

El tema de Adán y Eva en los sarcófagos paleocristianos hispanos. ¿Un modelo iconográfico impúdico en el primer arte cristiano?

Adam and Eve on Hispanic Paleochristian sarcophagi. Do they represent an 'indecent' iconographic model in early Christian art?

Salvador Ventura, Francisco *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2002.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2002.
C.D.U.: 7.041.3
BIBLID [0210-962-X(2003); 34; 159-178]

RESUMEN

Entre los primeros modelos iconográficos que elaboró el arte cristiano está el de Adán y Eva, esquema con elementos prestados, pero con un mensaje simbólico claramente novedoso, la promesa tras la muerte de una resurrección en una nueva vida. La representación del cuerpo desnudo no gozaba del aprecio de los primeros cristianos, pero era algo inevitable en esta ocasión. La elaboración concreta experimentó al igual que el resto del arte cristiano una progresiva tendencia a primar el contenido alegórico frente a la preocupación por la imitación de la realidad.

Palabras clave: Iconografía religiosa; Sarcófagos paleocristianos; Desnudo; Antigüedad Tardía.

Identificadores: Adán; Eva.

Topónimos: España.

ABSTRACT

The figures of Adam and Eve are among the first iconographic representations in Christian art. The theme includes borrowed elements, but the symbolic message is clearly new: the promise of a new life after death. The early Christians did not look with approval on the artistic representation of the nude, but on this occasion nude figures were inevitable. The specific forms which the theme took tended more and more to emphasise the allegorical content at the expense of a more forthright representation of reality.

Key words: Late Antiquity; Paleochristian sarcophagi; Religious iconography; The nude.

Identifiers: Adam; Eve.

Place names: Spain.

* Departamento de Historia Antigua. Universidad de Granada.

«*Pudor corporis est: pudicitia mentis*»
Isidoro de Sevilla, *Differentiæ*, 418.

1. INTRODUCCIÓN

En repetidas ocasiones aparece representada en los sarcófagos paleocristianos la escena de la Tentación de Adán y Eva por la serpiente, que desembocó en la expulsión del paraíso terrenal y la condena del género humano a la mortalidad y al trabajo. Aunque no figure en la nómina de los temas preferidos por el primer cristianismo, sí gozaba de cierta predilección a juzgar por la relativa frecuencia con la que aparece en la decoración de las catacumbas y en algunos de los sarcófagos a partir de mediados del siglo III. Dentro del registro iconográfico paleocristiano presenta una notable particularidad que lo distingue visiblemente de los demás tipos, debida a su cualidad de ser una de las pocas ocasiones en las que los cristianos se permiten representar la figura humana sin ropaje alguno. La admiración por la belleza de la desnudez corporal, motivo tan frecuente en las obras artísticas de la Antigüedad, es uno de los elementos definitorios del arte clásico que se ve bruscamente modificado con la aparición del arte paleocristiano. El desnudo queda ahora relegado a pequeños ejemplos episódicos, si bien no llega a desaparecer del todo del panorama iconográfico. Su limitada supervivencia en este contexto abiertamente diferente se justifica, claro está, no por las razones de índole estética de antaño, sino por estar inserta en unos referentes ideológicos en los que la simbología prima a todas luces sobre el motivo representado.

Como ocurre con gran número de los temas paleocristianos, las representaciones de esta época hunden sus raíces en la etapa pagana precedente. Se trata de adaptaciones de temáticas y recursos claramente documentados en el mundo antiguo. Varias propuestas en este sentido se han realizado para identificar el modelo del tema de Adán y Eva con un antecedente clásico, entre las que resulta muy próxima visualmente la representación de Jasón y Medea en una posición similar, junto a un árbol con una serpiente enroscada, o incluso la figura de Heracles en el Jardín de las Hespérides¹. Sin embargo, parece algo ya probado que el referente primigenio habría de buscarse en otra dirección menos evidente, dirigiéndose al mundo persa. Allí, existía una representación de dos adoradores, uno a cada lado del *hom*, el árbol sagrado de Irán, cuyo origen cronológico es muy antiguo². El modelo iconográfico presenta como elementos protagonistas en la mayor parte de los casos las figuras de los *primeros padres*, Adán y Eva, a cada lado del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal; a los que se suele añadir la serpiente tentadora, habitualmente enroscada al tronco del árbol. La composición concreta y la resolución final de la escena puede ofrecer algunas variantes, según los casos, que apenas alteran significativamente el esquema común. Esta fórmula aparece ya configurada desde fechas bastante tempranas, a mediados del siglo III. El primer ejemplo se documenta desde los primeros tiempos en la pintura de las catacumbas y el modelo fue adoptado sin apenas variación para la elaboración de los sarcófagos, tanto en los romanos al principio, como en los provinciales, poco tiempo después³.

De la importante colección de sarcófagos paleocristianos hallados en Hispania, en seis de ellos se puede documentar la aparición de este esquema iconográfico, concretamente en los siguientes: el que procede de Astorga (León), el de Rosas (Gerona), los dos de la localidad toledana

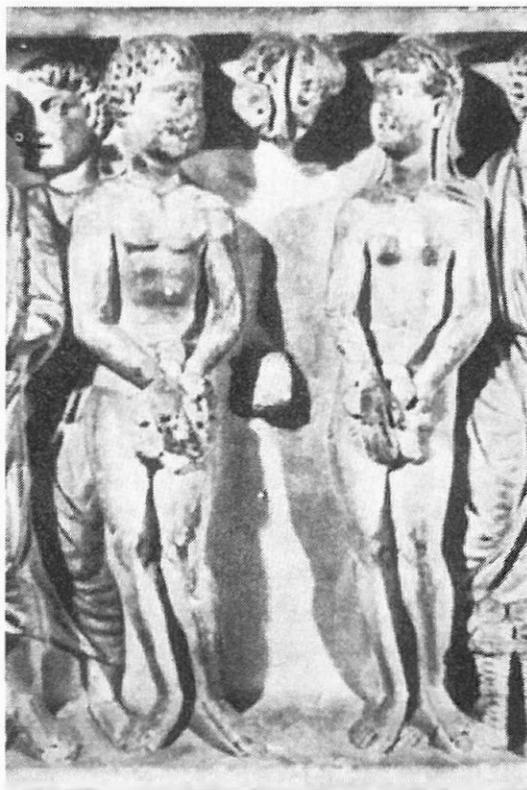
de Layos, uno de los encontrados en Córdoba y otro de los procedentes de Zaragoza. Éste es el *corpus* documental en el que se sustenta el presente trabajo, que no pretende configurarse como un estudio exhaustivo acerca del tratamiento de este tema en los sarcófagos paleocristianos, sino que, a partir de la constatación de su significativa presencia y dispersión dentro del territorio hispano, persigue la realización de una serie de ilustrativas consideraciones acerca del simbolismo de la escena y, por ende, de la intencionalidad de su inclusión dentro del repertorio temático de los sarcófagos.

2. SARCÓFAGOS ROMANO-CRISTIANOS DE HISPANIA CON EL TEMA DE ADÁN Y EVA⁴

1. Sarcófago de Astorga⁵

Se tienen noticias de este sarcófago desde el siglo XVI ofrecidas por Ambrosio de Morales, quien informa de que lo había visto en Astorga, en la capilla de San Cosme⁶. Existe incluso la tradición, no contrastada históricamente, de que durante algún tiempo sirvió de sepulcro al rey Alfonso III. El año 1869 fue trasladado al Museo Arqueológico Nacional. La decoración escultórica del sarcófago se organiza como un friso corrido en el que, de izquierda a derecha, se disponen las siguientes escenas: la resurrección de Lázaro, el arresto de Pedro, el milagro de la fuente, Adán y Eva, la multiplicación de los panes y los peces y el sacrificio de Abraham. Se trata de un sarcófago que llama poderosamente la atención como consecuencia del gran cuidado con el que fue elaborado. La composición de las escenas, la distribución de los volúmenes, el ritmo estilístico, la singular simetría que se puede apreciar le confieren un alto valor artístico. Precisamente por esa elevada calidad ha sido fechado erróneamente en épocas posteriores, pero hoy parece fuera de duda su adscripción cronológica al periodo tetrárquico, es decir, a alguna fecha entre los años 305 y 312⁷.

La escena de Adán y Eva consta de los tres elementos arquetípicos, los dos personajes y entre ellos se debió encontrar el árbol, hoy perdido. Tan sólo nos ha llegado un fragmento correspondiente a la copa, de un tamaño muy reducido, similar al de las cabezas de los personajes. Del desaparecido tronco, no obstante, queda el testimonio de un espigón de mármol que lo sujetaba a media altura a la pared del sarcófago, junto con huellas del



1. Sarcófago de Astorga.

arranque de las raíces entre los pies de Adán y Eva. Con toda seguridad, el tronco se hallaba totalmente exento y debía de ser bastante estilizado, a juzgar por el espacio que queda libre tras su pérdida. El reducido tamaño de la copa es consecuencia de una opción estética, según la cual mantiene un volumen similar al que forma la línea de las cabezas de los personajes, altura a la que se encuentra. No se tienen noticias sobre si, como era habitual, se encontraba una serpiente enroscada en el tronco, aunque, a juicio de M. Sotomayor, una impronta dejada en el fondo liso del sarcófago hablaría a favor de esta posibilidad⁸.

A la izquierda del sarcófago se encuentra Adán de frente al espectador, girada la cabeza hacia su izquierda. El pudor que le provoca su desnudez hace que se cubra el sexo por partida doble. Utiliza la mano izquierda para taparse con una hoja de parra, pero, a su vez, otra hoja de parra sostenida por la mano derecha viene a superponerse sobre la anterior. El cuerpo se dispone según el esquema clásico inspirado en la *curva praxiteliana*, según el cual la flexión de la pierna izquierda sirve para descargar el peso en la derecha, que en este caso también está ligeramente flexionada. El tratamiento de la figura presenta un alto nivel de realismo. La anatomía del cuerpo aparece bastante cuidada, en particular la zona torácica y abdominal, en las que se pueden leer con claridad las costillas y los músculos. La cabeza igualmente se elabora con gran realismo, como lo denotan el detallado tratamiento del cabello y la representación de arrugas en la frente.

La otra figura esencial de la escena se encuentra a la derecha. El esquema representativo es muy similar al de Adán: figura de frente, ligera ondulación del cuerpo como resultado de la flexión de su pierna izquierda, cabeza girada hacia su derecha en dirección a Adán, órganos genitales doblemente cubiertos, como consecuencia de dos hojas de parra superpuestas y sujetas cada una con una mano, etc. En la zona abdominal el tratamiento es mucho más sumario que en el caso de Adán, si bien en el pecho, concretamente, se hacen notar con claridad dos visibles protuberancias para indicar los senos de Eva. En la cabeza igualmente se usa un elemento diferenciador para la mujer, en este caso el empleo del pelo largo que cae sobre los hombros. Es común entre los sarcófagos más antiguos que no aparezca ningún otro personaje acompañándolos en la escena, aunque lo que no es tan frecuente es que no existan entre ellos signos más visibles de comunicación, más allá de la mirada. Parece ser que en este caso se trataría de una elección simbólica, para representar más que el pecado, el momento subsiguiente en el que se siente avergonzados por su desnudez.

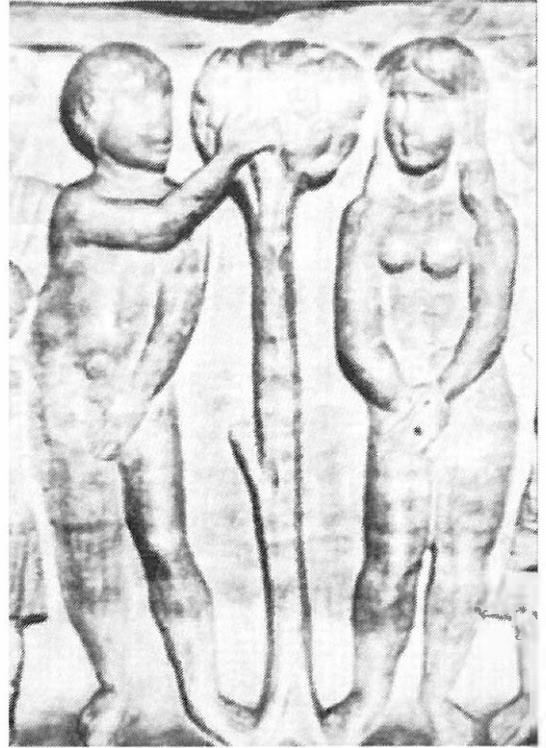
2. Sarcófago de Layos 1⁹

A comienzos del siglo XVII apareció este sarcófago en las afueras de la localidad de Layos, provincia de Toledo. Durante dos siglos permaneció en poder de los condes de Mora en la misma población, hasta que en 1862 fue adquirido por la Real Academia de la Historia, donde actualmente se halla¹⁰. El frente del sarcófago está decorado también con un friso corrido, en el que, de izquierda a derecha, las escenas representadas son las siguientes: la resurrección de Lázaro, la curación del ciego, Adán y Eva, la curación del paralítico, una

figura femenina orante, los milagros mezclados de la multiplicación de los peces y la conversión del agua en vino, el sacrificio de Isaac y, por último, el milagro de la fuente. Se trataría de un sarcófago cuya cronología, hacia 315, lo incluiría en el grupo de los que M. Sotomayor califica como proto-constantinianos¹¹. Resulta bastante singular esta pieza tanto en lo que se refiere al apartado temático como al estilístico. Aunque haya alguna propuesta al respecto, no parece existir una clara relación temática entre las escenas representadas. El uso de la técnica del mediorrelieve tampoco es de las más frecuentes en los sarcófagos de esta época. La elaboración de las figuras se lleva a cabo también mediante soluciones con escasos paralelos, como son la forma pequeña y cuadrangular de las cabezas, el pelo que cubre la frente, los pliegues aristados de los ropajes, etc. Por todo ello, también en el terreno puramente estilístico se trata de una pieza en gran medida particular.

Como es habitual, la zona central de la escena está ocupada por el árbol, en esta ocasión bastante estilizado, con un tronco grande, que presenta una pequeña rama corta a media altura, y otra serie de ramificaciones en la zona superior que forman la copa dentro de la que se pueden apreciar varias manzanas. La figura de Adán se sitúa a la izquierda, siempre con el cuerpo ligeramente curvado como consecuencia de la carga del peso sobre la pierna derecha, si bien en esta ocasión con una descompensación más pronunciada por una mayor caída de lo habitual de la otra pierna. Está mirando al frente, pero con una postura algo forzada como resultado de que el brazo derecho le cruza el cuerpo por delante acercando la mano hacia el árbol y abriéndola, si bien no se puede apreciar con claridad si para coger una manzana o simplemente para señalar a Eva como instigadora del episodio. La cabeza se inclina también en dirección del árbol y de Eva. La otra mano es utilizada para tapar su sexo, haciendo uso de la consabida hoja de parra.

Eva se encuentra al otro lado del árbol también con una posición frontal y con una marcada descompensación de peso entre las dos piernas. Los dos brazos tienden a cruzarse en el bajo vientre, porque ambas manos están ocupadas con la hoja de parra ocultadora de sus genitales. La cabeza está sólo ligeramente girada hacia Adán y está cubierta con una abundante masa de cabello, peinado con raya central, que cae sobre los hombros. Dos prominentes pechos no dejan lugar a dudas de que se trata de la mujer del grupo. Toda la



2. Sarcófago de *Layos* 1.



3. Sarcófago de Rosas.

composición de la figura femenina derrama ciertas gotas de sugerente erotismo, conseguidas gracias a la delicada insinuación con la que se dispone el cuerpo, a la evidente identificación de los senos y a la expresión bastante lograda del rostro, que transmite una impresión mezcla de ingenuidad y de intención, cual si de una *lolita* se tratase.

3. Sarcófago de Rosas¹²

Este fragmento de sarcófago se hallaba empotrado en un muro de la ermita de Sant Joan ses Closes, en la proximidades de Rosas, provincia de Gerona, desde donde fue extraído y trasladado al Museo de Gerona¹³. Es clasificado por M. Sotomayor como protoconstantiniano, es decir, perteneciente a la segunda década del siglo IV, entre 312 y 320, aunque quizá pudiera tratarse de una cronología algo más tardía¹⁴.

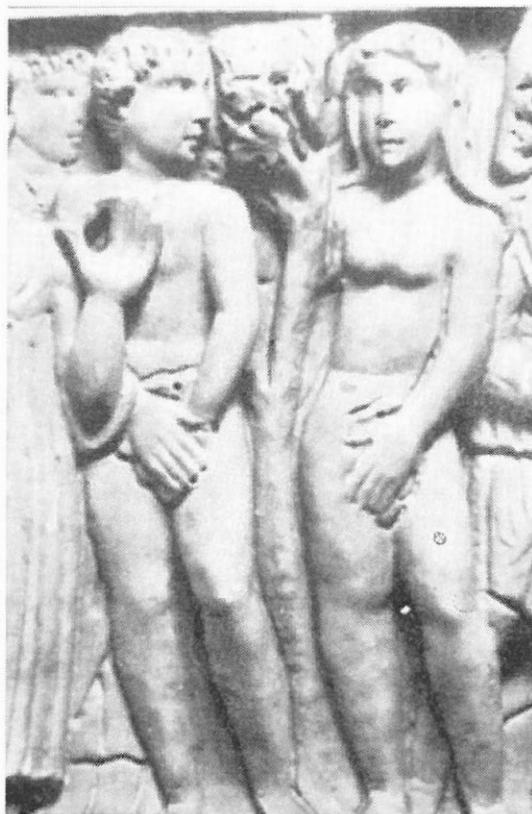
Se trata de un pequeño fragmento en el que se pueden distinguir dos escenas, de las cuales la situada en la zona superior, la que ocupa mayor espacio, se identifica con total nitidez como una parte correspondiente a la representación del tema de Adán y Eva. Se puede observar un tramo del árbol, que, en consonancia con el esquema iconográfico, aparece en la zona central con la serpiente enroscada en su tronco. A la izquierda se alcanza a ver escasamente la pierna derecha de una figura, con casi total seguridad la de Adán, por razones evidentes de disposición según el modelo. A nuestra derecha, se observa la figura correspondiente a Eva, por la misma razón apuntada anteriormente, hasta la altura de la cintura. En ella se pueden reconocer sus dos piernas desnudas y una mano que sostiene oportunamente el paño que utiliza para ocultar sus órganos genitales.

4. Sarcófago de Layos 2¹⁵

El segundo de los sarcófagos procedente de esta localidad toledana fue hallado en un momento no determinado con precisión entre mediados de los siglos XVII y XVIII y estuvo durante un tiempo en la Sacristía del Convento de Santo Domingo el Real en Toledo¹⁶. En los años cincuenta del siglo XX fue adquirido por el Museo Federico Marés de Barcelona, lugar donde se halla en la actualidad. Es un sarcófago que presenta notables similitudes temáticas, de composición y estilísticas con el de Astorga. Las escenas representadas son también de friso corrido y responden, de izquierda a derecha, a las siguientes: resurrección

de Lázaro, sacrificio de Abraham, multiplicación de los panes y los peces, una figura femenina de orante, Adán y Eva y adoración de los magos. La cronología que se propone para su realización es una fecha comprendida entre los años 315 y 320¹⁷.

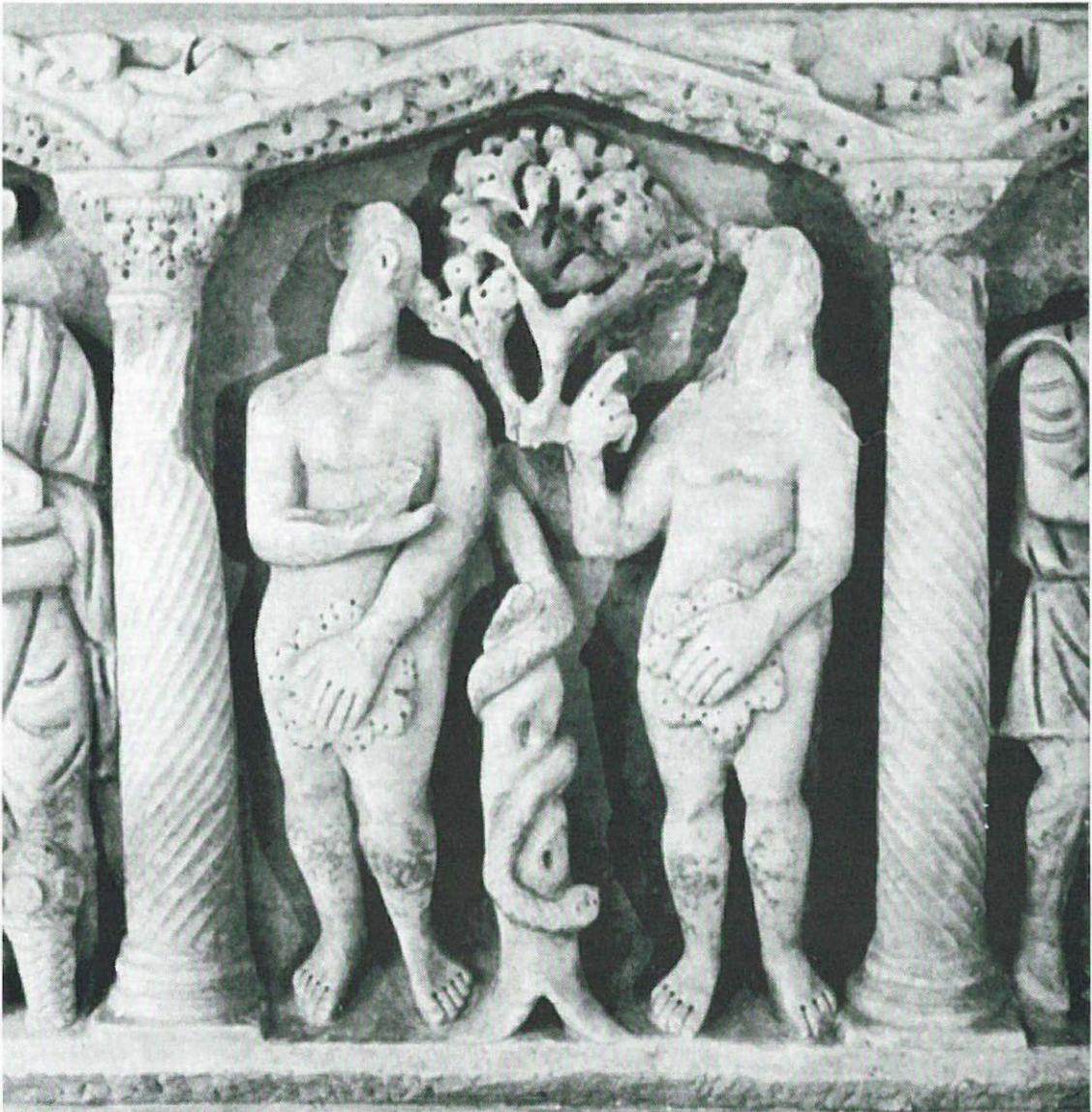
En consonancia con el esquema habitual se disponen los tres elementos de la escena de Adán y Eva, con el árbol al centro, Adán a la izquierda y Eva a la derecha. El árbol está bastante estilizado, entre otras razones como consecuencia del *horror vacui* que preside toda la decoración del sarcófago y que provoca el que no quede prácticamente espacio libre para su representación. En la zona intermedia del tronco ofrece también una pequeña rama y en la zona superior presenta la peculiaridad de que sólo se representa la mitad izquierda de la copa, por razones de la imposibilidad física de situar la otra. Adán y Eva aparecen desnudos en posición frontal con las cabezas giradas para mirarse, gesto más pronunciado en el caso del varón. Ambos presentan la pierna izquierda bastante apartada de la otra y situada hacia atrás, lo que sugiere una idea de movimiento en la escena con un grado mayor al habitual. Adán utiliza sus dos manos para sujetar la hoja de parra con la que se cubre sus partes pudendas y el resto del cuerpo ha perdido en cierta medida el grado de realismo que se observa en los ejemplos más antiguos, la zona torácica y abdominal apenas tiene volumen y los rasgos faciales tienden a perder individualidad. En Eva se puede apreciar una tendencia similar, si bien los rasgos faciales son algo más claros y los senos, aunque someros, también conceden cierta personalidad a su cuerpo. El pelo, como de común, es largo y cae sobre los hombros, y su sexo se halla cubierto con la hoja de parra obligada, pero en este caso sólo sujeta por una mano. El otro brazo no es representado, porque se supone por la composición que debería estar en la parte posterior del árbol.



4. Sarcófago de Layos 2.

5. Sarcófago de Córdoba¹⁸

Al Museo Arqueológico Provincial de Córdoba fue donado a comienzos del año 1962 un sarcófago encontrado tan sólo unos días antes en Córdoba capital¹⁹. El frente del sarcófago



5. Sarcófago de Córdoba.

está dividido por columnas estriadas en espiral delimitando cinco metopas, con otras tantas escenas en un bastante buen estado de conservación. Las escenas representan los siguientes temas: Abraham, escena del gallo, multiplicación de panes y peces, Adán y Eva y una escena contaminada de la fuente y arresto de Pedro; escenas que como se puede observar se adscriben tanto al Antiguo como al Nuevo Testamento. Faltan las cabezas de todas las

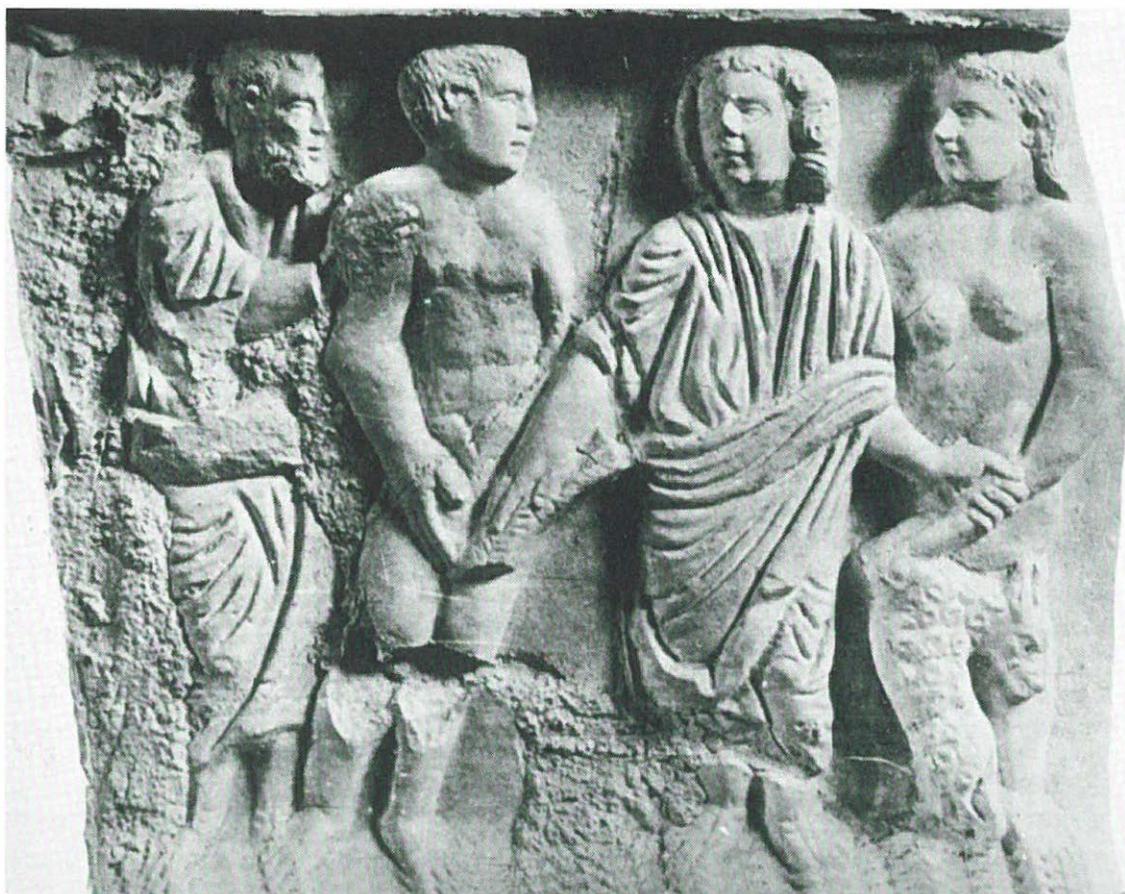
figuras, si bien en algunas, como es el caso de Adán y de Eva, aún conservan parte de ella. La cronología de su elaboración parece corresponder al final del reinado del emperador Constantino, es decir, a los años 330-335²⁰.

En el centro de la escena aparece el árbol en torno al que está enroscada la serpiente. Falta parte de la copa, aunque queda lo suficiente para apreciar que se trata de un árbol frondoso y con abundantes frutos, y parte de la zona superior del tronco. Parece corresponderse más con la higuera y los higos, que con la tradicional asimilación del Árbol del Paraíso al manzano. A la izquierda aparece representada la figura de Adán que con su mano izquierda y una gran hoja de parra se está cubriendo el sexo. El brazo derecho en cambio está flexionado a la altura del codo y al final la mano está incompleta. No obstante, queda lo suficiente para apreciar el gesto de la misma, que sería una muestra de aversión hacia lo que Eva le está ofreciendo. La interpretación del ademán es perfectamente coherente con la posición adoptada por todo el cuerpo, que partiendo de la convención iconográfica de la *curva praxiteliana* gira la cabeza en sentido contrario a donde se encuentran el árbol y la tentadora Eva. La posición de la cabeza se puede observar gracias a la conservación de buena parte del lateral izquierdo.

Eva, por su parte, se encuentra en el lateral derecho del árbol y en una posición de cuerpo bastante similar en general a la de Adán, ocultando igualmente sus órganos genitales con una gran hoja de parra sostenida por la mano izquierda. A pesar de ello su figura evidencia algunas significativas particularidades. Es menor el fragmento de cabeza de Eva conservado, si bien es suficiente para poder observar que está girada para mirar hacia Adán y que tiene el pelo largo, puesto que sus cabellos caen sobre los hombros. El brazo derecho se despega del cuerpo para mostrar los dedos índice y anular, llamando la atención de su consorte. El empleo de los cabellos largos para el caso de Eva es un recurso altamente explícito para indicar que se trata precisamente de la mujer, porque, como se puede observar, los pechos están delineados de una manera muy somera, apenas apreciable, de tal forma que, si no se presta gran atención, la figura podría ser confundida perfectamente con la de Adán. La forma de representar el tema, con una Eva dirigiéndose a Adán para convencerlo de que coma la fruta prohibida y un Adán que gira su rostro en sentido contrario a la vez que con la mano rehúsa lo que se le está ofreciendo, es un tipo de solución iconográfica escasamente representada, como ha hecho notar M. Sotomayor²¹.

6. Sarcófago de Zaragoza²²

Se encuentra este sarcófago en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, concretamente en el interior de la cripta en la pared de la derecha. No se conoce bien su procedencia, pero ya se tienen noticias de él desde comienzos del siglo XVIII. A partir de ese momento ha pasado por diversas vicisitudes no muy afortunadas para su conservación, como fueron los daños causados por la explosión que destruyó la iglesia en Agosto de 1808²³ y el hecho de que fuera pintado en épocas posteriores, restos de lo cual aún permanecen en su superficie. Las escenas aparecen representadas en tres de sus cuatro frentes: en los dos lados menores y en uno de los mayores. El material que nos interesa está precisamente en ambos laterales:



6. Sarcófago de Zaragoza. Reparto del trabajo.

en el de la izquierda el tema es el del castigo de Adán y Eva, o si se prefiere el de la asignación del trabajo; en el derecho el tema es el del pecado de Adán y Eva. En el lado mayor, enmarcadas por dos telamones, se suceden una serie de escenas, que de izquierda a derecha son las siguientes: curación de la Hemorroisa, una figura de orante entre otros dos personajes, una figura femenina también entre dos personajes, curación del ciego y, por último, conversión del agua en vino. Aunque pueda parecer de época temprana, tanto el estilo como la concepción temática de las escenas representadas aproximan su elaboración a mediados del siglo IV, concretamente la fecha que se propone es la del año 340²⁴.

Una escena que aparece representada en el lateral izquierdo, conocida como la del *Reparto del trabajo* para Adán y Eva, es la que le confiere una gran singularidad a este sarcófago. Se trata de un esquema no muy frecuente, pero del que se han podido documentar en torno a la decena de casos²⁵. En ella aparecen representadas cuatro figuras, de izquierda a derecha: un personaje barbado, Adán, un varón vestido e imberbe y Eva. Parece no ofrecer



7. Sarcófago de Zaragoza. Tentación de Adán y Eva.

dudas la identificación de la figura del joven imberbe con una representación de Jesús, que aparece con un vestido que le cubre casi todo su cuerpo, con rasgos juveniles y el pelo largo que le cae formando rizos hasta rozar los hombros. Los dos brazos están extendidos, uno en dirección a cada uno de los *primeros padres*. En el brazo que se dirige hacia Eva sostiene de las patas delanteras un cordero con la cabeza vuelta hacia atrás y hacia abajo. En el que se orienta hacia el lateral izquierdo, donde está Adán, mantiene en sus manos un haz de espigas de trigo, que debido a los desperfectos de la azarosa vida del sarcófago, se ha conservado incompleto. Tanto Adán como Eva dirigen sus cabezas para mirar a Jesús. Eva, en concreto, la gira unos tres cuartos, está desnuda en posición frontal y tiene el usual cabello largo que le cae sobre los hombros. El rostro está elaborado con bastante atención, por lo que parece transmitir una psicología individual. Sin muestras claras de realismo están trazados los pechos, pero sí con un volumen claramente visible. Una particularidad se encuentra en la forma de ocultar sus órganos sexuales. A lograrlo se dirige el brazo izquierdo para sostener la hoja de parra, pero no se puede apreciar con nitidez el pecho, puesto que la zona se encuentra ya cubierta por el brazo de Jesús que sostiene al cordero.

Un fornido Adán se halla en el lado izquierdo y, al igual que ocurre con su pareja, sus *vergüenzas* son también ocultadas por el brazo de Jesús con las espigas. No obstante, un brazo izquierdo que apenas se puede distinguir se dirigiría en la dirección necesaria para mantener la hoja de parra en el lugar indicado por el modelo iconográfico. El brazo derecho se mantiene junto al cuerpo, ligeramente adelantado en su parte final, para así marcar una posición adelantada de la mano, representada de perfil, que parece querer asir el manojito de espigas. El resto del cuerpo es el de un varón fuerte, situado en una posición frontal, con la zona del torso en la que se insinúan parte de los pectorales y los abdominales, y una cabeza girada noventa grados para observar a Jesús. Los rasgos con los que se configura su rostro denotan la existencia de una personalidad individual, en una tónica similar a lo que ocurría en el caso de Eva. Una figura más resta aún por determinar, la del personaje barbado situado a la izquierda de Adán. Se trata de un individuo vestido, con el cuerpo en una posición de tres cuartos y la cabeza totalmente girada hacia Adán, con la mano derecha situada sobre su hombro.

Abundantes líneas se han vertido con el propósito de explicar el valor simbólico de esta escena, que no han servido para dejar zanjada la cuestión al conseguir un acuerdo unánime entre los especialistas. No obstante, la línea interpretativa mayoritaria gira en torno a la representación, mediante esta composición abiertamente anacrónica, de la asignación del trabajo a los primeros hombres como consecuencia de su pecado y, a la vez, la promesa de la redención que supondría para la humanidad la ulterior venida de Jesucristo. Ahora bien, la interpretación concreta de los motivos singulares se ha prestado a múltiples y sugerentes indicaciones, tales como la identificación de los trabajos de cada uno de los sexos con las ofrendas, las espigas simbolizarían el trabajo en el campo para el hombre, mientras que el cordero haría lo propio con la labor de tejido en la mujer; la simbología de los elementos esenciales de la Eucaristía, el pan para representar el cuerpo de Cristo y la sangre de la víctima para la sangre de Jesús; la identificación con los productos que llevan en sus ofrendas a Dios los hijos de Adán y Eva, las espigas Caín y el cordero Abel; la promesa de Jesús de la futura redención del castigo del trabajo humano, mediante el anuncio de que se va a inmolar como víctima para salvar a la humanidad; etc.²⁶. En cualquier caso se trata de un singular y muy atractivo esquema iconográfico, con el que se quiere poner en relación dos momentos tan marcadamente distantes de las Sagradas Escrituras, como son el pecado y el castigo de Adán y Eva, origen de las desgracias de los hombres, entre otras la de la muerte; y la buena nueva que supone la figura de Jesús, cuya muerte y resurrección comportará abundantes mejoras para la condición humana.

En el lateral derecho del sarcófago la escena representada está claramente emparentada con los esquemas habituales de plasmación de las figuras de Adán y Eva, el momento de la tentación y el pecado, para el que se trazan las figuras de ambos en una posición frontal, encuadrando al árbol en la zona central. Éste presenta un tronco muy ancho, con mucha mayor presencia que las dos grandes ramas que componen la copa. La serpiente aparece enroscada al tronco y asoma la cabeza en el hueco que en la zona superior dejan las dos ramas al separarse. Los cuerpos desnudos de ambos están trazados de un modo muy somero, de una forma bastante plana. No obstante los dos responden al esquema según el cual el brazo izquierdo se dirige a sostener con una mano demasiado grande —algo

deforme diría—, la hoja de parra que oculta los órganos sexuales. Eva tiene el pelo largo que cae sobre sus hombros y la cabeza girada noventa grados en dirección al árbol y a Adán. Mantiene el brazo derecho levantado y parece sostener en él una manzana, aunque también sería posible que se tratara de un gesto en la conversación que parece mantener con su consorte. También de forma sumaria, pero evidente, está trazado el único pecho visible de la mujer. Respecto de Adán, habría que decir que participa de los rasgos generales de Eva, aunque la frontalidad del cuerpo está algo rota por la torsión a que obliga el brazo derecho que cruza el cuerpo en dirección a Eva. En la mano derecha son claramente visibles los dedos índice y corazón extendidos en un gesto que parece indicar una discusión con Eva. Pese a ello, no parece del todo imposible que esté a la vez haciendo una manzana que se aprecia a la misma altura de la mano. La cabeza y el hombro de Adán no se han conservado con nitidez.

Por último, habría que mencionar la existencia de una figura a la derecha de Eva, que se puede observar de cuerpo entero, si bien desde la cintura hacia abajo la zona del cuerpo conservada se va reduciendo progresivamente. Es un individuo imberbe y vestido, cuya mano izquierda se adelanta levemente en dirección a Eva. Varias posibilidades se han ofrecido igualmente en torno a la naturaleza de este personaje, pero tampoco ninguna ha sido aceptada de forma unánime²⁷. Se consideró la posibilidad de que se tratase de Dios Padre, pero no parece muy probable que ello sea así si se tiene en cuenta su modelo iconográfico, en el que necesariamente se le representa barbado. Habida cuenta de este particular, lo más probable es que se trate de una figura que se debería identificar como un ángel.

3. ¿UN MODELO ICONOGRÁFICO IMPÚDICO?

La relación del Arte con el cuerpo experimenta una brusca transformación en el primer arte cristiano si se tiene presente el tratamiento privilegiado que se le brinda en el arte clásico. En el mundo griego el tema del desnudo se llegó a convertir en el predominante en las artes plásticas, cuando, partiendo de las representaciones de atletas, llegó a extenderse también a ciertas divinidades y a las mujeres, erigiéndose en una suerte de encarnación de los ideales de fuerza y de belleza²⁸. Con algunas aportaciones el protagonismo esencial del desnudo en las representaciones humanas y divinas será plenamente aceptado en el arte romano. Los nuevos tiempos en los que la religión cristiana se acabó imponiendo, como es lógico suponer, no partían de la nada, sino que contaban con una poderosa tradición iconográfica que no podía ser borrada de un plumazo y que se puede detectar con facilidad durante los primeros siglos²⁹. No obstante, dos realidades condicionaban definitivamente la suerte del tratamiento del cuerpo. Por una parte, la nueva religión no permitía la idolatría, el culto a las imágenes³⁰, por lo que las representaciones de las divinidades dejaron de tener un puesto relevante, salvándose algunas de ellas de los malos tiempos gracias a criterios puramente artísticos, *museísticos*. Por otra, el cristianismo propiciaba una nueva moral sexual en la que la abstinencia era el valor más apreciado, incluso por encima de la unión matrimonial, hasta el punto de que en la Iglesia siria se llegó a identificar santidad con

continencia³¹. Algunas tendencias cristianas de los primeros siglos como la de los encratitas³², que hunden sus raíces en tradiciones tan dispares como la hebrea, la egipcia y la del cinismo griego, defienden la abstinencia sexual absoluta, amén de la de ingerir carne y beber vino, alimentos estos que favorecerían, según sus creencias, el deseo sexual. De este modo, el cuerpo humano sería a partir de entonces una realidad de la que necesariamente se había de desconfiar, se convertía así en un mero envoltorio del espíritu, contra el que de manera permanente estaba combatiendo, lejos de la armonía primigenia entre ambos existente en el Paraíso, antes de que ocurriera el desgraciado pecado de Adán y Eva que tantos problemas acarreó para el género humano. Así pues, no estaría la representación del cuerpo, y menos aún en su desnudez, precisamente entre los motivos más caros para la primera iconografía cristiana³³.

A pesar de la formulación de unos presupuestos tan definidos al respecto, existen algunas excepciones en las que aparecen representadas figuras del Antiguo y el Nuevo Testamento sin ningún tipo de vestido, tales como Daniel entre los leones, Jonás e incluso algunas del propio Jesús³⁴. Entre ellas un tema por el que desde los primeros tiempos manifestaron interés los cristianos, como consecuencia de su gran contenido simbólico, es el de Adán y Eva, los progenitores de la raza humana. Su desobediencia condujo a la pérdida del *status* intemporal de felicidad y armonía con Dios en el que vivían, para asumir una vida perecedera, semejante a la de los animales y, por ende, necesitada de la reproducción, como ellos, para no extinguirse totalmente. Es en ese momento cuando descubren su corporeidad como algo disociado del espíritu y sienten vergüenza de su desnudez. Pero del relato del Génesis en el que se narra su historia, en las representaciones se opta concretamente por el momento en el que, como resultado de la desobediencia a los dictados divinos, son castigados por Dios y se topan de bruces con la turbación que les produce su cuerpo desprovisto de vestido alguno: «Abriéronse los ojos de ambos, y, viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones»³⁵. Es ésa la explicación que justifica el hecho de que sea imprescindible que se les represente desnudos. El relato bíblico veterotestamentario es tan explícito al respecto que no se puede evitar la desnudez. La novedad reside en que se realiza sin pretensión alguna de reproducir un ideal de belleza o perfección, sin que se muestre con orgullo ante el espectador, sino que precisamente se elige el momento en el que el cuerpo pasa a convertirse en algo vergonzoso, y, por ello, se ven obligados a ocultar pudorosamente sus genitales.

El esquema iconográfico elegido tiene claros paralelos en etapas anteriores, como ya se dijo anteriormente³⁶. Consistía en la representación de dos figuras enfrentadas, la de Adán a la izquierda y la de Eva a la derecha, con el Árbol del Bien y del Mal en el centro, en torno al que aparece enroscada en ciertas ocasiones la serpiente que les incitó a caer en la tentación. Ambas figuras aparecen desnudas y ocultándose los órganos genitales con una hoja de higuera, sujetada por una mano o por las dos. Pero lo que no tiene relación alguna con el esquema previo es el mensaje que se quiere transmitir. La simbología de esta escena está en clara relación, aunque pueda parecer paradójico, con la resurrección de los muertos, con la salvación que el mensaje de Cristo comportaba para la humanidad³⁷. El pecado de los *primeros padres* había condenado al género humano al trabajo, al dolor y a la muerte, pero será Jesús, un nuevo Adán, el que con su muerte liberará al hombre de la condena. De

esta manera la escena está representando la inevitabilidad de la muerte del hombre, pero, al mismo tiempo, la esperanza en la nueva vida en el Más Allá, gracias a la Redención. La muerte no sería nada más que un tránsito necesario para la nueva vida posterior. No habría, pues, un lugar más idóneo para aludir con esta representación a la esperanza de una nueva vida que las paredes de un sarcófago.

La primera ocasión conocida de plasmación de esta escena data de mediados del siglo III en la ciudad siria de Dura Europos y casi coetáneamente se documenta su existencia en el cementerio de San Genaro en Nápoles, para pasar a emplearse también poco tiempo después en varias de las catacumbas romanas. A partir de ahí, el tema saltó rápidamente a los registros iconográficos de las paredes de los sarcófagos, por lo que se puede sostener que desde fechas tempranas se encuentra el pecado de Adán y Eva en sus programas representativos³⁸. El modelo configurado en la capital del Imperio se extendió rápidamente por las provincias imperiales³⁹ y así, en el caso concreto de Hispania, se encuentra ya un ejemplo datado en la primera década del siglo IV, el sarcófago de Astorga, el primero cronológicamente hablando de los seis que han sido encontrados hasta la actualidad.

En los sarcófagos paleocristianos hallados en España el modelo iconográfico que se halla mayoritariamente representado es el arriba mencionado, el más común de los empleados, es decir, el de los dos personajes enfrentados con el Árbol como motivo central y eje que concede una cierta simetría a toda la escena. Algunas pequeñas variantes que no alteran significativamente el esquema compositivo se pueden detectar. Así por ejemplo, la hoja ocultadora de las partes pudendas es sostenida en unos casos con una mano y en otros con las dos, el mayor o menor —o incluso nulo— giro de la cabeza de una figura en dirección a la contraria, la posición de uno de los brazos delante del torso con la intención de mostrar con un gesto alguna indicación o reprobación dirigida a la otra figura, la existencia o no de la Serpiente enroscada en el Árbol, el pelo más o menos largo con el que se retrata a Eva, etc. Sí, en cambio, en todos ellos se encuentran elementos inequívocamente necesarios para la canónica composición de la escena, como es el caso de la inevitable presencia de los tres motivos representados (Adán, Eva y el Árbol), amén de la identificación visual claramente explícita del sexo de las dos figuras, que, tras el ocultamiento del sexo, se concreta en dos recursos esenciales: en el uso de la convención del pelo corto para la figura masculina y del cabello largo para la femenina, y en el tratamiento del pecho, diferenciado visiblemente en ambos casos. Una solución de las empleadas hunde sus raíces en una de las tradiciones más arraigadas del arte antiguo, que procede de la escultura griega de época clásica, adoptada posteriormente por los romanos. Se trata del recurso por el que Praxíteles confirió una mayor elegancia a sus figuras, al hacerles descargar el peso del cuerpo sobre una de las piernas, con lo que se generaba un elevado nivel de plasticidad y una sensación de movimiento en el conjunto. El recurso se puede encontrar en los seis sarcófagos hispanos con este tema, si bien en el sarcófago conocido como Layos 2 es bastante más acusado que en los otros, llegando a dar la sensación de que las dos figuras pueden llegar a perder el equilibrio.

Mención aparte merece el caso de una de las dos escenas del sarcófago de Zaragoza. Se trata de uno de los dos frontales, la del *Reparto del trabajo* para Adán y Eva, en la que se han representado cuatro figuras. La carga simbólica de esta escena es más fuerte si cabe que en la que se acaba de comentar, al relacionar directamente la escena del pecado original con

la presencia de Jesús, el redentor de la fatal suerte de la raza humana, solución iconográfica de la que se conocen muy pocos ejemplos, como el sarcófago de Villa Ludovisi⁴⁰. En ella, además de las figuras humanas, se plasma asociado con la figura de Jesús un haz de espigas y un cordero que sostiene con cada una de sus manos. No hay acuerdo para determinar el simbolismo que encierran ambos elementos⁴¹. Hay quienes afirman que a través de ellos se representan el pan y el vino de la Eucaristía. Otros tienden a considerar que estarían indicando la suerte laboral que espera a cada uno de los sexos tras su infracción, a los hombres el trabajo agrícola y a las mujeres el tejer vestidos. En fin, una tercera vía es la lectura de un anuncio del destino de sus dos descendientes, la agricultura para Caín y la ganadería para Abel. Sea cual fuere la interpretación correcta, lo cierto es que la potencialidad comunicativa de esta ambiciosa escena se acrecienta al no dudar en el empleo de un recurso abiertamente anacrónico, cual es el de situar en la misma escena a Jesús junto a Adán y Eva.

Teniendo en cuenta su adscripción cronológica no es difícil detectar, con una observación detallada de los diferentes sarcófagos, la presencia de una progresiva tendencia a no cuidar los detalles relacionados con la consecución de reproducciones realistas. Es un creciente efecto perseguido por las posturas estéticas del arte cristiano, que parten de una tradición de imitación de la realidad para dirigirse a un cada vez mayor desinterés por la belleza sensible, en consonancia con las tendencias dominantes del arte romano de la Antigüedad Tardía⁴². En los primeros momentos la concepción y la resolución de los motivos es netamente heredera del arte clásico, o si se prefiere, se puede incluir todavía en esta categoría sin temor a incurrir en inexactitudes, aunque, claro está, los mensajes perseguidos sean muy distintos. En el transcurso del aproximado medio siglo que separa el sarcófago más antiguo, el de Astorga, del más moderno, el de Zaragoza, se pueden contrastar evidentes diferencias, que conducen a que este último sea aquél que queda más alejado de una representación realista. Se presta menos atención a cómo se representa la escena, que al mensaje que se quiere transmitir con ella. Se está en la senda de una potenciación creciente de lo simbólico, de lo conceptual, frente a la imitación de la realidad, tendencia que sigue estando completamente de actualidad y que ha sido ampliamente tratada en los debates estéticos del siglo XX.

Dos son los elementos más elocuentes, a mi juicio, en este sentido: el rostro y el pecho. El tratamiento de los rasgos faciales para conseguir una impresión de individualidad se va relajando con el paso del tiempo, para tender a convertirse en unas caras identificables cada una con su sexo, pero ausentes de expresión psicológica personal. Los rostros se estandarizan porque interesa solamente la identificación del tipo representado. El pecho de los dos protagonistas, además de ser un elemento necesariamente diferenciador, sirve también de test infalible en el proceso de desinterés por la imitación de la realidad. El tórax de Adán es representado con más atención en un primer momento, intentando delinear con cierta precisión junto a los pectorales, las costillas y los abdominales. Más adelante sólo pequeños y someros trazos los indican e incluso en ocasiones son prácticamente inexistentes. Los senos de Eva sufren idéntica evolución que parte de la configuración como evidentes elementos de su cuerpo femenino para llegar a simples, e imprescindibles, signos que indican que se trata de la mujer.

Sería conveniente llamar la atención acerca de una de las Evas de los sarcófagos hispanos, concretamente la que aparece en el conocido como Layos I. Está representada consiguiendo un alto nivel de sensualidad, que puede resultar sorprendente en el contexto del que se trata, pero que tendría una explicación lógica. El artista se estaba permitiendo, sin duda, el empleo de esquemas representativos de corte clásico, pero la justificación última de ello evitaría cualquier tipo de suspicacia al respecto, puesto que con la delicadeza y el erotismo de esa figura se aludiría a la irresistible fascinación que la figura femenina puede llegar a ejercer sobre el hombre, tan poderosa como para poder conducirle a no actuar en el sentido debido. La figura presenta una larga cabellera que cae sobre sus hombros, los pechos más voluminosos de todos los sarcófagos hispanos, unas anchas caderas, una posición retrasada de la pierna derecha, a diferencia de lo que ocurre con las otras Evas, etc. En fin, quizá sea la expresión del rostro la que acabe de conseguir reforzar esta sensación. Es la cara de una adolescente con rasgos suaves y una cierta candidez en el rostro, motivos que aumentan el potencial expresivo de los evidentes elementos femeninos de su cuerpo. Todos ellos se enmarcan en la línea de abundar en y subrayar una visión despectiva de la mujer, que hunde sus raíces en tradiciones no sólo judías sino también griegas⁴³, como la responsable de todos los males de la humanidad. Ya el propio Tertuliano explicitaba su posición en una afirmación tan elocuente como la de *femina ianua diaboli*⁴⁴.

* * *

El cuerpo humano en el mundo antiguo está claramente vinculado a la órbita urbana, desde que en la Grecia antigua la ciudad se convirtió en la célula política fundamental de la sociedad. Se ejercitaba como consecuencia de la importancia que en el programa educativo tenía la educación física, se ostentaba en las representaciones públicas de los héroes y los gobernantes ciudadanos, se vestía de forma cuidada como vehículo de expresión del rango social, se procuraba su aseo formando parte de un programa de higiene ciudadana en las termas, se erigía, en fin, en el paradigma estético por antonomasia al presentar la cultura clásica como punto central al individuo. Los conceptos romanos de *pudicitia* y de *pudor*, el primero con una acepción de tipo social y el segundo más vinculado al individuo, presentan unos contenidos directamente asociados a un modelo ideal de ciudadano, a un prototipo con unos valores morales y unos comportamientos sociales determinados, tales como la prudencia, el recato, el honor, el valor, entre los que la dimensión corporal no es el elemento esencial.

A partir de la llegada del cristianismo el panorama cambió bruscamente y la visión del cuerpo adquirió connotaciones abiertamente negativas, algo que se entendía como resultado del arcano pecado del progenitor de la raza humana, Adán. Ahora será solamente la inevitable envoltura del alma durante la vida y el lugar en el que, como consecuencia de aquel desgraciado episodio, habitan la muerte y la sexualidad, asociada a su exceso, la lujuria⁴⁵. Ambos hechos están directamente conectados con esa envoltura carnal, la primera por su carácter perecedero y la segunda por su necesidad para que el género humano no desaparezca, aunque limitada por el control que supondría su justificación exclusivamente procreadora. La vergüenza es el sentimiento que irremisiblemente debe inspirar el cuerpo

y de manera especial los órganos genitales, los directamente implicados en la actividad sexual. El *pudor*, tal como señala Isidoro de Sevilla en sus *Diferencias*⁴⁶, ya se convierte en un concepto que define únicamente en clave corporal. Los responsables de esta situación de la humanidad fueron los *primeros padres*, en especial la mujer. Por ello cuando se les representa no se puede de ningún modo obviar su desnudez. Pero a diferencia de lo que ocurre en el mundo antiguo, no es un motivo de orgullo, ni de vanagloria su exhibición, sino de total reprobación, de absoluta vergüenza. ¿Por qué razón, pues, se convierte en un motivo a reproducir en los sarcófagos cristianos? La respuesta habría que buscarla en su marcado carácter simbólico, porque sería precisamente la caída de Adán y Eva la que justificaría la aparición y la misión salvadora de Jesús, la redención del fatal destino de los hombres, la mortalidad de ese elemento precedero, concupiscente y ominoso, el cuerpo.

NOTAS

1. Estos son los casos que son citados como precedentes clásicos en TRISTAN, Frédérick. *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône*. Paris: Fayard, 1996, pp. 240-241.
2. Así se hace constar en el pormenorizado estudio dedicado a la iconografía cristiana realizado por Louis Réau, en uno de cuyos volúmenes se ocupa de las figuras del Antiguo Testamento. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. I, 1, Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal, 1995, p. 107.
3. GRABAR, André. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 16 y MAZURE, Andrée. *El tema de Adán y Eva en el Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968, pp. 87-88.
4. Información detallada de cada uno de los sarcófagos en los que aparece el tema de Adán y Eva se puede conseguir en el excelente trabajo de SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos cristianos de España. Estudio iconográfico*. Granada, 1975, cuyo criterio de ordenación en esta exposición es de índole cronológica. Además se pueden también consultar el trabajo clásico de BOVINI, Giovanni. *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*. Città del Vaticano, 1954 y un breve trabajo más reciente de RIPOLL, Gisela. «Sarcófagos de la Antigüedad Tardía hispánica: importaciones y talleres locales». *Antiquité Tardive I, Les sarcophages d'Aquitaine* (1993), pp. 153-159.
5. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, pp. 47-56, lám. 2, I.
6. SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*. Granada, 1973, pp. 25-30.
7. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, p. 54.
8. *Ibidem*, p. 50.
9. *Ibid.*, pp. 59-67, láms. 2, 2; 24.
10. SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos...*, pp. 41-42. De forma más detallada recoge las noticias en otros dos artículos anteriores: en «Frühchristliche Sarkophage und Sarkophagfragmente aus der Stadt und Provinz Toledo». *Madridier Mitteilungen*, 9 (1968), pp. 311-328 y en «Testimonios paleocristianos en Toledo y sus alrededores». *Anales Toledanos*, 3 (1971), pp. 255-276.
11. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, pp. 63-66.
12. *Ibidem*, pp. 57-58 y lám. 8, 1.
13. SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos...*, p. 111 y lám. VIII.
14. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, p. 58.
15. *Ibidem*, pp. 71-77 y láms. 2, 3; 25.
16. SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos...*, pp. 41-42.
17. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, pp. 74-75.
18. *Ibidem*, pp. 121-129 y láms. 5, 1; 33, 1-4; 34; 35, 1-2 y OEPEN, Alexis. «Rasgos generales del

sarcófago paleocristiano en *Hispania*. Bases para la redacción de un primer *Corpus*». En: NOGUERA, José Miguel y CONDE, Elena. *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*. Murcia, 2001 (Murcia, 2000), pp. 261-262.

19. VICENT, Ana María. «Un sarcófago cristiano en el Museo Arqueológico de Córdoba». *Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid*, 27 (1961), pp. 331-335; GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. «Sarcófago paleocristiano hallado en Córdoba en 1962». *Archivo Español de Arqueología*, 36 (1963), pp. 170-177; SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos...*, pp. 109-110.

20. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, pp. 126-127.

21. *Ibidem*, p. 126.

22. *Ibid.*, pp. 159-171 y láms. 37; 38, 1-2; 39, 1-2.

23. SOTOMAYOR, Manuel. *Datos históricos...*, pp. 42-50.

24. SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, p. 169.

25. WILPERT, John. *I sarcofagi cristiani antichi. II*. Roma, 1936, p. 228.

26. Una relación y valoración acerca de todas estas posibilidades interpretativas se puede encontrar en SOTOMAYOR, Manuel. *Sarcófagos romano-cristianos...*, pp. 160-163.

27. *Ibidem*, p. 163.

28. Consideraciones muy interesantes acerca de la concepción del cuerpo desnudo en la Grecia Clásica se pueden encontrar en el primer capítulo de CLARK, Kenneth. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 17-41.

29. PRIGENT, Pierre. *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*. Paris: Desclée de Brouwer, 1995.

30. CLARK, Kenneth. *El desnudo...*, pp. 297-298.

31. BROWN, Peter. *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Barcelona: Muchnik, 1993, p. 142.

32. DI BERARDINO, Angelo (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*. Paris: Cerf, 1990, pp. 808-809.

33. Un tratamiento más detallado de todas estas reflexiones se puede encontrar en MATTHEWS, T. F. *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Arts*. Princeton, 1999.

34. De forma breve se refiere a ellas Thomas F. Matthews en un trabajo reciente que se incluye en el volumen publicado con motivo de la magnífica exposición dedicada a la Roma tardoantigua: «La nudità nel cristianesimo». En: ENSOLI, Serena ed LA ROCCA, Eugenio. *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*. Roma, 2000, pp. 396-399.

35. *Génesis* 3, 7.

36. Vid. más arriba las notas número 1 y 2.

37. Desde las primeras imágenes elaboradas en el mundo paleocristiano interesa de un modo prioritario probar que la finalidad de la venida de Jesús era un hecho inequívocamente anunciado ya en los escritos más antiguos, por lo que la desgracia de Adán y Eva estaba indisolublemente ligada a la futura figura de Jesús. TRISTAN, Frédérick. *Les premiers images...*, p. 238.

38. TESTINI, Pasquale. *Archeologia cristiana*. Bari: Edipuglia, 1980, p. 242.

39. GRABAR, André. *Les voies...*, p. 16.

40. TRISTAN, Frédérick. *Les premiers images...*, p. 240.

41. Vid. más arriba nota número 26.

42. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Roma. La fine dell'arte antica*. Milano, 1976; SETTIS, Salvatore. «Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri». En: SCHIAVONE, Aldo (dir.). *Storia di Roma. IV, Caratteri e morfologie*. Torino, 1989, pp. 827-879.

43. La misoginia de la tradición hebrea se puede contrastar claramente en el relato del Génesis. Para el caso de la griega es harto elocuente el siguiente fragmento de HESÍODO, en el que se refiere el episodio del robo del fuego por Prometeo: «Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia... y puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen las mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan». *Los trabajos y los días*, pp. 50-58, 80-83.

44. TERTULIANO. *De cultu foeminarum* I, 1, 2. «Eres la puerta del diablo. Eres tú quien ha roto el sello del Árbol; eres la primera que ha violado la ley divina; eres tú quien ha roto el sello del Árbol; eres la primera que ha violado la ley divina; eres tú quien ha vencido tan fácilmente al hombre, imagen de Dios. Es tu salario, la muerte, lo que ha valido la muerte al Hijo de Dios».

45. BROWN, Peter. *El cuerpo...*, p. 587.

46. Vid. la cita que encabeza este trabajo.