

Una gema con motivos cristianos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ramón Corzo Sánchez
Miguel Ángel García García

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Album Archivo Fotográfico: figs. 12 y 13
- © Ashmolean Museum, University of Oxford: figs. 4 y 14
- © Bibliothèque Nationale de France: fig. 25
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-3
- © Jeffrey Spier. *Late Antique and Early Christian gems*. Wiesbaden : Reichert, 2007: figs. 15, 16 y 20-23
- © Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Soprintendenza per i Beni Archeologici del Friuli-Venezia Giulia: fig. 10
- © The State Hermitage Museum. Photo by Aleksey Pakhomov: fig. 19
- © The Trustees of the British Museum: figs. 17, 18 y 24
- © 2014. Museum of Fine Arts, Boston: figs. 5 y 6

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 8, 2014, pp. 17-45.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

La utilización de entalles sobre piedras preciosas o semipreciosas con fines apotropaicos, ornamentales o signatarios fue una práctica muy difundida en la Antigüedad. Su origen debe remontarse a la estimación constatada desde la Prehistoria por las piedras preciosas y los materiales similares de origen animal o vegetal que proporciona la naturaleza. En todos ellos, la dureza, el brillo y el colorido sirven para generar el deseo de posesión, a lo que se une la atribución de poderes especiales, mágicos o simbólicos. Ya en la tradición judeocristiana puede destacarse la narración en el libro del Éxodo de la elaboración del pectoral del Gran Sacerdote de Israel, en el que cada una de las tribus estaba representada por una gema distinta¹. De otra parte, el atractivo estético y la atribución a las gemas de un poder mágico justifican su elevada cotización económica y que fueran el estímulo para un intenso comercio del mundo mediterráneo con regiones tan lejanas como las del Báltico, el océano Índico o el Asia central.

En las gemas talladas se unen los valores atribuidos al material en sí mismo con los propios del asunto iconográfico representado en ellas. Los anillos signatarios pueden considerarse portadores de símbolos que sólo interesan al poseedor, para constatar su presencia en los documentos que autoriza, pero la ornamentación de los entalles excede en muchos casos los fines identificativos para convertirse en una declaración de creencias. El estudio iconográfico de los entalles ha servido para conocer muchas obras de arte desaparecidas, cuyos rasgos se reproducen en las gemas, y para comprender la vinculación de símbolos diversos con las creencias de cada época o de cada cultura de la Antigüedad.

En el periodo tardoantiguo, el uso de las gemas fue criticado y perseguido, tanto por ser una costumbre ostentosa, impropia de cristianos, como por su vinculación a creencias mágicas y supersticiones. Para Clemente de Alejandría, Tertuliano, San Jerónimo o San Gregorio Nacianceno, las gemas formaban parte del conjunto de vicios y debilidades que habían provocado la decadencia de Roma². En el territorio hispano puede recordarse un texto de Paciano, obispo de Barcino, de finales del siglo IV, que critica duramente a sus fieles por la relajación de las costumbres y el gusto por la ostentación y el lujo. La utilización de elementos de adorno personal implicaba la pervivencia de valores y tradiciones paganas, como era el caso de las coronas que identificaban a los flamines, empleadas también por algunos sacerdotes convertidos al cristianismo, a los que el canon 55 de las actas conciliares de Iliberris penalizaba con dos años de excomunión.

1 Lipinsky 1975, p. 279.

2 *Ibíd.*, p. 284.



1. Entalle ovalado con símbolos
Paleocristiano, segunda mitad del siglo IV
Cuarzo. 3,2 x 2,1 x 0,4 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1432

Sin embargo, los valores simbólicos de las gemas, reconocidos ya en los textos bíblicos, permitieron una recuperación de su empleo cristiano que puede seguirse a partir del siglo IV en el tratado *De XII gemmis*, de Epifanio de Eleuterópolis, en el libro decimosexto de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla o en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio. Las abundantes gemas talladas del siglo IV con iconografía cristiana que han llegado hasta nosotros³ muestran cómo, al repertorio decorativo clásico de la glíptica romana, se incorporaron motivos iconográficos de carácter cristiano para satisfacer la nueva demanda de este tipo de objetos. La gema cristiana del Museo de Bellas Artes de Bilbao que analizamos en este artículo [fig. 1] es una muestra excepcional, tanto por sus dimensiones como por la riqueza de su ornamentación, de la forma en que la glíptica encontró también en el cristianismo una vía de continuidad en obras tan apreciables como las de los mejores ejemplares de la cultura pagana.

Procedencia del entalle

La gema tiene el número de inventario 82/1432 y fue ingresada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953 por doña María de Arechavaleta, compañera y heredera del coleccionista José Palacio Olabarría. Por esta razón el legado al que pertenece la pieza se denomina indistintamente con los apellidos de ambos, aunque debe considerarse que fue José Palacio el creador de la colección. Entre las piezas cedidas al museo destaca, con casi trescientas obras, el conjunto procedente de Extremo Oriente⁴, que Palacio reunió gracias a su frecuente asistencia a las subastas parisinas, especialmente a las del Hôtel Drouot, de las que conservaba muchos catálogos anotados con precios de remate y la indicación de las piezas que había adquirido. En la reciente publicación de un carnero de cerámica griega de la misma Colección Palacio⁵, se han reseñado ya los datos conocidos de la biografía del coleccionista y la amplitud de sus preferencias en los campos de la pintura, la escultura y las artes decorativas. Pertenecientes a este último, más de dos centenares de objetos pasaron a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Hemos revisado con atención todos los catálogos de subastas que pertenecen al legado Palacio-Arechavaleta, en los que no nos ha sido posible identificar ninguna mención a la gema, por lo que debe suponerse que José Palacio también la pudo adquirir directamente en alguna casa de antigüedades de París, pues si bien buscaba con verdadero empeño los objetos de arte oriental, que conocía como un auténtico experto⁶, en otros campos se decidía por piezas que consideraba especialmente atractivas en un repertorio muy variado de materiales o asuntos. La gema que aquí se estudia pudo llamar su atención por el gran tamaño o la variedad de temas que contiene, sin que esto supusiera que se interesara después por conseguir otras obras similares. Por todo ello, no es posible precisar si la gema procede de un hallazgo arqueológico reciente, si perteneció antes a otras colecciones o si, como ocurre con muchos entalles antiguos, se trata de una obra apreciada que ha pasado por manos diversas hasta nuestros días con su función primaria. Tampoco el estilo ni los paralelos que se mencionarán más adelante ofrecen datos seguros sobre su posible origen.

En cualquier caso, no es un tipo de objeto que coincida con las principales preferencias del coleccionista, ya que, en lo entregado al museo de Bilbao, sólo hay otra gema: un escarabeo de granate engastado en un anillo giratorio de oro de época helenística [fig. 2]. En este entalle se representa una figura femenina sentada que sostiene con la mano izquierda un ave cuyos grandes ojos circulares sólo pueden corresponder con los de una lechuza, símbolo de Atenea y de la propia ciudad de Atenas. Conocemos la existencia de un anillo

3 La monografía más reciente sobre este tema es Spier 2007, donde se cataloga la mayor parte del conjunto conocido de esta producción.

4 Bilbao 1998, Bilbao 2014.

5 Corzo 2013.

6 Sagaste 2007, p. 457.



2. Entalle con imagen de Atenea Polias, siglo III a. C.
Escarabeo de granate engastado en un anillo giratorio de oro
Anillo: 1,6 (diámetro máximo) x 0,2 cm;
escarabeo: 1,5 x 1,1 x 0,7 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1433

de oro en la colección del British Museum⁷, procedente de Chipre y firmado por Anaxiles hacia el año 400 a. C., que contiene una representación similar de Atenea con la lechuza sobre la mano izquierda. El mismo tipo iconográfico se encuentra en una moneda de Xanthos del año 410 a. C.⁸, que procede de la venerada estatua de Atenea Polias, la tutelar de la Acrópolis ateniense y de la ciudad, de la que Pausanías (I, 26.6) describe su antigua imagen de madera, a la que se ofrecía el peplo en las fiestas panatenaicas. Se trataba de una figura sedente, portadora de una pátera y que sostenía una lechuza de oro, uno de los objetos más preciados del tesoro de Erectheion⁹. Se conocen réplicas arcaicas de terracota y una de piedra, encontrada en la pendiente norte de la Acrópolis, que podría ser la atribuida al escultor Endoios por el propio Pausanías (I, 26.4)¹⁰. En nuestra gema la figura se ha simplificado y su apariencia semidesnuda se aproxima a la de Afrodita sedente, aunque la presencia de la lechuza la identifica, con seguridad, con Atenea. También el escabel sobre el que se sienta, con apariencia de remate de columna jónica, es muy similar al altar que precede a Atenea Polías en las representaciones sobre cerámica ática de figuras negras¹¹.

Descripción

La gema paleocristiana procedente de la Colección Palacio que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao es un entalle ovalado destinado a ser engastado en un soporte difícil de precisar. Las dimensiones de la pieza, de unos tres centímetros de alto por dos de ancho, parecen descartar el hecho de que se tratase de un entalle para un anillo, por lo que debe pensarse en su posible uso como colgante o en el engaste sobre otro tipo de objeto suntuario. Puede suponerse que estuviera integrado en un mueble litúrgico o, quizás, en algún objeto ceremonial, como un osculatorio.

Los resultados de las analíticas realizadas¹² permiten precisar que el material en el que está realizado el entalle es cuarzo, de color negro con tintes castaños. Hay múltiples variedades de cuarzo utilizadas como gemas, por lo que es frecuente la confusión entre ellas. El ópalo posee unos caracteres físicos semejantes a los de nuestra pieza, aunque el análisis efectuado descarta esta posibilidad.

7 N.º inv. 1891,0806.86; Boardman 1970, n.º 668.

8 Brett 1974, n.º 2088.

9 Kroll 1982.

10 Demargne 1984, n.º 18.

11 Kroll 1982, lam. 11ª.

12 La pieza ha sido objeto de un análisis espectroscópico por parte del Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco, bajo la dirección de la doctora Maite Maguregui.



3. Entalle ovalado con símbolos
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Relación iconográfica

1. Cristo como Buen Pastor.

2 y 8. Árbol y aves: evocación del Paraíso (*locus amoenus*).

3. Ancla: representación de la firmeza en la esperanza de la resurrección.

4. Peces: su nombre en griego, *ichthys* o *ichthys* (ΙΧΘΥΣ), se interpretó como acrónimo de «*I*ἔσο*υ*s *C*Hριστός *T*heo*ῦ* *h*Υἱός *S*ôtēr» (Jesucristo Hijo de Dios Salvador).

5. Altar y mano divina: símbolos del sacrificio de Isaac, prefiguración del sacrificio de Cristo para la salvación de los fieles.

6. Alfa y Omega: Dios como principio y fin de todas las cosas.

7. Corona de laurel lemniscata (adornada con cintas): representación del triunfo del alma del creyente.

9. Crismón: monograma de Cristo.

10. Posiblemente, herramienta empleada por los enterradores en las catacumbas cristianas (*dolabra fossoria*).



4. Pastor crióforo
Bronce Nurágico, siglo VII a. C.
Ashmolean Museum,
University of Oxford
N.º inv. ASH000007-01



5. *Nomos* con representación de Apolo Karneios
Lucania (Metaponto), siglo V a. C.
Museum of Fine Arts, Boston
N.º inv. 97.427

La decoración de la gema [fig. 3] se ordena en torno a la escena principal, compuesta por la figura del Buen Pastor (1) con un cordero sobre los hombros al que sostiene con los brazos extendidos. Ambos se sitúan bajo un árbol de ramas altas y curvadas sobre las que se posa un pájaro (2). A los pies del Buen Pastor, un listel señala la línea de tierra de la escena y crea un registro independiente en el cuarto inferior de la superficie del entalle, donde se dispone en horizontal un ancla (3) con el arganeo de suspensión hacia la izquierda, acompañada por dos peces (4) en direcciones opuestas. A la izquierda del Buen Pastor, aparece un ara (5) rematada por una gran mano con la palma abierta hacia delante junto a la que se representan las letras apocalípticas Alfa y Omega (6) en posición invertida. Sobre el ara, en el borde del entalle, hay una corona *lemniscata* (7), sobre la que está suspendida un ave (8) similar a la que se sitúa entre las ramas del árbol. Encima de aquélla se dispone el crismón (9) formado por las letras griegas Chi (X) y Rho (P), el monograma compuesto a partir de las dos primeras letras del nombre griego de Cristo (Χριστός). Finalmente, entre el Buen Pastor y el tronco del árbol se dibuja un elemento vertical de identificación más dudosa (10), formado por un astil rematado en una especie de doble hacha, que puede ser una *dolabra*, el pico para cortar y excavar utilizado por los enterradores o *fossores* de las catacumbas cristianas.

Desde un punto de vista formal, la composición se adecua a las características propias de la glíptica romana, como son la tendencia a la síntesis y el predominio del lenguaje simbólico frente al narrativo, que en gran parte responden a los condicionantes técnicos del soporte. Del mismo modo, la plástica bajoimperial mostrará una tendencia generalizada hacia la síntesis y para ello hará uso de diferentes recursos expresivos. La representación de una escena mediante la utilización de uno de los motivos que la componen, presentando suficientes elementos para su identificación, es uno de los mecanismos empleados reiteradamente en todos los tipos de soporte, como sucede, por ejemplo, en este entalle. Desde un punto de vista semántico, el conjunto de motivos que contiene la pieza se identifica por completo con el mensaje salvífico dominante en la primera plástica cristiana.

6. Hermes *Kriophoros*,
c. 500-490 a. C.
Museum of Fine
Arts, Boston
N.º inv. 99.489



© Material protegido

7. Hermes *Moskophoros*,
570 a. C.
Museo de la Acrópolis,
Atenas



© Material protegido

Análisis iconográfico

Enmarcado en el ambiente campestre que reflejan el árbol y las aves, el motivo del Buen Pastor centra la composición de la pieza. Esta figura fue una de las imágenes más difundidas en la plástica cristiana antigua y tiene su base en una tradición figurativa previa, la de temática pastoril, que experimentó un amplio desarrollo durante el siglo III, asociada principalmente al ámbito funerario. Desde el punto de vista formal, la iconografía del Buen Pastor tiene su origen en las figuras griegas del Hermes *Kriophoros*, aunque algunos detalles como la vestimenta y otros elementos que ocasionalmente la acompañan, tales como el báculo y el zurrón, responden por completo a la tradición romana en relación a lo pastoril¹³.

Las imágenes de pastores acompañados por animales tienen sus primeros precedentes en la Edad del Bronce e ilustran la importancia de la ganadería en el mundo antiguo [fig. 4]. En la Grecia clásica algunos de los principales dioses del panteón, entre ellos Zeus, Apolo y Hermes, recibirán culto como protectores de los rebaños bajo epítetos como *Epimelios* (el guardián del rebaño), *Karneios* (el dios carnero), *Nomios* (el protector de los pastos y las ovejas), *Kriophoros* (el que porta el cordero), *Melosoos* (el que rescata la oveja) o *Lykaios* (el que cuida los rebaños de los lobos)¹⁴. Diferentes tipos iconográficos fueron utilizados para representar estos atributos, como las figuras de Zeus y Apolo con cuernos de carnero [fig. 5], o la de Hermes que porta una oveja en sus hombros o debajo del brazo [fig. 6].

Iconográficamente similar a la del Hermes *Kriophoros* es la imagen del *Moskophoros*, un joven que sostiene un animal sobre sus hombros, en este caso un ternero, que probablemente conduce a un sacrificio ritual [fig. 7]. Es interesante resaltar cómo estos dos conceptos, el de la protección del rebaño y el del sacrificio para la divinidad, van a convergir en la figura cristiana del Buen Pastor.

13 Schumacher 1977.

14 Stroszeck 2004.

Por otro lado, ya a partir del siglo III d. C., la amplia difusión de los motivos de temática pastoril responde plenamente a un cambio en la espiritualidad de la sociedad romana, que ya no se ve reflejada en las figuras de los héroes triunfantes de los grandes ciclos mitológicos, sino que encuentra más afinidades con un nuevo tipo de representaciones, que simbolizan el paso del tiempo y la acogida del alma en el Paraíso, mucho más acordes a las doctrinas salvíficas que durante la tardoantigüedad se imponen en el mundo romano, en perjuicio de la religión pagana tradicional. Así pues, durante todo el periodo tardoantiguo, los motivos pastoriles, asociados a esquemas iconográficos propios del habitat paradisíaco, y el *locus amoenus* van a ser especialmente frecuentes tanto en ámbitos paganos como cristianos¹⁵. La imagen del Paraíso cristiano responde a la construcción clásica del *locus amoenus*, cuyos elementos iconográficos se trasladaron a las nuevas composiciones de los sarcófagos¹⁶ y a las decoraciones pintadas murales¹⁷, con el propósito de construir una imagen placentera de la otra vida, equiparable a la de la existencia apacible en los ambientes pastoriles¹⁸.

El motivo del pastor que porta a sus espaldas la oveja o el carnero simbolizó en el mundo clásico los ideales de la *humanitas* y la *philantropia*. La relectura cristiana de estos conceptos, junto a las diferentes referencias bíblicas al tema del pastor¹⁹, fueron objeto de reiteradas reflexiones por parte de los primeros autores cristianos, que interpretan la representación en clave salvífica, incidiendo particularmente en la identificación de la figura con el propio Jesucristo. El tratamiento cristiano de este tema mantiene una constante, la caracterización del Buen Pastor con rasgos juveniles, lo que debe vincularse a la recuperación de la vitalidad y la juventud que se ofrece al alma de los creyentes en la otra vida. Resulta asimismo significativo que la imagen de este joven imberbe está en total correspondencia con la iconografía de Cristo utilizada durante la mayor parte del siglo IV. Al contrario, las representaciones de pastores barbados que portan ovejas siguiendo el mismo esquema iconográfico que el del Buen Pastor, y que se encuentran fundamentalmente en la decoración de frentes de sarcófago de finales del siglo III y comienzos del siglo IV, no pueden identificarse estrictamente con imágenes de naturaleza cristiana [fig. 8]. Bien es cierto, sin embargo, que de forma excepcional se documentan representaciones del Buen Pastor barbado, como la de un grafito proveniente de la catacumba de Susa (Túnez). De otra parte, considerando su origen común en la iconografía de Hermes y su amplia difusión en contextos funerarios, este tipo de imágenes crióforas hubieron de completar su significado evocando uno de los principales atributos del dios griego, el de psicopompo, que conduce a los espíritus hacia su última morada²⁰.

De este modo, la utilización del Buen Pastor como figura-símbolo será recurrente desde los propios orígenes de la iconografía cristiana y tendrá su ámbito cronológico de mayor difusión durante la primera mitad del siglo IV. Posteriormente, este motivo será progresivamente sustituido en favor de representaciones de Cristo como pastor, tal y como puede verse en un frente de sarcófago de Roma de finales del siglo IV, en el que aparece flanqueado por los apóstoles acompañados de corderos [fig. 9], incidiendo de este modo en la lectura simbólica de la escena²¹, o repitiendo esquemas clásicos como el de Orfeo entre los animales en uno de los mosaicos del mausoleo de Gala Placidia, en Rávena [fig. 10]. Por otro lado, resulta significativo constatar cómo este proceso de asimilación iconográfica en el que se concatenan motivos de la tradición figurativa clásica dentro de una nueva semántica cristiana, se reproduce de forma paralela en el ámbito privado. Así, dentro de un lenguaje propio asociado a los nuevos procesos de autorrepresentación que caracterizan la época bajoimperial, se documentan nuevos tipos iconográficos como el del *dominus-pastor* [fig. 11]²².

15 Himmelmann 1980.

16 Schönebeck 1937.

17 Bisconti 1990.

18 Bayet 1962.

19 Jonás 10, 11.

20 Yamada 1999.

21 Bovini/Brandenburg 1967, n.º 30.

22 Bisconti/Branconi 2012.



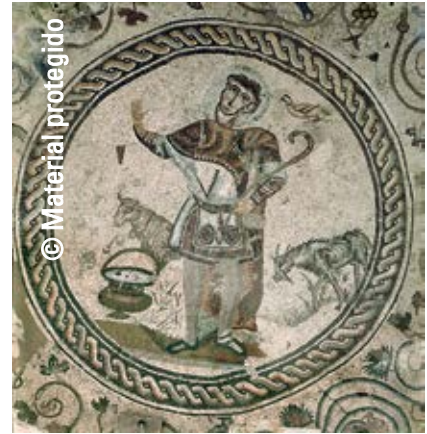
8. Sarcófago de friso continuo con motivos pastoriles
Finales del siglo III-comienzos del IV
Museo Pio Cristiano, Ciudad del Vaticano



9. Sarcófago de friso continuo con representación de Cristo y los apóstoles
Roma, último cuarto del siglo IV
Museo Pio Cristiano, Ciudad del Vaticano



10. Mausoleo de Gala Placidia (Rávena) con representación de Cristo como pastor, siglo V



11. Mosaico procedente de una domus de Fondo Cossar (Aquileia) con representación del *dominus-pastor*, siglo IV
Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, Italia

La iconografía del Buen Pastor en la gema objeto de estudio corresponde a una de las variantes más usuales durante el siglo IV. Como ya hemos apuntado, la figura es representada como un joven imberbe con melena corta, vestido con túnica *cincta* (ceñida con un cingulo) y calzado con *peronis* (botas hasta los tobillos), que porta a sus espaldas una oveja. Las diferentes variantes de este motivo responden fundamentalmente a cambios en la vestimenta y a la presencia o ausencia del animal, aunque su lectura simbólica sea asimilable a las del tipo clásico²³. Así, la utilización de la túnica *exomis*, que deja uno de los hombros al descubierto, es una de las más frecuentes, sobretodo en soporte escultórico. Muy puntual es la representación con *alicula*, túnica que tapaba los hombros y la parte superior de los brazos, que igualmente se documenta tanto en pintura como en escultura. Del mismo modo, el calzado empleado es usualmente una bota simple llamada *pero*, aunque ocasionalmente, especialmente en pintura, aparecen detalladas *fasciae cruales*, con las que se cubría toda la pierna.

La relevancia adquirida por el motivo del Buen Pastor durante el siglo IV se evidencia en su amplia utilización sobre todo tipo de soportes. En algunos casos concretos, como el de la escultura exenta de temática cristiana, ésta será prácticamente la única imagen utilizada, con las excepciones de la figura de Cristo como filósofo conservada en el museo del Palazzo Massimo de Roma y las pequeñas esculturas que representan el ciclo de Jonás del Cleveland Museum of Art. En éstas, que conforman un grupo iconográficamente homogéneo, el Buen Pastor se sitúa delante de un tronco de árbol, habitualmente una palmera, que daba mayor consistencia a la escultura, con un cordero sobre los hombros mientras que otros dos pastaban a sus pies. Por la misma necesidad funcional, los brazos del Buen Pastor se representan muy próximos al cuerpo, para evitar la fragilidad del conjunto, lo que hace que las figuras resulten habitualmente muy compactas. Entre la quincena de casos conocidos, se encuentran tres ejemplares hispanos. El de la Casa de Pilatos de Sevilla [fig. 12] pertenece al tipo de los de Roma²⁴, con el rostro girado hacia la cabeza del cordero, mientras que los dos encontrados en Gádor (Almería) [fig. 13] presentan características que los relacionan con las piezas orientales, como su marcado carácter frontal²⁵.

23 Ibid.

24 Trunk 2002.

25 García y Bellido 1950.



12. *Buen Pastor*, siglo IV
Mármol blanco. 84 x 32 cm
Casa de Pilatos, Sevilla



13. *Buen Pastor de Gádor*, siglo IV
Mármol blanco. 68,5 x 40 cm
Museo de Almería

En el caso de la talla del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sobre la superficie de la gema se hace posible desarrollar con toda amplitud la postura extendida de los brazos del Buen Pastor, para asir los extremos de las patas del cordero y conseguir una mayor ligereza en el apoyo de los pies, al tiempo que el giro hasta el perfil del rostro del animal, forzado por la limpieza de la talla, elude la posible conexión con la mirada del Buen Pastor.

En cuanto al resto de los símbolos que completan el aparato decorativo de la gema, hay algunos que forman parte del repertorio iconográfico más difundido en la plástica cristiana antigua. La representación del ancla junto a los peces tiene su base en la tradición figurativa romana con temas del mundo marino, que sirvió para dar lugar a una alusión críptica a la propia figura de Cristo. La palabra pez en griego (ΙΧΘΥΣ, ΙΧΘΥΣ) se interpretaba como acrónimo de Ιἰσοῦς Χριστός Θεοῦ ἠΥῖός Σῳτῆρ (Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador), con lo que el simple dibujo de la figura elemental de un pez podía comprenderse como una declaración de fe cristiana. Este acrónimo y las alusiones neotestamentarias a la pesca de almas, así como la amplia difusión, tanto en el campo de la figuración como en las referencias apologéticas, de pasajes bíblicos como los protagonizados por Jonás o Noé, convirtieron pronto a las representaciones de peces y otros elementos del mundo marino en los temas más reiterados de la primera iconografía cristiana. Las diferentes identificaciones del pez con el alma o los catecúmenos van a hacer desde un momento temprano muy común el uso de este motivo fundamentalmente en los ámbitos funerario y bautismal²⁶.

La imagen del ancla es una evocación genérica de la firmeza en la esperanza, confirmada en el pensamiento cristiano por textos como el de San Pablo²⁷, de que las promesas de Jesucristo deben servir al cristiano para asirse a ellas como el «ancla segura y sólida de nuestra alma». San Agustín y San Juan Crisóstomo

26 Achelis 1988.

27 Hebreos 6, 19.

recogieron y desarrollaron la misma idea, aplicándola especialmente a la esperanza en la resurrección prometida por Cristo, de modo que el ancla unida al pez puede leerse como la proclamación de la «esperanza en Cristo».

El crismón y la corona invicta corresponden al conjunto de representaciones que se unieron al repertorio iconográfico cristiano en paralelo al proceso de expansión del cristianismo, iniciado tras la promulgación del Edicto de Milán y que desembocó en el establecimiento de esta religión como la oficial del Imperio y la incorporación de motivos propios de la plástica imperial al arte cristiano. De igual modo, otras iconografías propias de la representación imperial, como la *aclamatio*, o los motivos de la *velatio* o la *proskinesis*, serán la base sobre la cual evolucionarán representaciones tan difundidas a partir de la segunda mitad del siglo IV como el colegio apostólico, la *etimasia* y la *tradio legis*.

La utilización de ideogramas fue una práctica común en la cultura romana del periodo bajoimperial, tal y como puede verse en los sellos personales, muy abundantes especialmente durante la etapa constantiniana. El propio crismón formado por la superposición de las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego fue creado por la propaganda imperial para legitimar la victoria de Constantino sobre Magencio, basándose en precedentes de anagramas simbólicos anteriores. La difusión y utilización del crismón sirvió como elemento identificador por excelencia del cristianismo hasta el siglo VI, momento en el que ya se hizo mayoritaria su sustitución por el uso de la cruz latina.

Por su parte, la corona de laurel, en cualquiera de sus variantes iconográficas, se identificaba en la cultura romana con la victoria militar o deportiva. Desde sus inicios, la iconografía cristiana empleó la imagen de la palma, con la que se premiaba el triunfo de atletas y aurigas, como símbolo del martirio. A partir del periodo constantiniano, la representación de la corona de laurel, en su forma lemniscata, es decir, adornada con cintas, se hizo mayoritaria en todos los soportes, aunque se encuentra especialmente presente en el aparato ornamental epigráfico y en la producción de sarcófagos decorados, donde puede aparecer aislada o conteniendo el crismón o la cruz monogramática.

La inclusión de las letras Alfa y Omega, que aparecen invertidas flanqueando el ara en la parte inferior de la gema, responde a la conocida declaración del Dios Padre, que se define a sí mismo en el Apocalipsis con las expresiones «Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin»²⁸ y «Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin, el Primero y el Último»²⁹. Habitualmente las letras apocalípticas aparecen asociadas al crismón o la cruz monogramática, aunque ocasionalmente se representan exentas. En este sentido su disposición en torno al motivo del ara supone un *unicum* iconográfico. Del mismo modo, la colocación en orden inverso, es decir, situando la Omega en primer lugar, se encuentra suficientemente documentada sobre diferentes soportes. El uso de esta peculiaridad iconográfica, que podría tener un sentido práctico en el caso de los anillos signatarios, no parece responder a criterios establecidos, aunque probablemente pudiera tener la intención de reforzar el sentido escatológico del símbolo.

Mucha más singularidad ofrece la representación del ara sobre el que se coloca una mano extendida, que podría considerarse casi un *unicum* iconográfico. El altar sirve de elemento identificador del tema del sacrificio de Isaac, pero suele presentarse acompañado de los participantes en el episodio. El ciclo iconográfico de Abraham se fue conformando desde la aparición de los primeros motivos cristianos, documentándose ya la escena del sacrificio de Isaac en Dura Europos y los primeros programas decorativos de las catacumbas romanas.

28 Apocalipsis 21, 6.

29 Apocalipsis 22, 13.

La figura de Abraham, en cada uno de los pasajes que narran su vida, va a ser uno de los paradigmas de la representación simbólica de la salvación de los cristianos a través de la obediencia y la fe. Con este sentido se desarrolla abundantemente en contextos funerarios³⁰. La escena más documentada del ciclo de Abraham es la del sacrificio de su hijo Isaac. Su utilización, al igual que la de otros pasajes del Antiguo Testamento, se encuentra ligada fundamentalmente al mensaje de salvación gracias a la intervención divina, pero permite, por otra parte, la identificación de Isaac con la figura de Cristo, que se somete al sacrificio por parte de su padre³¹.

El sacrificio se refleja en la iconografía cristiana antigua en dos momentos bien diferenciados. En el primero, Abraham e Isaac se encaminan al lugar del holocausto, portando el padre una espada y el hijo la leña para la preparación del ritual. En el segundo, el más difundido, se plasma el momento más dramático del pasaje, en el que Abraham se dispone a ejecutar el sacrificio, usualmente junto a un ara o sobre ella, momento en el que interviene Dios representado por la mano divina, que aparece bien exenta en la parte superior de la escena, bien surgiendo de una nube o bien a través de un ángel que detiene el golpe mortal.

En la gema del Museo de Bellas Artes de Bilbao el ara se ha tratado de un modo muy esquemático, con las molduras superior e inferior convertidas en simples listeles. No obstante, destacan su forma gruesa y su poca altura. La principal variante del motivo consiste en la presencia o ausencia de llamas en su remate superior, en el primer caso en correspondencia con la lectura literal del relato bíblico, en el que se narra cómo Abraham se aprovisiona de leña para el sacrificio. Sin embargo, en el entalle que nos ocupa las llamas son sustituidas por lo que puede identificarse como una mano. Este motivo es del todo insólito y no se han podido documentar paralelos más allá de otra composición igual localizada en una pieza del Ashmolean Museum, que se citará más adelante en el apartado de los paralelos formales. La única interpretación posible de esta inusual representación es que el fuego se haya sustituido por la mano de Dios, que en la iconografía más común de este pasaje bíblico aparece usualmente exenta, como símbolo de la intervención divina.

Del mismo modo, la aparición del objeto que se sitúa entre la figura del Buen Pastor y el árbol resulta poco usual. Como ya se ha apuntado, formalmente podría corresponder a una *dolabra*, una suerte de herramienta larga utilizada por los *fossores* para la excavación de tumbas y galerías subterráneas. La representación de la *dolabra* como símbolo individual, aunque inusual, se documenta suficientemente en el aparato decorativo de la epigrafía³². El empleo de este motivo, siempre en un ámbito funerario, ha sido interpretado como un elemento de identificación del estatus jurídico de los sepulcros, aunque también como un símbolo apotropaico³³. La ausencia de paralelos en el contexto de los objetos de uso personal dificulta una posible interpretación del motivo en este entalle, aunque pudiese tener algún tipo de sentido propiciatorio.

30 Moore Smith 1922; Van Woerden 1961.

31 Orígenes (*Homilias sobre el Génesis*) VIII, 6, incide en el paralelismo con Cristo que porta la cruz.

32 Rossi 1857-1861, n.º 287.

33 Bisconti 2000.

Paralelos formales

De acuerdo con las características generales del conjunto conocido de entalles con motivos cristianos, la principal particularidad de la gema estudiada es la incorporación de un grupo muy numeroso de temas. Esto, en parte, es posible por las dimensiones de la pieza, muy superiores a las de la media de este tipo de objetos.

El conjunto de motivos representados en la gema del Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque no su desarrollo formal, tiene su principal paralelo en un entalle conservado en el Ashmolean Museum de Oxford [fig. 14]³⁴, en el que aparecen los mismos temas aunque de un modo mucho más esquemático. En este caso, el motivo central es el ancla, flanqueada por los elementos que identifican el resto de los asuntos. El árbol y los dos pájaros evocan el hábitat paradisíaco, mientras que la oveja se identifica con el Buen Pastor. De igual modo, la escena del sacrificio de Isaac se comprime en la representación del altar, donde, como ya se ha indicado, se sitúa la mano de Dios. Otros motivos presentes en el entalle de Oxford son el pez y el anagrama del nombre de Cristo formado por las letras separadas X y P, que no se superponen, como es habitual en los crismones. A ellas se añaden las letras H e I en la parte superior de la pieza, que no han sido interpretadas por los editores de la misma. En este caso, la posición central del ancla, en la que destaca el cepo transversal del arganeo superior, puede interpretarse como una alusión a la cruz y a la pasión de Cristo, como se ve en otras representadas en lápidas de catacumbas romanas. De este modo, el ancla toma el valor esencial y se sitúa en el centro de la composición, como imagen del propio Jesucristo, al que acompañan otros de sus símbolos redentores. Se conoce la existencia de un número considerable de entalles con el ancla en esta misma posición y acompañada de parejas de peces³⁵, de los que algunos incluyen las letras IXΘΥΣ para hacer más patente el papel de los propios animales como acrónimo de Jesucristo. En una gema octogonal de jaspe rojo [fig. 15]³⁶, el rótulo es XPICTOY, a modo de reiteración de sus imágenes simbólicas en el ancla y los peces.

De modo individual, la mayoría de los motivos de la gema del museo de Bilbao tiene numerosos paralelos en la glíptica cristiana, a la que nos remitiremos siempre a través de la reciente publicación de Spier ya citada.

De una parte, la composición del Buen Pastor en un entorno bucólico es una de las más comúnmente utilizadas en los entalles cristianos antiguos. Esta escena presenta escasas variantes, como la aparición de ovejas a los pies del protagonista, que porta ocasionalmente el cayado, o la presencia o ausencia de pájaros en el árbol. En la mayor parte de los casos documentados, la composición viene acompañada de uno o dos motivos de tipo simbólico, siendo los más usuales las anclas y los peces, aunque también se documentan crismones. Excepcionalmente se emplean también los motivos bíblicos en forma abreviada para acompañar al Buen Pastor, como sucede en un entalle en el que se incluye el arca de Noé rematada por el ave con la rama en el pico [fig. 16]³⁷. De forma ocasional, el Buen Pastor se incluye en composiciones más complejas. Sucede así en dos ejemplos conservados en el British Museum [figs. 17 y 18], en los que se usan, respectivamente, un esquema de campo liso y otro de doble registro, para desarrollar diferentes escenas del ciclo de Jonás y otros pasajes veterotestamentarios³⁸. En la primera, el Buen Pastor, cobijado bajo dos largas ramas, se acompaña, en los extremos, de las escenas de Jonás engullido por la ballena y Daniel entre los leones, mientras que, entre ambas, se disponen peces y anclas, una de ellas con el crismón superpuesto, en una reiteración similar a la de nuestra gema.

34 Spier 2007, n.º 434.

35 *Ibid.*, n.ºs 198-235.

36 *Ibid.*, n.ºs 207.

37 *Ibid.*, n.º 330.

38 *Ibid.*, n.ºs 428 y 429.



14. Entalle paleocristiano con múltiples símbolos, c. 300-320
Nícolo de calcedonia. 1,6 x 1,3 cm
Ashmolean Museum, University of Oxford
N.º inv. ANFortnum.107



15. Entalle paleocristiano con ancla y peces, c. 300-320
Jaspe rojo. 1,3 x 1,15 cm
Colección particular



16. Entalle paleocristiano con el Buen Pastor y un ave sobre el altar, c. 350
Sardónice. 1,6 cm
Campo Santo Teutonico, Roma
N.º inv. G 4



17. Entalle paleocristiano con múltiples símbolos, c. 320-340
Cornalina. 1,75 x 1,1 cm
British Museum, Londres
N.º inv. 1856,0425.10



18. Entalle paleocristiano con múltiples símbolos, c. 320-340
Cornalina. 1,3 x 1,2 cm
British Museum, Londres
N.º inv. 1856,0425.9



19. Entalle paleocristiano con el Buen Pastor, árbol y ave sobre un ancla, c. 350-370
Cornalina. 1,6 x 1,3 cm
The State Hermitage Museum, San Petersburgo
N.º inv. GR-25816 (Zh-5621)



20. Entalle paleocristiano con el sacrificio de Isaac, c. 400
Cornalina
Colección particular



21. Entalle paleocristiano con el sacrificio de Isaac y múltiples símbolos, c. 400
Cornalina. 2,3 x 1,7 cm
Colección particular



22. Entalle paleocristiano con el sacrificio de Isaac, c. 360-380
Nícolo de calcedonia. 2,2 x 1,9 cm
Colección particular

El pájaro que, en nuestra gema, vuela entre la corona lemniscata y el crismón podría interpretarse como una alusión al mismo pasaje del arca de Noé, si no fuera porque no se aprecia la rama en el pico, que debería portar si así fuera. Existen paralelos, como el de una gema del Hermitage de San Petersburgo [fig. 19]³⁹, en los que el ave se posa sobre el cepo del ancla, como alegoría del alma que encuentra su descanso en la esperanza de la salvación. También en la ya citada del Ashmolean Museum [fig. 14] aparecen dos pájaros a los lados del ancla y en una de las del British Museum [fig. 18] las aves se representan aisladas junto al Buen Pastor, mientras que en el registro inferior se repite el motivo, pero posado sobre el arca. Sin embargo, en la otra pieza del mismo museo [fig. 17] es claramente un ave en vuelo con la rama en el pico la que se dirige hacia la figura humana. En el caso de nuestra gema, parece más probable que el pájaro corresponda a la disgregación de los que habitualmente se posan en las ramas que cobijan al Buen Pastor.

En relación al motivo abreviado del sacrificio de Isaac, el principal paralelo para el ara con la mano de Dios es el del citado entalle del Ashmolean. La utilización del altar como tema individual para identificar el pasaje bíblico de Abraham se documenta igualmente en el segundo de los entalles mencionados del British Museum. La escena completa se representa en un ejemplar del Cabinet des Médailles de París (n.º inv. D3729) y en otras dos gemas que contienen un ara muy similar al de la pieza de Bilbao [figs. 20 y 21]⁴⁰. Un entalle visto en el mercado de antigüedades de Zúrich [fig. 22] es el que muestra el desarrollo más claro de la escena. En él, el altar posee un remate llameante y la mano de Dios aparece por el extremo opuesto⁴¹.

El resto de motivos de la pieza del Museo de Bellas Artes de Bilbao tiene suficientes paralelos en la glíptica. Así, la representación del crismón puede aparecer como motivo único [fig. 23]⁴² o acompañado por otros, como ocurre en una gema del British Museum [fig. 24]⁴³, en la que se sitúa encima de una mano empuñando una palma. La corona invicta como motivo individual se encuentra en un entalle de la Biblioteca Nacional de París [fig. 25]⁴⁴, acompañada por un monograma, un pez y una oveja. Sin embargo, no se han localizado paralelos para la posible representación de la *dolabra* en la glíptica de época paleocristiana.

39 *Ibíd.*, n.º 322.

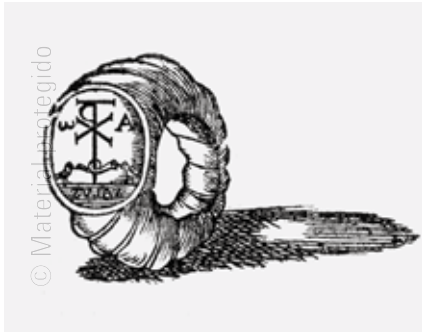
40 *Ibíd.*, n.ºs 413 y 414.

41 *Ibíd.*, n.º 412.

42 *Ibíd.*, n.º 148.

43 *Ibíd.*, n.º 166.

44 *Ibíd.*, n.º 307



23. Anillo paleocristiano con entalle de monogramas, c. 300-350
Cristal de roca
Colección particular



24. Entalle paleocristiano con crismón y brazo con palma, c. 300
Cornalina. 1,15 x 0,95 cm
British Museum, Londres
N.º inv. 1865, 1023.1



25. Entalle paleocristiano con monograma, pez, láurea y ave, c. 300-320
Cornalina. 1,5 x 1 cm
Bibliothèque Nationale de France
N.º inv. 2167

La reunión de este conjunto de símbolos y figuras en la gema paleocristiana del Museo de Bellas Artes de Bilbao lleva a situar su ejecución en la segunda mitad del siglo IV de nuestra era. En esa época el repertorio iconográfico empleado se había desarrollado plenamente y los motivos referentes a cada asunto tenían ya una lectura lo suficientemente clara como para poder utilizarse de forma aislada. De este modo se pueden representar más contenidos y más variados, con la obligada economía de medios que exige el tamaño de la pieza. No obstante, en este caso, las dimensiones son también superiores a las habituales y las figuras, por tanto, pueden tratarse con bastante detalle.

Con todo, la excelente calidad de la obra y la capacidad del entallador para crear formas originales de algunos motivos, como el del ara rematada por la mano divina o la dolabra fossoria, permiten situar la pieza en un nivel muy alto dentro de este tipo de gemas cristianas.

BIBLIOGRAFÍA

Achelis 1888

Hans Achelis. *Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakombe*. Marburg : Elwert, 1888.

Bayet 1962

J. Bayet. «Idéologie et plastique, 3 : les sarcophages chrétiens à grandes pastorals», *Les Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité (MEFRA)*, Roma, n.º 74, 1962, pp. 171-213.

Bilbao 1998

La Colección Palacio : arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

Bilbao 2014

Arte japonés y japonismo : Museo de Bellas Artes de Bilbao. [Cat. exp.]. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.

Bisconti 1990

Fabrizio Bisconti. «Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco : a propósito di un affresco romano poco noto», *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma, vol. 66, 1990, pp. 25-80.

Bisconti 2000

—. *Temi di iconografía paleocristiana*. Città del Vaticano : Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000.

Bisconti/Branconi 2012

Fabrizio Bisconti ; Matteo Braconi. «Il riuso delle immagini in età tardoantica : l'esempio del Buon Pastore dall'abito singolare», Giuseppe Cuscito (ed.). *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica : il caso della Venetia*. Trieste : Editreg, 2012, pp. 229-242.

Boardman 1970

John Boardman. *Greek gems and finger rings : early Bronze Age to late Classical*. London : Thames & Hudson, 1970.

Bovini/Brandenburg 1967

Giuseppe Bovini ; Hugo Brandenburg. *Repertorium der christlich antiken Sarkophage, vol. 1 : Rom und Ostia*. Wiesbaden : F. Steiner, 1967.

Brett 1974

Agnes Baldwin Brett. *Catalogue of Greek coins : Museum of Fine Arts, Boston*. New York : Attic Books, 1974.

Corzo 2013

Ramón Corzo Sánchez. «El Carnero dorado del Museo de Bellas Artes de Bilbao = The golden ram at the Bilbao Fine Arts Museum», *Buletina = Boletín = Bulletin 7*, Bilbao, 2013, pp. 15-47.

Demargne 1984

Pierre Demargne. «Athena», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. II. Zürich ; München : Artemis Verlag, 1984, pp. 955-1044.

García y Bellido 1950

Antonio García y Bellido. «Las dos figuras del 'Buen Pastor' de Gádor», *Archivo Español de Arqueología*, Madrid, 23, n.º 78, 1950, pp. 3-12.

Himmelmann 1980

Nikolaus Himmelmann. *Über Hirten Genre in der antiken Kunst*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1980.

Kroll 1982

John H. Kroll. «The Ancient Image of Athena Polias», *Hesperia Supplements, vol. 20 : Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography*, Princeton (New Jersey), 1982, pp. 65 y ss.

Lipinsky 1975

Angelo Lipinsky. *Oro, argento, gemme e smalti : tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo, 3000 a. C. - 1500 d. C.* Firenze : L. S. Olschki, 1975.

Moore Smith 1922

A. Moore Smith. «The iconography of the sacrifice of Isaac in early christian art», *American Journal of Archeology*, Boston (MA), vol. 26, n.º 2, abril-junio 1922, pp. 159-173.

Rossi 1857-1861

G.B. de Rossi. *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores (ICUR)*, 1. Roma : Libr. Pontificia, 1857-1861.

Sagaste 2007

Delia Sagaste. «La gestión de las colecciones de arte asiático en los museos españoles : el caso de la Colección Palacio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», Pedro San Ginés Aguilar (ed.) *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada : Universidad, 2007, pp. 455-472 (CEIAP-Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, n.º 1).

Schönebeck 1937

H. U. von Schönebeck. «Die Christlichen Paradeisos Sarkophage», *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma, n.º 14/3-4, 1937, pp. 289-343.

Schumacher 1977

Walter Nikolaus Schumacher. *Hirt und «Guter Hirt» : Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja*. Rom... [etc.] : Herder, 1977.

Spier 2007

Jeffrey Spier. *Late Antique and Early Christian gems*. Wiesbaden : Reichert, 2007.

Stroszeck 2004

Jutta Stroszeck. «Divine protection for shepherd and sheep : Apollon, Hermes, Pan and their christian counterparts st. Mamas, st. Themistocles and st. Modestos», *Pecus : man and animal in antiquity : proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002*. Barbro Santillo Frizell (ed.). Rome : The Swedish Institute, 2004, pp. 235-244.

Trunk 2002

Markus Trunk. *Die «Casa de Pilatos» in Sevilla : Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs*. Mainz am Rhein : P. von Zabern, 2002.

Van Woerden 1961

Isabel Speyart Van Woerden. «The iconography of the sacrifice of Abraham», *Vigiliae Christianae : a review of early Christian life and language*, Amsterdam, vol. 15, n.º 1, 1961, pp. 214-255.

Yamada 1999

J. Yamada. «L'Arcosolio dell'Hermes-psicopompo nel cimitero di S. Sebastiano : Qualche riflessione alla luce dei recenti restauri = The bow of Hèrmes of the cemetery of S. Sebastiano», *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma, vol. 75, n.º 1-2, 1999, pp. 281-305.