Sheán, en Galilea, del período del hierro.⁴²

⁴⁰ En la capilla de las reliquias de la iglesia de Jerade, en Siria, aparece la figura entera de un león en actitud de correr, pero junto a un resto de objeto indeterminado a su izquierda, tal vez una planta, pero también podría ser un vaso central, que podría estar flanqueado por otro león a su otro lado. Si fuera así, tendríamos otro caso de «leones custodios» en una iglesia, pero por desgracia no queda hoy nada del segundo animal, que también podría ser la presa del primero (Donceel-Voûte 1988: 152, fig. 123; 153, fig. 124).

⁴¹ Lo encontramos en diversas iglesias de Jordania (Piccirillo 1993: Figs. 127, 132, 134, 214, 442a, 250) y de Siria (Donceel-Voûte 1988: 463, fig. 442a), y también en los edificios omeyyadas de Qasr al Hala-bat (Piccirillo, 1993: fig. 776) y del palacio de Hisham, éste en Jericó (Donceel-Voûte 1988: 463, fig. 443).

⁴² Véase Pritchard 1969: 338 (Beth Sheán, estrato V). Para una revisión de los orígenes mesopotámicos del tema del «árbol de la vida» puede consultarse el excelente trabajo de S. Parpola, 1993, «The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy», *Journal of Near Eastern Studies*, 52/3: 161-208. Agradezco a mi ex-alumna Rony Feingold estas referencias al arte mesopotámico.



Figura 11. Leones flanqueando Árbol de la Vida, Umm er-Rasás, Jordania (Talgam 1998, p. 86)

Lucha entre el gallo y la tortuga. Una tortuga y un gallo enfrentados y como en actitud de lucha aparece en el intercolumnio norte de la iglesia de Tabga junto al Lago de Tiberíades, de cuyo mosaico nilótico tratamos en el segundo de estos artículos (Figueras 2000b: 298-306). El carácter simbólico de cada uno de los dos animales era ya conocido en el mundo clásico pagano, y es indudable que el uso cristiano de ellos proviene de aquél. Mientras la tortuga, por su rastreo, su lentitud y su corta vista, simbolizaba la oscuridad de la noche, el gallo, por el contrario, por su prontitud en despertarse y ser el primero en anunciar la aurora, simbolizaba la vigilancia y la luz. Enfrentados y como en actitud de lucha, este grupo de animales no sólo significaba la eterna contradicción entre las tinieblas y la luz, como en el mundo pagano, sino que les recordaba a los fieles la lucha permanente que el cristiano debe sostener en ese mundo entre los dos extremos opuestos de pecado y de virtud, de cuyo resultado depende para él la vida o la muerte del espíritu. Aunque los Padres de la Iglesia no hayan utilizado este símbolo en gran escala,⁴³ es evidente que era conocido y empleado no sólo en Oriente sino también en Occidente, pues lo vemos también representado por dos veces en los mosaicos de las aulas de Aquileia mencionadas más arriba: una vez en la parte más antigua del mosaico (Marcuzzi 1985: 36), y otra en una refacción posterior, en la sala sud (ibid.: 14). En la primera, el mosaicista incluso representó sobre un pedestal el vaso que se entregaría como premio al vencedor en la competición.⁴⁴

⁴³ Un autor cristiano antiguo que utilizó el motivo de la tortuga fue San Jerónimo, quien, sin embargo, lo aplicó a la lucha entre la ortodoxia y la herejía. Para él, la tortuga «simboliza los gravísimos pecados de los herejes» (Comment. in Osee, III, 12:11).

⁴⁴ El comentario más extenso sobre el motivo de la lucha entre el gallo y la tortuga, sus orígenes paganos y su simbolismo cristiano, es el de P.G.J. Post, 1980, «De strijd tussen de haan en de schildpad», *Nederlands Theologisch Tijdschrift*, 34: 89-133.

El águila. Es éste un animal muy representativo, también de origen pagano en su simbología y que fue usado en Oriente tanto por judíos como por cristianos durante la época bizantina. Sabemos por Flavio Josefo que el rey Herodes había hecho colocar una gran águila dorada en el Templo de Jerusalén, provocando con ello un tremendo escándalo (Antigüedades Judaicas, XVII, 6, 2-3). Pero el mismo motivo del águila aparece más tarde esculpido sobre el dintel de algunas sinagogas y escuelas rabínicas, como en Gush Halav (NEAEHL: 549), Cafarnaún (ibid.: 294), Dabbura (ibid.: 542), y también sobre un capitel en Umm el Qanatir (NEAEHL: 542 Golan). En mosaicos judíos sólo se encuentra el tema del águila en un recuadro del deteriorado pavimento de la sinagoga de Yafia, que ya vimos (Figueras 2001: 155, fig. 16). Aquí el ave extiende sus alas y abre su pico, irguiéndose sobre un elegante pedestal en el que está representada un rostro humano, o más bien una máscara, que algunos quisieran interpretar como del mismo Zeus, y otros de Medusa. Es verdad que el águila era uno de los principales atributos del padre de los dioses en el contexto pagano del mundo greco-romano, y que en Oriente lo era igualmente del dios Bel, el principal en el panteón sirio, siempre con la idea de base de que el águila representaba el dios del cielo, de las altas espacios, por donde ella se movía más libremente que cualquier otra creatura. Los mismos árabes preislámicos le rendían culto, según consta por el texto del Corán (sura LXXI, 23) y otras fuentes, como el discurso de Addai (Tadeo) ante el rey Abgar, texto apócrifo fechado en los siglos V-VI.⁴⁵ Aunque con una cierta reticencia, tendríamos que admitir en principio que fue esta connotación de representación de la presencia divina, siempre positiva y protectora, la que indujo a los rabinos a decorar con un emblema tan pagano y tan romano, lo mismo la entrada que el interior de sus sinagogas⁴⁶. Interpretada de este modo, no estamos muy lejos del simbolismo de los leones que acabamos de ver. De un modo general, diríamos que se trata más bien de motivos profilácticos o apotropaicos que de símbolos alegóricos con contenido o mensaje doctrinales. Por lo demás, el uso profiláctico de la figura del águila por parte de judíos es evidente cuando lo encontramos en amuletos judíos de la misma época.⁴⁷

⁴⁵ «Veo que esta ciudad está llena de idolatría, que es contraria a Dios. ¿Quién es el ídolo Nebo que vosotros adoráis, y Bel, a quién vosotros veneráis? Ved que entre vosotros hay quien da culto a Bat Nical [la Hija de NIN.GAL, esposa de Sin], como los habitantes de Harrán, vuestros vecinos, y a Tarata [Atargatis], como los habitantes de Mabbog, y al águila, como los árabes, y al sol y la luna, como los demás habitantes de Harrán, que sois vosotros» (G. Philipps, ed., 1876, *The Doctrine of Addai, the Apostle*, London: 26). En cuanto al uso pagano del símbolo del águila, hay que recordar todavía el oficio de «psychopompos» que se le atribuía, sobre todo en Siria, y es así que debemos interpretarlo en contextos funerarios, no sólo los monumentales, sino también los más sencillos. Así lo vemos, por ejemplo, decorando un sarcófago de plomo encontrado en Betania (Avi-Yonah 1981: 237, fig. 4).

⁴⁶ Este tema fue desarrollado por Pawel Szkolut en el XIII Congreso Internacional de Estudios Judíos, celebrado en Jerusalén en agosto del 2001, bajo el título: «The Eagle as Symbol of Divine Presence and Protection in Ancient Jewish Art». Esperamos la próxima la publicación de este interesante trabajo.

⁴⁷ Según Goodenough (Vol. II: 244-245), el águila en los amuletos judíos representaba sencillamente a Zeus, identificado a Iahó, el Dios de Israel. De hecho, el águila aparece ya en el reverso de las monedas persas acuñadas en la provincia persa de Judea (véase reproducción de una de ellas en A. Kindler, revisión del libro de Y. Meshorer sobre las monedas judías, en *Qadmoniot* 2 (6) (1969), fig. en p. 71.

En cambio, creo que no es así cuando encontramos el mismo motivo del águila en un lugar central de varios mosaicos de iglesia, de Siria, Jordania y Líbano, pues es evidente que los mosaicistas han querido darle un realce especial. En Ghine, Líbano, un águila con las alas extendidas ocupa el medallón central en el mosaico que cubre el pavimento del coro (fig. 12). En la capilla de Kh. Munia – ‘Ásfur, Jordania, el águila aparece igualmente dentro de un círculo colocado en el centro del pavimento (Piccirillo 1993: figs. 584 y 588). En la capilla del diácono Tomás, el águila, presentada de frente y extendiendo sus alas, tiene a ambos lados de su cabeza las dos letras A y ω , símbolo divino en el Apocalipsis de Juan (1: 8) (fig. 13). Al decir de su descubridor, «las dos letras estaban destinadas, por lo que parece, a hacer del águila un símbolo de vida y resurrección» (Piccirillo 1993: 187). De ser así, el uso de este motivo se apartaría totalmente del sentido profiláctico para ser portador de un mensaje de consolación y de fortalecimiento en la fe a través de un símbolo. En todo caso, no deja de sorprendernos que una representación animal que hasta hacía poco había llevado una carga tan fuerte de simbolismo idólatrico entre los paganos, puesto que era el atributo normal del dios del cielo ⁴⁸, y que el mismo Zeus se había transformado en águila para llevarse con él al Olimpo a Ganimedes, fábula bien conocida también de los cristianos ⁴⁹, pase ahora a ser usado por ellos como símbolo de Jesucristo. Puesto que, lógicamente, el águila de la capilla del diácono Tomás no representa a nadie más que Aquel que proclamó en su Revelación: «Yo soy el Alfa y la Omega, el que era y el que es y el que viene, el Todopoderoso» (Apocalipsis 1: 8). Los Padres de la Iglesia parecen corroborar esta interpretación cuando llaman a Jesucristo «el águila celestial»⁵⁰. No hay que olvidar que son ya los textos literarios del Antiguo Testamento los que prestaron a los antiguos escrito-

⁴⁸ En Palmira, Bel, el dios principal, dios del cielo y del universo, era representado por un águila con las alas abiertas, y así lo vemos en los relieves de la región. También entre los nabateos era usada el águila como símbolo divino, probablemente representando a Zeus o Hadad, como lo vemos en un relieve de Khirbet el-Tannur, en el que al águila con las alas extendidas está colocada sobre la rueda del zodiaco en cuyo interior está el busto de Tyche (Glueck, 1965: Pl. 32) y en la escultura de un águila dominando una serpiente (NEAEHL: 1444).

⁴⁹ Clemente de Alejandría puede decir sarcásticamente a los paganos: "Zeus ya no es una serpiente, ni un cisne, ni un águila, ni un libertino; el dios ya no vuela, ni ama a muchachos, ni besa, ni viola, aunque hay todavía muchas mujeres hermosas, más atractivas que Leda, más bellas que Semele, y chicos más bellos y elegantes que el pastor frigio. ¿Dónde está ahora el águila? ¿Dónde está ahora el cisne? ¿Dónde está ahora el propio Zeus? Envejeció con sus plumas; porque, hasta ahora no se ha arrepentido de sus aventuras de amor, ni ha aprendido a guardar continencia... Puesto que Zeus está muerto, no te preocupes, como también Leda está muerta, y así lo están el cisne, el águila, el libertino y la serpiente. Y ahora parece que incluso los supersticiosos, si bien con algún reparo, pero con certeza, han llegado a comprender su error respecto a los dioses» (Clemente de Alejandría, Exhortación a los paganos, II). Una bella estatuilla de Ganimedes, tocado con su gorro frigio y arrebatado por el águila, fue descubierto en las excavaciones de la ciudad de Sebaste, la ciudad herodiana que sustituyó la antigua Samaria (NEAEHL: 1308).

⁵⁰ Así se expresa San Efrén describiendo la transformación interior de la pecadora arrepentida del Evangelio: «Se quitó y echó de su cuerpo la túnica de lino fino de la prostitución, y resolvió revestirse del vestido de la reconciliación. Se quitó y echó de sus pies las sandalias de su obscenidad, y dirigió sus pasos hacia el camino del Águila celestial» (Efrén el Sirio, De la pecadora).

res cristianos la comparación entre el comportamiento del águila para con sus pequeños y el cuidado que tiene Dios para con Israel y con todos los creyentes. Es por eso que, un texto como el de Deuteronomio 32: 11-12 es citado textualmente por Clemente de Alejandría para ilustrar la extrema solicitud del divino pedagogo, Jesucristo, por sus discípulos, los creyentes en El.⁵¹

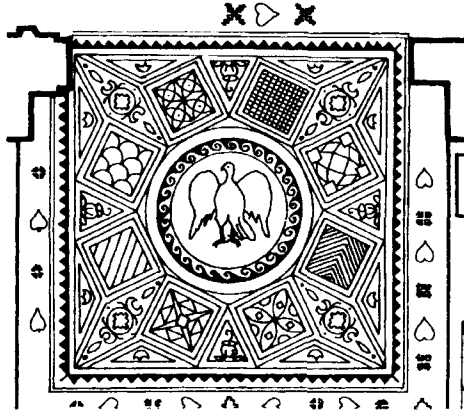


Figura 12. Aguila en el centro del coro, iglesia de Ghine, Libano (Doncell-Voüte 1988: fig. 338).



Figura 13. Aguila simbólica, capilla del diácono Tomás, Monte Nebó, Jordania (NEAEHL, p. 1.118).

⁵¹ «Pero nuestro maestro es el Dios santo, Jesús, el Verbo, que es guía de toda la humanidad... En alguna parte (de la Escritura) dice de El el Espíritu Santo en canto: 'El proveyó suficientemente a su pueblo en el desierto. Lo condujo en la sed del caluroso verano en una tierra seca, y lo instruyó, lo guardó como la pupila de su ojo, igual que un águila protege su nido y muestra su profunda solicitud por su pequeños, extendiendo sobre ellos sus alas, los coje y los lleva sobre su espalda. El Señor solo los condujo, y no había con ellos dios extranjero' (Deut. 3: 11-12)» (Clemente de Alejandría, Pedagogo, I, V!!).

Pero hay que recordar también lo que ya apuntamos más arriba a propósito del águila en el mosaico de Orfeo, es decir, el aspecto funerario del uso del símbolo del águila en el arte cristiano antiguo. El antiguo uso pagano del águila como psychopompos continúa en el cristianismo. En él, el águila adquiere el significado de elevación a las esferas celestiales del alma de aquel que murió «en Cristo», que desde ahora disfruta de una vida renovada e inmortal en Dios. En la doctrina cristiana no hay más psychopompos ni más mediador verdadero que el propio Cristo (Juan 14: 6; Hebreos 8: 6; 1 Juan 2: 1-2). Las letras A y ω junto al águila, al igual que la crucecita en su collar, asimilan a Cristo el antiguo símbolo pagano.

La serpiente. Es el animal con más connotaciones mitológicas y portador en el mundo pagano de un simbolismo polifacético de malignidad, astucia, conocimiento y poder curativo. En la tradición bíblica es presentada de un modo muy parecido, ya sea en su papel de tentador del primer hombre en el Génesis (3: 1-7), de símbolo de todos los males de Israel en el monstruo marino Leviatán (Isaías 27: 1) y de eterno enemigo de la mujer (Génesis 3: 15). Por otra parte, el poder de su imagen puede ser tal que la serpiente de bronce alzada por Moisés en el desierto se transforma en único remedio contra el veneno de víboras reales (Números 21: 9). Esta paradójica serpiente de bronce pasa a ser, en el Nuevo Testamento, un símbolo de Jesús crucificado (Juan 3: 14), tema que los Padres de la Iglesia, desde Justino en el siglo II, aprovechan para refutar la errónea interpretación de que la serpiente de bronce hubiera podido ser realmente objeto de culto en Israel (Justino, I Apología, XXVIII; LX). Por otra parte, la vieja enemistad entre mujer y serpiente vuelve a aparecer en el Apocalipsis de Juan, donde la serpiente encarna las fuerzas del mal que se desencadenan contra el pueblo que acaba de nacer del viejo Israel, el recién nacido de la mujer de las doce estrellas (Apocalipsis, 12). En la iconografía clásica griega vemos la representación de la serpiente sobre todo como atributo de varias divinidades⁵², en particular del dios curador Esculapio y del dios orgiástico Dionisio-Baco⁵³, atribuciones que pasaron naturalmente a los pueblos orientales que entraron en contacto con el mundo helénico. De ello registramos ya un ejemplo en la escultura nabatea del águila que representa a Zeus-Hadad agarrando una serpiente.

El tema de la serpiente persiste en nuestros mosaicos bizantinos de Oriente, en los que aparece no menos de siete veces. Tres están en las escenas ya tratadas de David-Orfeo en Gaza (fig. 2), de Adán-Orfeo en Huarte (fig. 3), y de Jesús-Orfeo en Jerusalén. En los dos primeros casos, la postura de la serpiente es de vivaz atención, mirando fijamente a la figura princi-

⁵² Justino achaca a los paganos que «junto a cada uno de aquellos que vosotros tenéis por dioses hay pintada una serpiente, que es un gran símbolo y misterio» (Justino, I Apología, XXVII).

⁵³ Justino hace hincapié en sus escritos en la relación entre la serpiente y las tendencias y abusos sexuales (I Apología, XXVII). Por su parte, Clemente de Alejandría nos dice textualmente: «El símbolo de las orgías baquicas es una serpiente consagrada» (Exhortación a los gentiles, II).

pal, delante de la cual se mantiene erguida y como si estuviera hechizada por ella. En el mosaico de Jerusalén, en cambio, vimos que la serpiente se encara con una mangosta, y ninguno de los dos animales parece prestar atención a Orfeo ni a su música. En el mosaico nilótico de la iglesia de Tabga tenemos una serpiente ocupada en luchar contra una elegante garza real, en cuyas largas patas parece enrollarse y a la que planta cara (fig. 14). En semejante actitud la encontramos también en Apamea, en el mosaico del obispo Pablo que ya vimos a propósito del grifón, esta vez atrapada en la boca de un ciervo, contra el cual, sin embargo, también se encara (Donceel-Voûte 1988: 209, fig. 189).

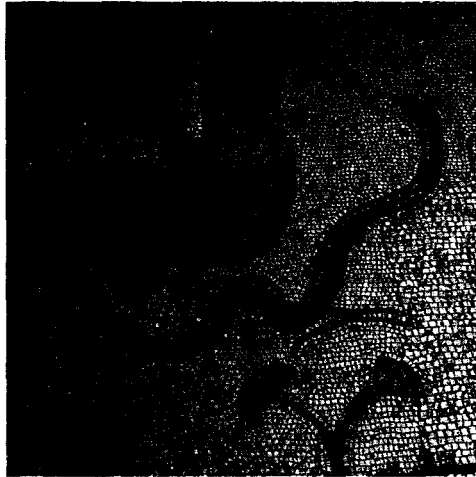


Figura 14. Serpiente y garza real, iglesia de Tabga, Israel
(V. Mora, 1991. *Le Monde de la Bible*, 72, fig. 25)

Otra serpiente enfrentándose a una perdiz aparece en el mosaico de la iglesia de Huad, en Siria (fig. 15). Y por último, la tenemos en la iglesia interior de Khan Khalde, también de Siria, enfrentándose a un león (fig. 16). Fuera del último caso, creo que podemos percibir la tradición pagana de la serpiente en su papel de símbolo negativo, de los peligros que acechan a los seres débiles e inocentes. Por parte de los escritores cristianos, la serpiente no solamente es presentada como el enemigo número uno de los seres humanos, «un animal extremadamente hostil y grandemente temido por el hombre»⁵⁴, sino que, basándose en historia del Génesis, ella es, simplemente, «el autor de nuestros males»⁵⁵. Y es también sobre el trasfondo del

⁵⁴ Orígenes, *Contra Celso*, XVIII.

⁵⁵ «Finalmente entiendo lo que aprendí de Salomón: 'Fuerte como la muerte es el amor': porque por él será echado fuera el aguijón de la muerte; por él los muertos verán la vida, por él hasta la muerte aprenderá qué significa morir, porque se le terminará el dominio que ejerció sobre nosotros. Por él también la serpiente, que es el autor de nuestros males, será hecha cautiva y subyugada» (Metodio de Olimpo, *Homilía sobre Simeón y Ana en el día de su encuentro en el Templo*, II).

relato del primer pecado que los Padres aluden a veces a la relación entre la serpiente y el libertinaje sexual⁵⁶. No sería, pues, nada sorprendente que los ataques de la serpiente contra animales indefensos que vemos representados en algunos mosaicos de iglesias bizantinas, que tienen su probable origen iconográfico en el mundo pagano, poseyeran una intención simbólica instructiva, como queriendo representar la lucha espiritual que los creyentes deben sostener contra las tentaciones del diablo.

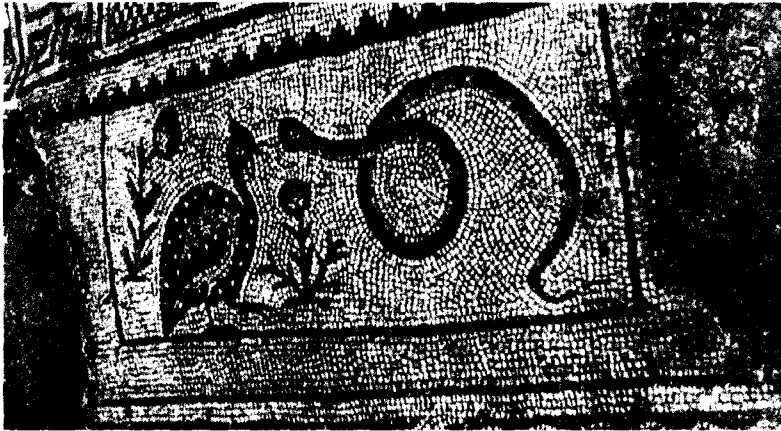


Figura 15. Serpiente y perdiz, iglesia de Huad, Siria (Donceel-Voûte 1988, fig. 114).



Figura 16. Serpiente y león, iglesia inferior de Khan Khalde, Siria (Donceel-Voûte 1988, fig. 376).

⁵⁶ Véanse, por ejemplo, las invectivas de Jerónimo contra Joviniano, entre las que le arguye. «¿No había otra provincia en todo el mundo para recibir el evangelio del placer, y dentro del cual no pudiera insinuarse la serpiente, excepto aquella que fue fundada por la doctrina de Pedro y sobre la roca que es Cristo?» (Jerónimo, Contra Joviniano, II, 37).

El pavo real. Es ésta una de las representaciones de aves que, teniendo su origen en el mundo pagano, fueron más aceptadas en el arte cristiano. Encontramos innumerables veces su pintura en las Catacumbas romanas, en las que figura en su papel principal de símbolo de inmortalidad y resurrección. Posiblemente debido a la creencia supersticiosa de que la carne del pavo real era incorruptible, pasó este bello animal a representar la creencia y la esperanza en la continuación de la vida humana en el más allá.

Es evidente que este simbolismo de inmortalidad y resurrección tiene sus raíces en el paganismo. La semejanza entre la forma arqueada de la cola abierta del pavo real, con sus puntos coloridos como joyas, y la bóveda del cielo estrellado, que griegos y romanos habían imaginado ser el paradero de las almas de los muertos, puede estar en la base del uso que los romanos habían hecho de aquella imagen del pavo real en la decoración de sus tumbas (necrópolis del Vaticano, mausoleo de Hadriano). Fue de este uso funerario romano que la figura del pavo real pasó al cristianismo primitivo como símbolo de vida eterna en contextos similares, en la opinión de algunos historiadores del arte (Toynbee 1973: 252).

No es del todo conocido, empero, el significado del pavo real cuando es presentado en el arte griego y romano con fines puramente decorativos. Lo tenemos, por ejemplo, en la villa romana de Lod, en Israel, donde aparece solo, con la cola desplegada, rellenando un elegante hexágono, sin relación aparente con los demás motivos que lo rodean (Figueras 2000a: 280, fig. 13). Pero encontrarlo como punto central de una composición que contiene muchas otras aves y pájaros, como sucede en el mosaico de la sala apsidal de la casa llamada House of the Buffet Supper en Antioquía, prueba que podemos detectar, ocasionalmente, intenciones más profundas que la pura decoración. En la mitología greco-romana el pavo real era el atributo principal de Hera-Juno, la compañera de Zeus-Júpiter. Este habría fijado en la cola de su ave favorita los cien ojos de Argo, el guardián de lo, de quien ésta fue rescatada por Hermes. De ahí que en el reverso de algunas monedas de Hadriano y de Antonino Pío aparece la figura de un pavo real junto a las de un águila y un buho, las tres simbolizando respectivamente a Juno (Hera), Júpiter y Minerva.

Uno no puede menos que recordar estos antecedentes paganos cuando encontramos la representación del pavo real utilizada también por los cristianos en ambientes de culto. Impresiona, sobre todo, la centralidad de la figura del pavo real en la capilla de la iglesia sur de Sughane, en Siria, donde la vemos rodeada de rombos decorativos, tres de ellos conteniendo otras figuras de aves (fig. 17). También en otra iglesia de Siria, en Qumhane, la vemos colocada dentro de marcos especiales (Donceel-Voûte 1988: 452, fig. 437; 457, fig. 440). Pero no podemos estar seguros de su interpretación exacta, puesto que lo mismo puede tratarse de un elemento puramente decorativo que de una alusión alegórica a la fe en una vida inmortal en Dios, por no decir una representación simbólica de Cristo en persona, único cami-

no que lleva hacia la vida para los creyentes (Juan 14: 5-6), tal como debemos interpretarlo en las pinturas de las Catacumbas de Roma.



Figura 17. Pavo real, iglesia sud de Sughane, Siria (Donceel-Voûte 1988, fig. 307).

Resulta todavía más difícil definirse en el caso del pavo real en sinagogas cuando es presentado solo, de frente, y con la cola desplegada. Ese caso se da en la pequeña sala sinagoga en el edificio donde está también la llamada Bet Leontis, en Bet Sheán, con su mosaico de Ulises (fig. 18).



Figura 18. Pavo real, menorá y vaso, sinagoga de Bet Leontis, Bet Sheán, Israel (NEAEHL, p. 219).

Animales flanqueando vaso. Dos pavos reales aparecen a menudo flanqueando una ámfora, cántaros, o jarro de doble asa, del que sale normalmente el tronco de una vid o los sarmientos en las conocidas composiciones musivas de la «vid poblada». Lo vemos en capillas e iglesias, como 'Ain el Bad (Donceel-Voûte 1988: 16, fig. 1) y Khirbet Muqa en Siria (ibid.: 165, fig. 135), capilla de Elías, María y Soreg en Jordania (Piccirillo 1993: fig. 572), San Jorge de El-Mukkhayyat en el Monte Nebó (Piccirillo 1989: 179), capilla funeraria armenia de Jerusalén (fig. 1) y en la basílica de Tabga en Galilea (Figueras 2000b: 299, fig. 1). Pero el mismo motivo aparece también en la ya mencionada sinagoga de Menois (fig. 19). Es evidente que en este último lugar se juntan tres símbolos, el pavo real, el vaso y la vid, para representar una misma idea: la abundancia de vida en este mundo como prefiguración de plenitud de vida por la eternidad.



Figura 19. Pavo real junto a vaso, sinagoga de Menois (Nirim), Israel (Avi-Yonah 1981, pl. 54,3).

Los pavos reales a los lados del vaso central pueden ser sustituidos por otros animales, como dos patos (Donceel 1988: 63, fig. 35), dos perdices (ibid.: 143, Fig 143) u otras aves indeterminadas (ibid.: 126, fig. 93; NEAEHL: 185), e incluso dos panteras (Piccirillo 1989: pl. s.n.), que dan igualmente realce al símbolo del agua de vida, a la vid y a todos sus «pobladores». Para algunos comentaristas, las personas y los animales, sobre todo pájaros, que pueblan los medallones, simbolizarían las almas de los que dejaron ya este mundo para disfrutar de una vida eterna en el paraíso celestial. Tal interpretación podría ser plausible en el caso de pavimentos de capillas funerarias, como la capilla armenia de Jerusalén (fig. 1), pero de ningún modo podemos

generalizar esta interpretación⁵⁷. Es verdad también que a veces aquel vaso de donde sale la vid no va directamente acompañado por ningún animal, y así lo vemos en una sala del monasterio de Doña María en Bet Sheán (NE-AEHL: 230), en la pequeña sinagoga de Bet Leontis, de la misma ciudad (ibid., 219), y en otros mosaicos. Pero también aquí el significado es el mismo: abundancia de vida por toda la eternidad. El vaso representa casi siempre, en las composiciones cristianas, «aquella agua que mana hasta la vida eterna», en palabras de Jesús (Juan 3: 14), pues lo vemos usado en contextos funerarios que no se prestan a ninguna otra interpretación⁵⁸. Y en el caso del judaísmo, tenemos ya el uso del vaso simbolizando la vida eterna en el panel principal o en los laterales de varios osarios judíos del siglo I (Figuera 1983: pl. 30), y más tarde en relieves de la sinagoga de Cafarnaún (Loffreda 1985: 18, 43).

Hay que añadir también que el motivo del vaso del que sale el árbol de la vid puede a veces ser sustituido por otro, como unas hojas de acanto, flanqueadas éstas también por dos pavos reales, según vemos en la iglesia de S. Esteban de Umm er-Rasás, en Jordania (Piccirillo 1989: 286). En la iglesia de Nahariya, en la costa norte de Israel, vemos que del vaso no crece un árbol sino que parece brotar agua, a la que acercan sus picos los dos pavos reales que lo flanquean (Edelstein - Dauphin: 1975: cubierta)⁵⁹. Y lo mismo vemos en la sinagoga de Bet Sheán, aunque aquí las aves son perdices (Naveh 1978: 78). El significado básico, sin embargo, de abundancia de vida, de vida feliz que continúa por la eternidad, parece ser siempre el mismo. Es evidente que tanto cristianos como judíos heredaron de los paganos, y en particular de los círculos dionisiacos, este motivo del vaso relacionado con la bebida de inmortalidad. Puesto que el vaso podía contener tanto agua como vino, y ambos líquidos simbolizaban la felicidad esperada para una vida eterna después de la muerte⁶⁰. El motivo fue utilizado con esta intención en el arte greco-romano en contextos funerarios y cultivos, además de haber sido utilizado como simple ornamento en tantísimos otros contextos.

⁵⁷ Por las inscripciones que a veces acompañan las representaciones de personas en este tipo de mosaicos, es evidente que se trata de gente que vivía todavía cuando fueron ejecutados. Véase, por ejemplo, el nombre Víctor junto a la figura de un donante representado dentro de un medallón de vid en la iglesia de Birsama (Gazit - Lender 1993: Pl. XX), o el de Stéfano junto a la de un hombre que ataca un león con su lanza, en la iglesia del diácono Tomás en 'Ayún Musa, en el Monte Nebó (Piccirillo 1989: pl. s.n.).

⁵⁸ Esta connotación escatológica es evidente, por ejemplo, en el panel principal de un sarcófago cristiano de Ravena, en el que vemos a dos pavos reales flanqueando un vaso central (Goodenough, vol. VII, fig. 230), y en el mosaico de la bóveda del mausoleo de Gala Placidia, de la misma ciudad, en el que del vaso salen los sarmientos de la simbólica vid.

⁵⁹ También en un mosaico de la iglesia bizantina de San Demetrio de Tesalónica, fechada en la primera mitad del siglo VII, contemplamos la figura de un pavo real acercándose a un dorado vaso para beber.

⁶⁰ Podríamos recordar aquí la detallada descripción que hace Luciano de la abundancia de líquidos que espera a los que lleguen a la Isla de los Bienaventurados, con sus 365 fuentes de agua, 365 de miel, 7 ríos de leche y 7 de vino, y la gran abundancia de vino con que llenarán sus copas, que no serán sino los frutos de los árboles de la isla, en el banquete que allí se les brindará (Luciano, Historia Verdadera, II, 6, 10-14).

Por otra parte, la vid misma había sido objeto de culto pagano, según atestiguan los Padres de la Iglesia.⁶¹

ORIGEN PAGANO DE ALGUNAS REPRESENTACIONES HUMANAS

Madre e hijo en la iglesia de Birsama. Esta curiosa representación de una joven madre amamantando a su hijo es una excepción iconográfica en los mosaicos de pavimento de la antigüedad. Se encuentra dentro del medallón que sigue al del vaso central en la parte occidental del ya mencionado mosaico de la iglesia Birsama (Figueras 2000a: 276, fig. 9). Los demás medallones, todos formados por sarmientos entrelazados de los que cuelgan abundantes racimos de uva, contienen otras representaciones de personas⁶² y sobre todo de animales (Gazit – Lender 1999: Pls. XX-XXI). La intención general del mosaicista no puede ser otra que la que ya conocemos de la abundancia de vida en este mundo como prefiguración de la que espera a los fieles en el otro. Nada más realista, en esta perspectiva, que la visión de una madre dando el pecho a su bebé. No pienso que haya una intención más concreta. Pero el hecho de que este tema no se encuentre en la antigua iconografía bizantina, exceptuando las representaciones de la Virgen María con el niño Jesús en brazos, tema que aparece ya en las Catacumbas romanas (Grabar 1967: 99, fig. 95; 118, fig. 117; 211, fig. 232) y en los sarcófagos (ibid.: 138, fig. 141), y que vemos también en los mosaicos murales contemporáneos de Sant' Apollinare Nuovo de Ravenna y de la Basílica Eufrasiana de Poreč (Sonje 1987), me lleva a relacionar esta grupo de Birsama más bien con las conocidas representaciones de ciertas divinidades paganas. Pues es muy posible que, para representar a su pequeño grupo, que es el de una mujer sentada en el suelo, a la moda oriental, con las piernas cruzadas y amamantando a su hijo, el artista se hubiese inspirado en las familiares representaciones paganas de grupos de madre e hijo, tanto en monumentos funerarios⁶³ como en el contexto de los cultos paganos de Afrodita y Eros, Nisa y Dionisos, y sobre todo Isis y Horus Harpocrates, que probablemente podían verse todavía en muchas esculturas, pinturas y objetos caseros de su época, ya fuera en Palestina misma, ya en los países vecinos de Siria y Egipto⁶⁴. Es verdad que la postura en que los figuró el artista de Birsama no es exactamente la misma que en las representaciones

⁶¹ «Incluso, da vergüenza, pero lo diré, la vid misma es adorada por algunos. El vino fue dado 'para alegrar el corazón del hombre': pero se adora a Baco como dios. El trigo lo hizo Dios... para fortalecer el corazón del hombre. ¿Por qué, pues, se adora a Ceres?» (Cirilo de Jerusalén, Catequesis VI: De Dios uno, PG 33, 553-555).

⁶² Entre ellas la ya recordada del donante Víctor (arriba, nota 57).

⁶³ Véase, por ejemplo, la escena esculpida en una bella estela funeraria romana de las Galias, en E.R. Goodenough, (1988), *Jewish Symbols...* (Abridged Edition), Princeton, fig. 74.

⁶⁴ El culto de Isis, por ejemplo, era conocido en el país de Israel desde el período persa, en el s. VI a.C. (véase estatuilla de Osiris-Isis-Horus en de Groot - Greenhut 1997) y había caracterizado las ciudades de la costa del sureste palestino, norte de la península del Sinai y parte oriental de Egipto durante los perio-

de las divinidades mencionadas, pero lo interesante es el tema, que no vemos reproducido en ninguna de las obras de arte cristianas anteriores ni contemporáneas.

Escena de la Transfiguración en la iglesia del Sinaí. La escena está representada en el mosaico del ápside en la iglesia del monasterio erigido por Justiniano en el siglo VI al pie de la montaña venerada por los cristianos como escenario de los hechos relatados en el libro del Exodo 19-20 (reproducción en Figueras 2000a: 276, fig. 10). La disposición de los personajes parece que era tradicional, por lo menos en Oriente, pues existe otro ejemplo contemporáneo de la misma escena que la representa del mismo modo.⁶⁵

Es indudable que la tanto la figura del Cristo como las de Moisés y de Elías de la Transfiguración en el Sinaí tienen una gran semejanza, tanto en el cabello como en el vestido, con las representaciones de los antiguos escritores y filósofos griegos. La tradición había consagrado aquellas formas de los personajes más representativos de la antigua cultura griega, tanto que, todavía en el siglo VI d.C. encontramos la figura del poeta Homero representado del mismo modo en un cristal descubierto en Kéncreas, el puerto oriental de Corinto, pero que se supone producido en Alejandría (Hanfmann 1980: 77, figs. 3-4; 78, fig. 5). Si la semejanza de los personajes de Cristo, Moisés y Elías con la figura tardía de Homero y las antiguas de los filósofos griegos hubiera sido intencionada, tendríamos una influencia pagana más sobre el arte musivo cristiano. Aunque, naturalmente, no se trata aquí de cuestión temática sino más bien estilística. Por otra parte, Balty, seguida por Hanfmann, ha sugerido que probablemente se daba una influencia opuesta, es decir, del arte cristiano al profano, en el caso de ciertas figuraciones tardías de antiguos filósofos, tales como las que aparecen en dos mosaicos orientales, uno de Apamea, en Siria, y otro de Mitilene, en el Asia Menor. Es posible admitir, dicen, una «repaganización» o «descristianización» de la figura de Cristo, reemplazada por la figura de Sócrates (López Montequado

dos helenístico y romano, según atestiguan tanto las monedas locales como la llamada "Letania de Isis" o Pap. Oxyrinchus 1380 (Figueras 2000:122). En el período romano tardío se esculpían todavía en Egipto estatuas y figurinas de la diosa Isis amamantando a Horus, tema que continuó representándose en relieves del período bizantino. De la Palestina romana conocemos el gran busto de Isis con Horus proveniente de Ashkelón (NEAEHL: 107) y una graciosa figurina de plomo de los mismos dioses encontrada en Cesarea (Gerscht 1999: 28, fig. 23). Isis se encuentra incluso mencionada en el Talmud (TJ, Avodah Zarah 5:1 y TB, ibid., 43a), pues los rabinos la identificaron con Eva (Flusser 1974: 1085), y no hay duda que su extendido culto fue uno de los grandes obstáculos para la aceptación del cristianismo en Palestina.

⁶⁵ En la iglesia sud de las tres conservadas en Shivta, en el desierto del Néguev, se distinguen todavía cuatro de las figuras que integran la escena de la Transfiguración que estaría pintada al fresco sobre el ápside sud. Su posición es prácticamente la misma que en el mosaico del Sinaí: Jesús en el centro, dentro de la mandorla. A su derecha, un personaje de pie, que debe de ser Moisés. Entre los dos, pero en un plano algo inferior, uno de los discípulos parece que está arrodillado y casi de frente, mientras que otro discípulo se prosterna delante de Jesús. La parte derecha de la escena está totalmente borrada. Desgraciadamente, no se distinguen en los restos de esta pintura los detalles que podrían relacionar los personajes de la escena del Sinaí con las figuras tradicionales del filósofo.

1995: 431-432). Sin embargo, no parece que se imponga tal sugerencia. Porque, si bien es verdad que aquellos dos mosaicos profanos representan al maestro rodeado por sus discípulos de un modo semejante a la manera tradicional de representar a Cristo con sus discípulos en el arte cristiano ya a partir de las Catacumbas (Grabar 1967: 217, fig. 238), bajo la misma forma aparecía también el filósofo con sus discípulos en las pinturas profanas de las mismas Catacumbas (ibid.: 226, fig. 249)⁶⁶. Es decir, no hay por qué suponer tal influencia cristiana sobre el arte profano de los siglos bizantinos, cuando la tradición cristiana la había justamente heredado de la tradición clásica precedente. Es esta misma fuente la que habría inspirado a los artistas de ambas corrientes, la cristiana y la profana o pagana.

CONCLUSIONES

Siempre en la línea que nos trazamos desde el inicio de estos artículos, hemos revisado el origen pagano de ciertos motivos decorativos que aparecen, algunos con cierta frecuencia, otros por una sola vez, en mosaicos bizantinos de iglesias y sinagogas de las antiguas provincias orientales de Palestina, Arabia, Siria y Fenicia. Sirviéndonos de textos patrísticos contemporáneos para iluminar nuestro camino en busca de la buena interpretación hemos visto cómo la mítica figura de Orfeo, utilizada ya por los cristianos de Roma en la decoración de sus cementerios, les sirvió también a los bizantinos para representar la obra redentora de Cristo, la obra ordenadora de Adán, y la figura del Buen Pastor. Por su parte, los judíos se inspiraron también en Orfeo para representar la figura mesiánica de David. Las escenas tan frecuentes de animales salvajes conviviendo en paz evocan las profecías sobre un futuro mesiánico, tanto bíblicas como paganas. Entre los animales del bestiario bizantino aparecen curiosamente animales míticos, tales como el grifón y el ave fénix, los dos portadores de posible alegoría. Nos sorprende ver el uso simbólico que hacían los cristianos en los pavimentos de sus iglesias (y los judíos en los dinteles de sus sinagogas), de un animal como el águila, que todo el mundo conocía como atributo de Zeus—Júpiter y símbolo imperial.

Por otra parte, el pavo real gozaba de un lugar de honor tanto en iglesias como sinagogas, pues ningún otro animal le sobrepasaba en su simbolismo de inmortalidad y resurrección, del que era portador ya en el mundo pagano. Los leones continuaban ejerciendo en los mosaicos cristianos y judíos su tradicional papel de guardianes de los objetos más sagrados.

Finalmente, el mismo trasfondo pagano puede percibirse también en la curiosa figura de la mujer amamantando a su hijo en la iglesia de Birsama,

⁶⁶ Partiendo de principios similares, Balty (1988: 19 y 26) contempla la misma influencia cristiana sobre la escena del nacimiento y baño de Alejandro en el mosaico del s. IV de Baalbek-Sueidiye, en el Líbano, publicado por Chéhab (1957: 46-50).

probablemente inspirada en los grupos mitológicos de Isis y Horus, Nisa y Dionisos u otros. En cambio, los personajes de la escena de la Transfiguración que decora el ábside de la iglesia del Sinaí parecen estar calcados en las representaciones tradicionales de los filósofos paganos. Es indudable, pues, que la cultura clásica, aunque repudiada teóricamente por los Padres de la Iglesia y por los rabinos, continuaba ejerciendo su directa influencia sobre los artistas cristianos y judíos, que se servían de los atributos tradicionales nacidos en el paganismo para llenar de significado religioso sus creaciones ornamentales en los lugares de culto.

REFERENCIAS

- J.B. PRITCHARD, 1969, *Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament. WITH SUPPLEMENT*, PRINCETON.
- M. AVISAR, «LOD – MOSAIC PAVEMENT», *Qadmoniot* 32 (117): 41-43.
- M. AVI-YONAH, (1972), «THE MOSAICS OF MOPSUESTIA – CHURCH OR SYNAGOGUE?», *Qadmoniot*, 5 (18): 62-65.
- M. AVI-YONAH, (1981), *Art in Ancient Palestine*, JERUSALEM.
- J. BALTY, (1977), *Mosaïques de Syrie*, BRUXELLES.
- J. BALTY, (1981), «LA MOSAÏQUE ANTIQUE AU PROCHE-ORIENT. I. DES ORIGINES À LA TETRARCHIE», IN *AUFSTIEG UND NIEDERGANG DER RÖMISCHEN WELT*, II 12, BERLIN-NEW YORK: 347-429.
- J. BALTY, (1988), «ICONOGRAPHIE ET RÉACTION PAÏENNE,» EN *Mélanges P. Levêque*. 1. Religion, PARIS, pp. 17-32.
- J. BALTY, (1995), *Mosaïques antiques du Proche Orient: chronologie, iconographie, interprétation*, PARIS.
- D.C. BARAMKI, (1972), «A BYZANTINE CHURCH AT MAHATT EL-URDI, BEIT JIBRIN, 1941-1942», *Liber Annuus*, 22: 130-152.
- J.M. BLÁZQUEZ, (1990), «TEMAS DE MITOLOGÍA PAGANA EN IGLESIAS CRISTIANAS DEL ORIENTE», *Antigüedad y Cristianismo*, 7: 367-384.
- H. BUSCHHAUSEN, ED., (1986), *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*, WIEN.
- S. D. CAMPBELL, (1995) «THE PEACEFUL KINGDOM: A LITURGICAL INTERPRETATION», EN LING, R., (ED.), 1995, *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, PART TWO*, ANN ARBOR: 125-134.
- P. CANIVET, (1983), «HUARTE», *Le Monde de la Bible*, 31: 13-16.
- A. CHAMBON - A. STRUSS, (1994), «'EIN FATTIR – 1990», *Excavations and Surveys in Israel*, 12: 82-84.
- M. CHÉHAB, (1957-1959), *Mosaïques du Liban*, PARIS
- M.J. CHIAT, (1980), «SYNAGOGUES AND CHURCHES IN BYZANTINE BEIT SHEAN», *Journal of Jewish Art*, 7: 6-24.
- F.M. CROSS, (1978), «(SHORT NOTE), DAVID, ORPHEUS, AND PSALM 151:3-4», *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 271: 69-71.
- B. CUNLIFFE, (1971), *Fishbourne, A Guide to the Site*, SOUTHAMPTON.
- P. COURCELLES, (1944), «SYMBOLES FUNÉRAIRES DU NEO-PLATONISME LATIN», *Revue des études anciennes*, 46: 65-93.
- J.W. CROWFOOT, (1941), *Early Churches in Palestine*, LONDON.
- DACL = F. CABROL – H. LECLERQ, (1907-1953), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 VOLS., PARIS, ART. «ORPHÉE» .
- P. DAVIS, (1985), «ESCHATOLOGY OF QUMRAN», *Journal of Biblical Literature*, 104: 39-55.
- C. DAUPHIN, (1987), «THE DEVELOPMENT OF THE 'INHABITED SCROLL' IN ARCHITECTURAL SCULPTURE AND MOSAIC ART FROM LATE IMPERIAL TIMES TO THE SEVENTH CENTURY A.D.», *Levant*, 19: 183-212.
- C. DAUPHIN, (1998), *La Palestine byzantine, VOL. I: Texte*, Oxford.
- A. DE GROOT AND Z. GREENHUT, (1997), «THE SANCTUARY FROM THE PERSIAN PERIOD AT MOUNT MITZPE YAMIM», *Qadmoniot* 30 (113) 46-53 (EN HEBREO).
- R. DE VAUX, (1938), «UNE MOSAÏQUE BYZANTINE À MA'IN (TRANSJORDANIE)», *Revue Biblique*, 47: 227-258.

- P. DONCEEL-VOÛTE, (1988), *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, LOUVAIN-LA-NEUVE.
- G. EDELSTEIN – C. DAUPHIN, (1975), «A BYZANTINE CHURCH AT NAHARIYA», *Qadmoniot*, 8 (32): 128-132.
- P. FIGUERAS, (1983), *Decorated Jewish Ossuaries*, LEIDEN.
- P. FIGUERAS, (1987), «GRAFITOS PISCIFORMES EN OSARIOS JUDÍOS Y EL ORIGEN JUDÍO DEL ΙΧΘΥΣ», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 23: 119-134.
- P. FIGUERAS, (2000), *From Gaza to Pelusium: Materials for the Historical Geography of North Sinai and Southwestern Palestine (332 BCE - 640 CE)*, BEER-SHEVA.
- P. FIGUERAS, (2000A), «MOTIVOS PAGANOS EN MOSAICOS CRISTIANOS Y JUDÍOS DE ORIENTE: PROBLEMÁTICA E INTERPRETACIÓN (I)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II*, 13: 259-294, FIGS. 1-16.
- P. FIGUERAS, (2000B), «MOTIVOS PAGANOS EN MOSAICOS CRISTIANOS Y JUDÍOS DE ORIENTE: PROBLEMÁTICA E INTERPRETACIÓN (II)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II*, 13: 295-319, FIGS. 1-15.
- P. FIGUERAS, (2001), «MOTIVOS PAGANOS EN MOSAICOS CRISTIANOS Y JUDÍOS DE ORIENTE: PROBLEMÁTICA E INTERPRETACIÓN (III)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II*, 14: 129-169, FIGS. 1-22.
- D. FLUSSER, (1974), «PAGANISM IN PALESTINE», IN D. FLUSSER ET AL., EDs, 1974, *The Jewish People in the First Century*, ASSEN – PHILADELPHIA: 1065-1100.
- P.C. FINNEY, (1978), «ORPHEUS-DAVID: A CONNECTION IN ICONOGRAPHY BETWEEN GRECO-ROMAN JUDAISM AND EARLY CHRISTIANITY», *Journal of Jewish Art*, 5: 6-15.
- J.B. FRIEDMAN, (1967), «SYNCRETISM AND ALLEGORY IN THE JERUSALEM ORPHEUS MOSAIC», *Traditio*, 23: 1-13.
- D. GAZIT – Y. LENDER, (1993), «THE CHURCH OF ST. STEPHEN AT HORVAT BE'ER SHEM'A», EN Y. TSAFRIR, ED., 1993, *Ancient Churches Revealed*, JERUSALEM: 273-276, PLS. XX-XXI.
- R. GERSCHT, ED., (1999), *The Sdot-Yam Museum Book of the Antiquities of Caesarea Maritima*, TEL AVIV.
- L. GISBURG, (1909), *The Legends of the Jews*, I, PHILADELPHIA.
- N. GLUECK, (1965), *Deities and Dolphins*, NEW YORK.
- E.R. GOODENOUGH, (1953-1968), *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, VOLS. I-XIII, (BOLLINGEN SERIES XXXVII), PRINCETON.
- A. GRABAR, (1967), *L'arte paleocristiana 200-395*, MILANO.
- R. HACHLILI, (1993), «CHARACTERISTIC FEATURES OF SYNAGOGUE ARCHITECTURE», IN M. HELTZER, A. SEGAL, D. KAUFMAN, *Studies in the Archaeology and History of Ancient Israel in Honour of Moshe Dothan*, HAIFA (EN HEBREO).
- G.M.A. HANFMANN, (1980), «THE CONTINUITY OF CLASSICAL ART», IN Weitzmann, 1980: 75-99.
- J. HUSKINSON, (1974), «SOME PAGAN MYTHOLOGICAL FIGURES AND THEIR SIGNIFICANCE IN EARLY CHRISTIAN ART», *Proceedings of the British School at Rome*, 42: 68-97.
- A. LAATO, (1992), *JOSIAH AND DAVID REDIVIVUS. The Historical Josiah and the Messianic Expectations of Exilic and Postexilic Times*, UPPSALA.
- J. LAUFFRAY, (1940), «UNE FOUILLE AU PIED DE L'ACROPOLE DE BYBLOS», *Bulletin du Musée de Beyrouth* 4: 7-36.
- I. LAVIN, (1963), «THE HUNTING MOSAICS OF ANTIOCH AND THEIR SOURCES», *Dumbarton Oaks Papers*, 17: 181-286.
- K. LEHMANN, (1945), «THE DOME OF HEAVEN», *Art Bulletin*, 27: 1-27.
- D. LEVI, (1947), *Antioch Mosaic Pavements*, VOLS. I-II, PRINCETON.
- G. LÓPEZ MONTEAGUDO, (1995), «EL NACIMIENTO DEL ARTE CRISTIANO», EN J. ALVAR ET AL., *Cristianismo primitivo y religiones místicas (CÁTEDRA HISTORIA, SERIE MAYOR)* MADRID.
- L. MARCUZZI, (1985), *Aquileia*, SACILE.
- C. MURRAY, (1981), *Rebirth and Afterlife: A Study of the Transmission of some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, OXFORD.
- J. NAVEH, (1978), *On Stone and Mosaic: The Aramaic and Hebrew Inscriptions from Ancient Synagogues*, JERUSALEM (EN HEBREO).
- NEAEHL = E. STERN, ED., (1993), *The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, JERUSALEM.
- A. NEGEV, (1981), «LE CHRISTIANISME AU NÉGUEV», *Le Monde de la Bible*, 19: 26-28.
- A. OVADIAH, (1968), «THE SYNAGOGUE OF GAZA», *Qadmoniot*, 1 (4): 124-127.
- OVADIAH – S. MUCZNIK, (1981), «ORPHEUS FROM JERUSALEM – PAGAN OR CHRISTIAN IMAGE?», IN L.Y. LEVINE, ED., 1981, *The Jerusalem Cathedra*, Vol. I, JERUSALEM, 152-166.

- A. OVADIAH, (1993), *Mosaic Art in the Ancient Synagogues in Israel*, TEL AVIV.
- R. OVADIAH, (1974), «JONAH IN A MOSAIC PAVEMENT AT BETH GUVRIN», *Israel Exploration Journal*, 24: 214-215, PL. 46.
- M. PICCIRILLO (1989), *Chiese e mosaici di Madaba*, JERUSALEM.
- M. PICCIRILLO, (1993), *The Mosaics of Jordan*, AMMAN.
- C. POINSSOT, (1965), «QUELQUES REMARQUES SUR LES MOSAÏQUES DE LA MAISON DE DIONYSOS ET D'ULYSSE À THUGGA (TUNISIE)», IN *La mosaïque gréco-romaine*, PARIS: 219-232.
- H. RAHNER, (1963), *Greek Myths and Christian Mysteries*, NEW YORK.
- L. ROUSSIN, (1981), «THE BEIT LEONTIS MOSAIC: AN ESCHATOLOGICAL INTERPRETATION», *Journal of Jewish Art*, 8: 6-19.
- A. SONJE, (1987), *POREC EUFRASIAN BASILICA*, POREČ–PAZIN.
- H. STERN, (1974), «ORPHÉE DANS L'ART PALÉOCHRÉTIEN», *Cahiers Archéologiques*, 23: 1-16.
- R. TALGAM, (1998), «MOSAICS IN ISRAEL IN THE LIGHT OF RECENT DISCOVERIES», *Qadmoniot*, 31 (116): 74-89 (HEBREW).
- J.M.C. TOYNBEE, (1973), *Animals in Roman Life and Art*, LONDON AND SOUTHAMPTON.
- T. ULBERT, (1986), *Resafa II, Die Basilika des Heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiupolis*, MAINZ AM RHEIN.
- Z. WEISS – E. NETZER, (1997), «THE HEBREW UNIVERSITY EXCAVATIONS AT SEPPHORIS», *Qadmoniot*, 30 (113): 2-21.
- J. WILPERT, (1929-1936), *I sarcofagi cristiani antichi*, ROMA.
- N. ZORI, (1966), «THE HOUSE OF KYRIOS LEONTIS AT BETH SHEAN», *Israel Exploration Journal*, 16: 123-134.