

CUBIERTA DE SARCÓFAGO CON EL CICLO DE JONÁS HALLADA EN CARRANQUE (TOLEDO)¹

COVER OF THE SARCOPHAGUS WITH THE CYCLE OF JONAH FOUND IN CARRANQUE (TOLEDO)

CARMEN FERNÁNDEZ OCHOA
MANUEL BENDALA GALÁN
VIRGINIA GARCÍA-ENTERO
SERGIO VIDAL ÁLVAREZ
.....

RESUMEN

En el presente trabajo se da a conocer la tapa de sarcófago hallada en el yacimiento de Carranque (Toledo) en la campaña de 2009. La pieza, conservada casi íntegramente, fue reutilizada como parte del sistema de cubierta de una de las tumbas que formó parte de la necrópolis visigoda instalada sobre parte del antiguo *Palatium* tardorromano durante el siglo VII. Se trata de una tapa de sarcófago tipo *frontis* en cuyo frente se representa el ciclo del profeta Jonás que aparece en tres escenas consecutivas que cubren la totalidad del frente. Los análisis petrológicos realizados en el ICAC han permitido confirmar que se trata de mármol de Estremoz y, por tanto, que nos hallamos ante una pieza elaborada en un taller hispano de excelente calidad que estuvo en funcionamiento en las últimas décadas del siglo IV d.C., momento en el que datamos la pieza hallada en Carranque.

SUMMARY

In this work we introduce the sarcophagus lid found at the site of Carranque (Toledo) in the year 2009. The very well-preserved piece was reused as part of the cover of one of the tombs that was part of the Visigothic necropolis installed during the seventh century over the Late Roman *Palatium* of Carranque. The front of the sarcophagus lid is decorated with three scenes taken from the cycle of the prophet Jonah. The Petrological analysis made in the ICAC confirm that the marble used is Estremoz marble (Portugal) and that we are therefore dealing with a piece made by a Hispanic sculptural workshop of excellent quality which was active in the final decades of the fourth century A.D.

PALABRAS CLAVE: Carranque, cubierta de sarcófago, ciclo de Jonás, mármol de Estremoz, escultura tardorromana, necrópolis visigoda.

KEY WORDS: Carranque, Sarcophagus Lid, Jonah Iconography, Estremoz marble, Late-Roman Sculpture, Visigothic Necropolis.

El yacimiento de Carranque se halla situado en el límite norte de la actual provincia de Toledo, ocupando una amplia terraza en la margen derecha del río Guadarrama. Desde 2004, un equipo de investigación de la UAM² venimos ocupándonos del estudio de dicho enclave, siendo varias las prioridades establecidas para la primera etapa de nuestra investigación. Así, las campañas de excavación de 2007 a 2009 se han centrado en el estudio de los edificios ya exhumados por el equipo anterior (1986-2003) y conocidos hasta hace unos años como Basílica, Ninfeo y Villa de Materno. Esta investigación nos está permitiendo establecer la evolución cronológica del enclave de Carranque y de cada uno de los edificios hasta ahora conocidos a partir de sólidas bases estratigráficas, así como plantear la relectura funcional de cada construcción a partir de su análisis arqueo-arquitectónico (Fig. 1).

En este contexto se enmarcan los trabajos realizados durante la campaña de 2009, centrada en el

¹ El Proyecto de Investigación en Carranque se enmarca dentro de los proyectos de excavaciones sistemáticas subvencionadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. La presente noticia se inscribe, así mismo, dentro del proyecto de investigación «El *palatium* del yacimiento de Carranque: Aristocracia y poder de la sociedad tardorromana y visigoda del *territorium* de Toletum», subvencionado por el programa de investigaciones sobre el Patrimonio Histórico y Etnológico de Castilla-La Mancha (2009) y dirigido por V. García-Entero.

² La dirección científica del yacimiento está a cargo de los profesores Carmen Fernández Ochoa, Manuel Bendala Galán y Virginia García-Entero. Para los primeros resultados del nuevo equipo científico *vid.* Fernández Ochoa, Bendala y García Entero 2007; García-Entero y Vidal 2007; *id.*, 2008; García-Entero y Castelo Ruano 2008; García-Entero, Peña, Fernández Ochoa y Bendala 2008.

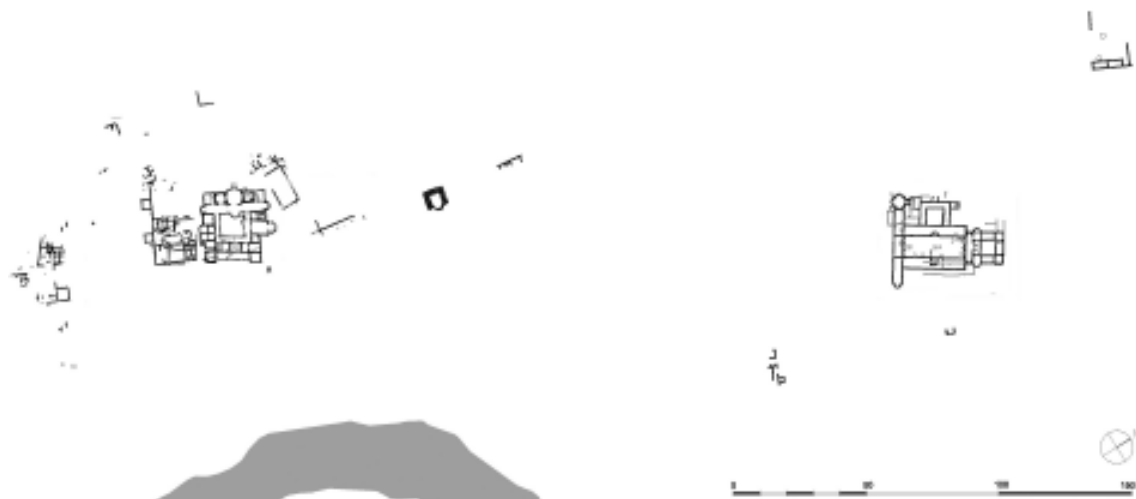


Figura 1.

estudio del *Palatium*, gran edificio tardorromano de representación conocido hasta hace escasos años como Basílica³. Sin entrar ahora a detallar la evolución crono-arquitectónica de este complejo que se encuentra actualmente en proceso de estudio, sí podemos apuntar que en época visigoda (siglo VII) se instaló sobre parte del antiguo *Palatium* un edificio de culto cristiano en torno al cual surgió una necrópolis a la que es posible vincular, en el estado actual de la investigación, más de medio centenar de tumbas (Fig. 2). Entre ellas, y en el extremo noreste del patio central del antiguo *Palatium*, se halla la que hemos clasificado como tumba 7, en cuyo interior se reutilizó la cubierta de sarcófago tardorromano de mármol de Estremoz con la representación del ciclo de Jonás objeto de la presente noticia.

Se trata de una inhumación en fosa que acogió un individuo infantil de entre 9 y 13 años.⁴ La fosa, excavada en el nivel geológico y con orientación E/W, fue revestida de mampostería, sirviendo la losa del sarcófago como tapa de cierre de la inhumación. Toda la estructura funeraria fue rematada en la parte superior por un acabado de *opus signinum*. El enterramiento carecía de ajuar funerario.

La cubierta de sarcófago, fabricada en mármol blanco de Estremoz,⁵ ha llegado a nosotros de ma-

nera prácticamente íntegra (Fig. 3). Se trata de una losa sepulcral plana con el frente rematado por una pestaña en ángulo recto, a modo de *frontis*, decorada con tres escenas en relieve en las que se representa el ciclo de Jonás. La pieza nos ha llegado en cuatro fragmentos, correspondiendo tres de ellos al frente y parte de la losa, y el cuarto a una parte de la losa.

La losa sepulcral propiamente dicha tiene unas dimensiones de 217,9 cm de largo, 68 cm. de ancho y 5/5,2 cm de grosor, mientras que la pestaña frontal mide 217,9 cm de longitud, 24,7 cm de altura y 9,1/9,6 cm de grosor. Destaca el escaso grosor de la losa sepulcral en relación con el de la pestaña. Sus dimensiones, tipología —bien conocida en la escultura funeraria de los talleres escultóricos occidentales de los siglos II-IV d. C.—, el material en el que está realizada, y su estado de conservación prácticamente íntegro, no dejan lugar a dudas al respecto de su identificación como cubierta del sarcófago de un individuo adulto.

Como hemos indicado, la totalidad del frente aparece decorado en relieve, destacando en primer lugar una moldura perimetral —2,9 cm de altura— que rodea la superficie en tres de sus cuatro costados (laterales y superior), dejando el inferior un simple listón liso —2,3 cm—. La moldura corresponde a una sucesión de ovas, de aspecto clásico muy cercano al del orden jónico. La interrupción de la sucesión en el costado inferior hace plantear la posibilidad de que, siguiendo una continuidad compositiva, la moldura se prolongara en los laterales y parte inferior de la caja del sarcófago, dejando un simple listel liso en la superior. Sin poder aventurar nada más sobre la configuración de la caja so-

³ Fernández Galiano *et alii* 2001.

⁴ Los restos óseos, aunque en muy mal estado de conservación, han permitido confirmar la edad del individuo enterrado. El estudio antropológico ha sido realizado por la antropóloga Raquel Vega.

⁵ Rodà, I., Álvarez, A. y Domènech, A. 2009: *Informe de una muestra de mármol procedente de un sarcófago de Carranque (Toledo)*, Unitat d'Estudis Arqueomètrics, ICAC. Tarragona. *Vid* apéndice.

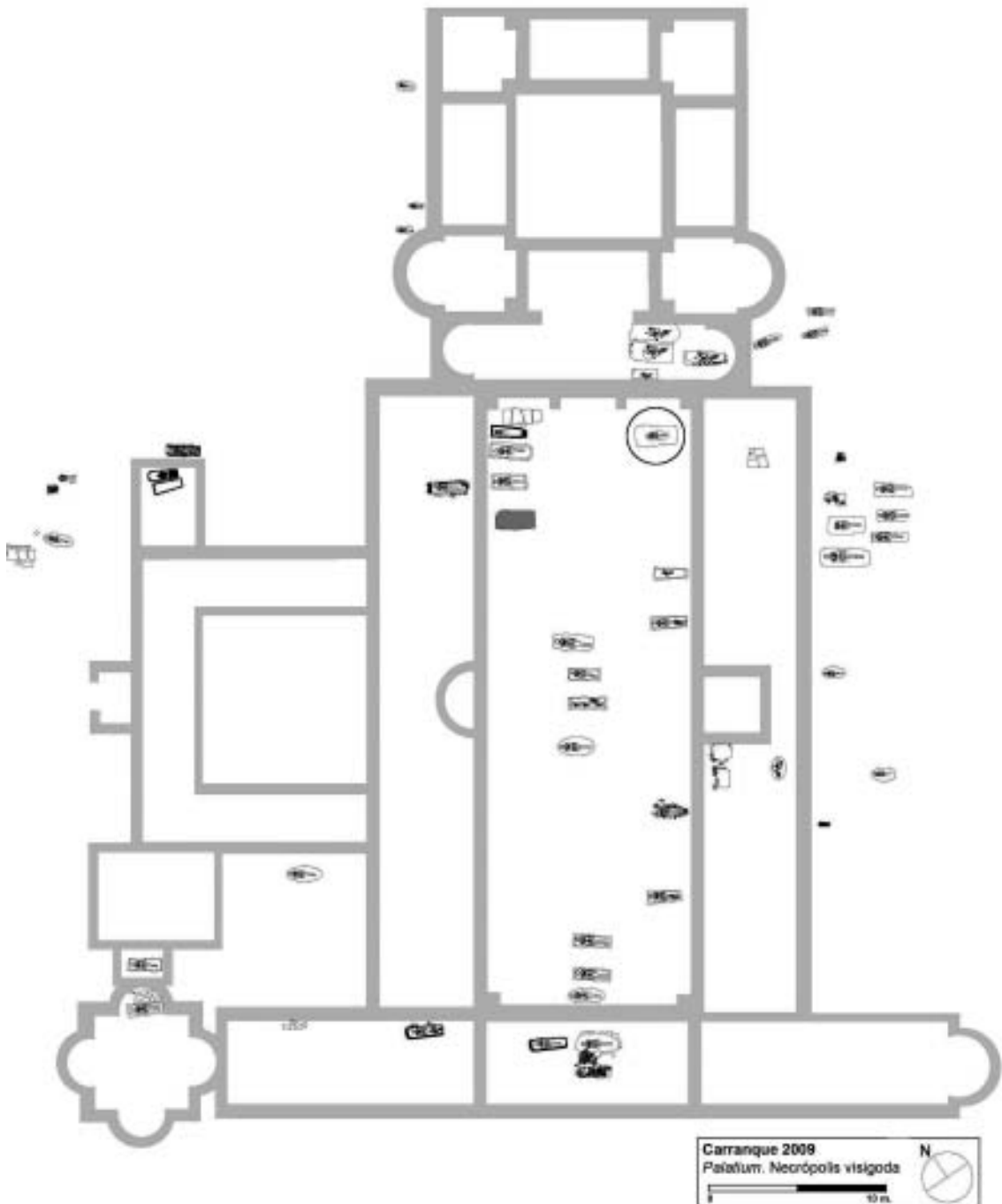


Figura 2.

bre la que se colocó la presente cubierta, cabe suponer que, al menos su frente, estuviera también decorado con escenas figuradas en relieve.

La moldura encuadra una serie formada por tres escenas consecutivas (209,5 cm) que narran el más

célebre pasaje protagonizado por el profeta vétero-testamentario Jonás (Jonás, 1-2). De izquierda a derecha aparece, en primer lugar (Figura 4A), la escena del barco (91,5 cm de longitud) en la que se aprecia la presencia de una sencilla barca sin más-

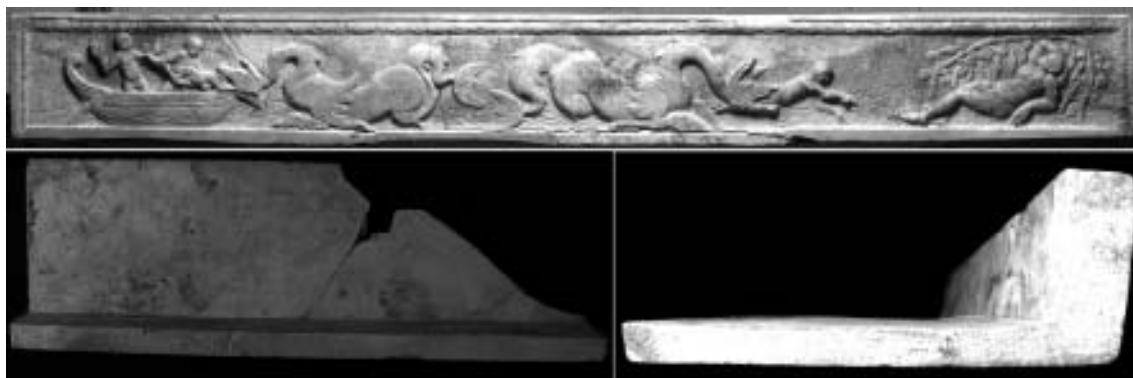


Figura 3.

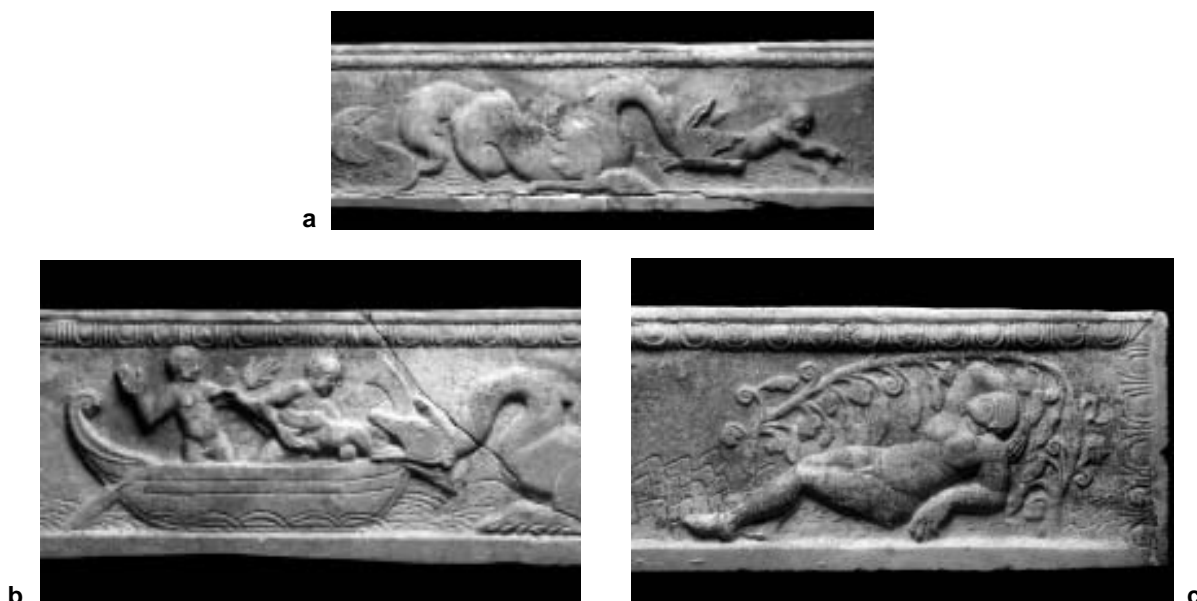


Figura 4.

til, con parte de las tracas y remaches de unión insinuados mediante sencillas incisiones de cincel. La proa se remata mediante un cuello trapezoidal abstracto, mientras que la popa lo hace en forma de voluta a modo de prolongación del casco. En la zona de popa y en sentido transversal al casco de la embarcación, vemos el sencillo timón que se introduce en el mar, que es representado mediante una serie de incisiones semicirculares sobrepuestas sin volumen. Esta misma solución aparece también en la zona inferior del casco, indicando así que la escena transcurre en el curso de la navegación. Sobre la cubierta aparecen tres figuras masculinas desnudas, dos de las cuales se disponen de pie; el de la izquierda con

los brazos extendidos en acción de orar, mientras que el de la derecha sujeta el cuerpo de un tercer individuo, Jonás, que, también desnudo, se dispone en sentido horizontal en el momento de ser arrojado al mar por aquel, para ser devorado por el *kethos* o monstruo marino que aparece a la derecha de la escena. El monstruo marino se representa a la manera clásica de híbrido de cuerpo de ser marino y cabeza semejante a la de un cánido; así, observamos un robusto cuerpo de grandes dimensiones (54 cm de longitud), rematado por una gran cola bífida de pez, cuerpo que, a modo de ofidio, se enrosca sobre sí mismo hasta prolongarse en un largo cuello rematado por la cabeza de hocico alargado y orejas puntia-

gudas, con las fauces abiertas, en acción de engullir a la figura humana lanzada al mar. Ciertos detalles anatómicos del monstruo, así como las extremidades anteriores, se representan a modo de aletas de pez mediante sencillas incisiones, reforzando así su naturaleza de animal acuático. Destaca claramente el contraste entre la rotundidad volumétrica del cuerpo del animal —un modelado que sintoniza en su concepción con el clasicismo de la moldura perimetral— y el tratamiento sumario de muchos detalles que completan su anatomía, como las mencionadas aletas y, principalmente, los detalles internos de la cabeza (ojo, etc.).

La siguiente escena, que ocupa la zona central de la pieza (70,5 cm de longitud) (Figura 4B), muestra de nuevo al *kethos* en disposición simétrica a la escena anterior y en sentido opuesto, en la acción de expulsar de sus fauces a Jonás. Éste, nuevamente en posición horizontal, aparece representado en el momento de ser arrojado al mar con los brazos extendidos y la cabeza erguida.

La tercera y última escena (48 cm de longitud) (Figura 4C) está protagonizada únicamente por Jonás que, en este caso, aparece en mayores dimensiones y recostado bajo una planta trepadora de largo tallo cuyas terminaciones se rematan por una serie de pequeños roleos avolutados o por sus propios frutos, dando así sucinto cobijo al personaje. Tal y como sucedía con la ambientación locativa de las dos escenas anteriores —desarrolladas en ambiente marítimo—, en este caso se nos introduce en un contexto terrestre, detallado mediante una sumaria serie de incisiones en forma de V invertida. Dicho tratamiento, de nuevo, contrasta claramente con la rotundidad y trabajo volumétrico que presentan otros elementos del relieve como el cuerpo de la figura humana o, incluso, el tratamiento de los elementos vegetales.

La iconografía de la pieza presenta, como hemos visto, una secuencia de tres escenas consecutivas pertenecientes al ciclo del profeta veterotestamentario Jonás, alusivo a su travesía marítima, cómo es arrojado al mar por sus compañeros de embarcación y devorado por un monstruo marino, para ser posteriormente expulsado por éste, llegando sano y salvo a tierra firme, donde descansa bajo una planta trepadora.⁶ Exactamente, el relato bíblico representado

corresponde a Jonás 1-2, omitiendo la estancia del profeta en el vientre de la ballena/pez⁷ durante tres días y tres noches, y añadiendo el elemento de la planta trepadora que, como veremos seguidamente, aparece en Jonás 4. En la primera de las escenas se aprecia una fusión de diversos pasajes de Jonás 1, como son Jonás 1,5 y 1,15 (los marineros invocando a sus respectivos dioses para que el mar se calme, para posteriormente lanzar a Jonás al mar con ese mismo fin y a petición suya), con la inclusión del elemento del monstruo marino engullendo al Profeta, que corresponde ya a Jonás 2,1. La segunda escena representa Jonás 2,11, como continuidad y desenlace al trance que ha supuesto la estancia del personaje en el interior del monstruo, gracias a su oración. Finalmente, la tercera y última escena es la que más se aleja del texto bíblico, al fusionar el final de Jonás 2,11, donde se sitúa al profeta en tierra, con el elemento perteneciente ya a Jonás 4,6 de la planta trepadora que lo cubre,⁸ propio de un momento posterior de la historia difícilmente relacionable con su desnudez.

El mensaje general de las escenas representadas en la pieza supone, en todo caso, un claro símbolo de salvación, producida gracias al arrepentimiento que siguió a la desobediencia del mandato divino. De igual modo, se advierte un evidente trasfondo de muerte y resurrección, muy propio del contexto escatológico con el que debemos relacionar la cubierta de un sarcófago, en el que, tras las penurias terrenales y la muerte, llega el juicio divino y, tras el perdón de los pecados, el Paraíso.

En líneas generales podemos advertir cómo tanto la secuencia de escenas, como su disposición en sentido horizontal y los detalles iconográficos que las configuran, así como el mencionado trasfondo funerario-escatológico, nos remiten de un modo directo a la escultura romana de sarcófagos del siglo IV d. C. y, muy especialmente, a la decoración de las cubiertas de los mismos. En efecto, la escultura de dichos talleres muestra una clara predilección por ciertos temas sobre otros para ocupar las cubiertas de los sarcófagos, siendo el ciclo de Jonás uno de los más frecuentemente representados en este tipo de contexto

episodios bíblicos) la iconografía de Jonás, de una presencia preeminente funeraria a manifestaciones materiales de carácter basilical, *vid.* Thelamon 2000.

⁷ Como sabemos, en la 'Biblia de los Setenta' (*Septuaginta*) se habla de un gran cetáceo (*κητει μεγγηλο*), mientras que la *Vulgata* alude a un gran pez (*pisces grandem*).

⁸ En este caso la *Septuaginta* recoge la forma *κολοκύνθα* o coloquíntida (de la familia de las cucurbitáceas, entre cuyas especies se encuentran la propia tuerca o calabacilla salvaje, la calabaza, el calabacín, etc.), mientras que la *Vulgata* habla de una *hedera* o hiedra.

⁶ Ciclo, como sabemos, ampliamente estudiado para la época tardorromana, destacando al respecto las aportaciones de Stommel 1958; Narkiss 1979; Murray 1981; Cambi 1994; Mathews 2000; Thelamon 2000. Para el préstamo formal y compositivo existente entre las figuras de Jonás y Endimión, *vid.* Sichtermann 1992; puede destacarse también, para las embarcaciones, el estudio que realiza Bovino 1983, con bibliografía. Sobre el cambio que sufre (como sucede con otros

a lo largo de toda la centuria,⁹ sin que falten los ejemplos pertenecientes a los mencionados talleres propios de la Península Ibérica.¹⁰

A pesar de ello, sin embargo, la monumentalidad y el modo en que las escenas ocupan la totalidad de la superficie de nuestra pieza no tienen parangón conocido en las piezas realizadas en los talleres romanos, caracterizados, como sabemos, por el carácter comprimido de las figuras, en un claro *horror*

⁹ Así, los numerosos ejemplares tratados en Rep. I (Roma y Ostia), núms. 11, 33, 35, 44, 46, 52, 77, 83, 121, 130, 131, 133, 139, 144, 145, 149, 152, 154, 155, 158, 186, 250, 270, 277?, 297, 314, 316, 325, 329, 333, 335, 336, 346, 356, 361, 409?, 441, 472?, 473, 474, 482, 483, 484?, 485, 487, 490, 491, 492?, 493, 499, 511?, 512, 515, 520, 522, 523, 550, 589, 590, 591, 594?, 598, 599, 603, 611, 615, 616?, 617, 619?, 620, 621, 622, 629, 655, 657, 661, 662, 664, 674, 682, 708, 716?, 717, 729, 730?, 736, 740, 747, 750, 752, 756, 770, 778, 794, 795, 796, 797, 804?, 820, 831, 834, 881, 882, 887, 888, 889?, 890, 891, 892?, 894, 896, 905, 906, 909?, 914, 925, 940, 942, 958, 960, 978, 985, 987, 993, 996, 997, 1010, 1013, 1033, 1037, 1042 (con la principal bibliografía precedente). Para su desglose iconográfico, datación y ubicación en las respectivas piezas, *vid.* Rep. I Sup., págs. 53-60). Rep. II, núms. 1 (Princeton), 7 (Copenhague), 33 (Frankfurt), 55 (Suecia, localización exacta desconocida), 56 (Treia, Macerata), 57 (Roma, Villa Santambrogio), 90 (Pisa), 91 (Luca), 95 (Cracovia), 103 (Roma, Cimitero Ss. Marcellino e Pietro), 123 (Perugia), 138 (Leiden), 165 (Mentana), 166 (Roma, Santa Prassede), 167 y 168 (Roma, Cimitero di Pretestato), 169 (Roma, Via Praetestina), 171 (Berlín), 172 (Manziana), 173 (Colección Antinori, anteriormente en Florencia), 175 (Ostia), 176 (Manziana), 177 (Londres), 178 (Arsoli), 179 (Ostia), 181 (Génova), 182 (Berlín), 187 (anteriormente en Velletri), 185 (Osimo), 186 (Moscú), 188 (Roma, colección privada), 189 (Roma, Almacenes del Palatino), 190 (Roma, Cimitero di Pretestato), 191 (Roma, anteriormente en San Sebastiano), 192 (Roma, Cimitero de San Sebastiano), 213 (Oxford), 234 (Roma, Cimitero di Calepodio), 241 (Berlín), 242 (Velletri), 243 (Londres). Rep. III, núms. 17 (Agen), 18 (Aire-sur-l'Adour), 40 y 107 (Arlés), 162 (Aviñón), 181? (Béziers), 221 (Clermont-Ferrand), 305 y 309 (Marsella), 360? (Narbona), 434 (París), 473 (Rodez), 601 (Collo, Argelia), 604 (Skikda, Argelia). Cabe excluir las piezas con el tema de Jonás analizadas en las citadas obras, por pertenecer a talleres locales no romanos, de: Florencia (Rep. II, 232), Belgrado (Rep. II, 419), Valcabrière (Rep. III, 558) y Túnez (Rep. III, 650).

¹⁰ Así los ejemplares hallados en Temes (Lugo), de hacia los años 312-325 (Delgado Gómez 1976; *id.*, 1983; Sotomayor 1991, pp. 62-66); Los Palacios (Sevilla) y Córdoba, de hacia los años 315-335 (Sotomayor 1975, núms. 20-21, págs. 121-131); Elda (Alicante), del primer tercio del siglo IV (Sotomayor 1988, págs. 175-179; Poveda 1990; *id.*, 1999; *id.*, 2001); del Museo Sorolla de Madrid, tal vez de procedencia bética, de hacia los años 325-335 (Sotomayor 1980; Ruiz Bremon 1993, p. 18, n.º 9); Martos (Jaén), de hacia los años 330-340 (Sotomayor 1975, n.º 27, págs. 147-156); Jerez de la Frontera (Cádiz), de época teodosiana (Sotomayor 1977); a los que cabe añadir el posible de ejemplo de *Tarraco*, datado en la segunda mitad del siglo IV (Amo 1994; Rodà 1995, págs. 156-157). A estas muestras debemos añadir, además, la presencia del ciclo de Jonás en nuestra Península en los mosaicos de Centelles (Tarragona) (Schlunk 1988, B6, págs. 55-56) y, según recientes interpretaciones, en la Sinagoga de la Alcudia de Elche (Alicante) (Poveda 2000).

vacui compositivo, así como un tratamiento escultórico en el que prima el uso del trépano.¹¹ En el caso de la cubierta de Carranque advertimos un tipo de modelado rotundo de las figuras —en especial el cuerpo del monstruo marino y el Jonás recostado en la tercera escena—, así como la ausencia de cualquier rastro de uso del trépano como herramienta de trabajo. Por el contrario, los detalles internos de las figuras, la propia embarcación o la configuración de los elementos de carácter paisajístico, se ejecutan mediante incisiones de cincel, simple o dentado (gradinas), siendo este último especialmente visible en aquellas zonas en las que se desean obtener incisiones paralelas, tales como los peinados, etc.¹² Todos estos aspectos técnicos, junto con el carácter del material en el que está realizada la cubierta, nos permiten descartar que la pieza haya sido ejecutada por los talleres de sarcófagos romanos del siglo IV d. C.

Como hemos señalado, el material en el que está realizada la cubierta de sarcófago es mármol del anticlinal de Estremoz, mármol de uso predominantemente peninsular. Siendo plausible, creemos, estimar la hipótesis del traslado del material en bruto a un centro escultórico foráneo para volver la Península ya trabajado —pensamos por ejemplo en centros como la propia Roma, Constantinopla, etc., donde se constata el uso prioritario de mármoles como los de Luni-Carrara, Proconesio, Paros, etc.—, creemos poder proponer que estamos ante una pieza de factura hispánica.¹³

¹¹ De este modo, ante el planteamiento general de las escenas y el modo en que se adaptan al formato notablemente horizontal de la superficie de la pieza, creemos, existe una marcada diferencia con la que podemos advertir en las señaladas piezas de factura romana, sin que ninguna de ellas constituya, desde nuestro punto de vista, un verdadero modelo compositivo ni iconográfico exacto. A este respecto pensamos, entre muchas otras, en la magnífica pieza conservada en la iglesia de Santa María Antiqua, en el Foro Romano, del último cuarto del siglo III, en la que las escenas del ciclo de Jonás aparecen yuxtapuestas a otras de carácter bucólico-pastoril y a episodios diversos pertenecientes tanto al Antiguo como al Nuevo Testamento que, además, se disponen en diferentes niveles compositivos, en claro *horror vacui* (*vid.* Rep. I, 747, con la bibliografía anterior).

¹² En todo caso, incluso este tipo de incisiones paralelas en el mármol difieren claramente, desde un punto de vista técnico, de los obtenidos mediante el uso del trépano corrido que tanto abundan en la talla de sarcófagos de los talleres romanos y que en la bibliografía especializada se han venido a denominar *carcoma* (entre muchos otros, para esta particular técnica tan presente en los sarcófagos romanos de los siglos III-VI, *vid.* Sotomayor 1975).

¹³ En efecto, sin dejar de considerar la existencia de talleres itinerantes, somos de la opinión de plantear que la pieza es ejecutada por un taller geográficamente afín al de la propia procedencia del material marmóreo —en este caso no se ha documentado su presencia fuera la Península Ibérica—, cuyo ámbito de actuación parece ser, en función de los datos



Figura 5.

Dados los datos de que disponemos, no estamos en disposición de afirmar con certeza cual pudo ser el lugar de producción de la pieza. Sin duda, podríamos pensar en el núcleo principal más próximo al propio origen del material pétreo y probable lugar del control de la explotación, trabajo y distribución del material, es decir, *Augusta Emerita*, capital provincial de la *Lusitania* desde Augusto y de la *Diocesis Hispaniarum* desde Diocleciano. A pesar de ello, la escultura funeraria emeritense de la Antigüedad Tardía no presenta ejemplares conocidos verdaderamente afines a la pieza de Carranque, siendo por el momento difícil poder plantear, con un mínimo de seguridad, un origen emeritense para la cubierta. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la existencia en *Augusta Emerita* de al menos una cubierta de sarcófago de factura local e iconografía bíblica, incluso véterotestamentaria, como la cubierta con la representación de Noé en el Arca junto a una escena de banquete¹⁴ (Fig. 5). Las características formales y técnicas de la pieza son, sin embargo, muy diferentes a las de nuestro ejemplar, siendo la pieza emeritense mucho más sumaria en todos los detalles, con un tipo de figuras que carecen en general de la corporeidad y el dinamismo que vemos en la cubierta de Carranque. La escultura emeritense conocida hasta el momento hace inviable, por tanto, establecer una vinculación directa entre nuestra pieza y los talleres escultóricos de la capital lusitana.

La carencia de paralelos afines tanto en Roma como en el principal centro escultórico de la Hispania tardoantigua, debe hacerse extensible a la capital oriental del Imperio, Constantinopla. Esta ciudad posee un buen número de muestras escultóricas con

hasta el momento disponibles y como veremos más adelante, local o, a lo sumo, regional.

¹⁴ Vidal 2005, nº B18, págs. 73-76, con bibliografía.



Figura 6.

iconografía bíblica y relación claramente funeraria desde un punto de vista tipológico —frontales de sarcófago—, entre lo que podemos destacar un ejemplar datado entre los siglos IV-V d.C., con representación del ciclo de Jonás¹⁵ (Fig. 6). Igualmente alejado de los parámetros escultóricos propios de los talleres romanos del siglo IV d. C., el fragmento Constantinopolitano muestra, sin embargo, una realidad figurativa —y, por extensión, de sus modelos iconográficos—, un tipo de técnica de elaboración y un material, claramente distintas a los de nuestra cubierta. Si bien es cierto que en la composición domina también un notable dinamismo existiendo, incluso, algunos detalles concordantes con el ejemplar de Carranque —la terminación en forma de voluta de uno de los extremos de la embarcación—, no son, como hemos advertido, lo suficientemente determinantes como para vincular nuestra pieza de un modo directo a los talleres escultóricos de la capital oriental del Imperio.

Todo ello nos lleva a reafirmar la posible elaboración hispana de la pieza y su cronología en un momento avanzado del siglo IV d. C. (¿época teodosiana?), siendo necesario tener presente en este punto la existencia en el propio yacimiento de Carran-

¹⁵ Vid. Firatli 1990, nº 106, pág. 63.



Figura 7.

que de un destacado grupo de fragmentos de sarcófago de factura muy notable (Fig. 7), con los que, sin duda, hemos de relacionar también el excepcional ejemplar hallado *in situ* en el siglo XIX en el mausoleo, de finales del siglo IV, de Las Vegas de San Antonio (Toledo), a orillas del Tajo, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid¹⁶ (Fig. 8).

A la mencionada relación ya propuesta entre los fragmentos escultóricos de Carranque con el sarcófago de Las Vegas de San Antonio, hemos de sumar ahora, pues, la presente cubierta de sarcófago de Carranque que viene a enriquecer notablemente el horizonte escultórico tardorromano del yacimiento y de la zona. No en vano, este panorama escultórico está directamente relacionado con un más que notable grupo de estructuras arquitectónicas como son el mausoleo de Las Vegas de San Antonio —donde fue hallado *in situ* su sarcófago—, así como el *Palatium*

¹⁶ Vidal 2008; *Id.*, 2005, nº B8, págs. 52-58, con bibliografía.

y el mausoleo de Carranque, todavía en fase de estudio.¹⁷

No podemos todavía establecer una vinculación cierta de la cubierta analizada con su caja de sarcófago, pudiendo corresponder tanto a parte de los fragmentos ya conocidos y estudiados¹⁸ —de los que, sin duda, algunos de ellos corresponden a una o varias cajas de sarcófago—, como a una pieza todavía por descubrir. En todo caso, cabe señalar que la calidad no desentona con el nivel general del grupo, siendo su iconografía sin duda el elemento más enriquecedor al mostrar, por vez primera en Carranque, un verdadero ciclo narrativo de origen bíblico.

Además de ello, hemos de tener presente que la cubierta de Carranque supone el que hasta el momento se trata del único ejemplo conocido con iconografía del ciclo de Jonás realizado por talleres hispánicos, al pertenecer hasta ahora los ejemplares conocidos hallados en nuestra Península a los talleres escultóricos de Roma.¹⁹ Un ejemplo que, sin duda, destaca dentro del panorama de la escultura de sarcófagos de taller hispánico de la Antigüedad Tardía.²⁰

Por último, desde un punto de vista de la transmisión de los modelos iconográficos, la presente cubierta de sarcófago demuestra una evolución con respecto a los dominantes modelos romanos, mostrando en esencia un mismo tipo de contenidos —secuencialidad de escenas y protagonistas—, pero con un tratamiento nuevo. La mayor monumentalidad general de la composición y, en ciertos aspectos, su renovado clasicismo, se enmarcan perfectamente en las pautas del llamado renacimiento vivido por las manifestaciones plásticas de época teodosiana.²¹ Cabe terminar esta breve presentación con la propuesta

¹⁷ *Vid. Supra*, nota 2. A la excepcionalidad de los materiales y estructuras hasta el momento hallados en Carranque cabe añadir, sin duda, el excepcional conjunto de marfiles de cronología igualmente tardorromana, al respecto *vid.* la aportación de Baquedano y Caballero 2001.

¹⁸ Vidal 2008.

¹⁹ *Vid. supra*, en referencia a las piezas ya citadas de Temes (Lugo), Los Palacios (Sevilla), Córdoba, Elda (Alicante), Museo Sorolla de Madrid (de posible procedencia bética), Martos (Jaén), y Jerez de la Frontera (Cádiz), así como el posible de ejemplo de *Tarraco*.

²⁰ Al respecto *vid.* especialmente Vidal 2005, págs. 286-300, donde la comparación con los casos del taller de sarcófagos de la Bureba (Burgos) del siglo IV, el ejemplar emeritense con iconografía de Noé de la misma centuria (*vid. supra*), o el taller de la Bética, activo en el siglo V (ejemplares de Écija, Alcaudete, etc.), es muy reveladora. Tan sólo los mencionados ejemplares de las Vegas de Puebla Nueva y Carranque (*vid.* Vidal 2008) ofrecen, creemos, un nivel escultórico concordante al de la nueva cubierta de sarcófago de Carranque. Véase también Rodríguez Oliva 2001 y 2002; Rodríguez Oliva y Beltrán Fortes 2006.

²¹ Entre otros, Kollwitz 1941; Severin 1970; *id.*, 1972.



Figura 8.

hipotética de que el sarcófago fuera utilizado originariamente para uno de los enterramientos que hubieron de ser depositados en el interior del mausoleo inmediato a la Casa de Materno, según nuestra interpretación, conocido anteriormente en la literatura en torno a la *villa* de Carranque como el ninfeo. De ello se dará más detenida cuenta en trabajos posteriores.

Apéndice: «Informe de la muestra de mármol procedente de la cubierta de sarcófago con la iconografía del ciclo de Jonás de Carranque (Toledo)».²²

²² El tipo de análisis realizado sobre la muestra ha consistido en la observación mediante microscopía óptica de polarización y catodoluminiscencia. La lámina delgada para su posterior observación microscópica y catodoluminiscencia, ha sido realizada en el Laboratorio de Preparación de Láminas Delgadas del Departamento de Geología de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB); las observaciones en el microscopio óptico de polarización, correspondientes fotografías y comparación con muestras de referencia de los principales tipos de mármoles utilizados en época romana, han sido llevadas a cabo en la Unitat d'Estudis Arqueomètrics del Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC). Para ello se han utilizado los materiales de referencia depositados en el Laboratorio para el Estudio de Materiales Lapídeos en la Antigüedad (LEMLA), de la UAB, y otras muestras depositadas en el ICAC. Para llevar a cabo las observaciones y las descripciones microscópicas se ha utilizado un microscopio de luz polarizada NIKON Eclipse 50iPOL, a 20x, 40x y 100x. Para realizar las fotografías se ha utilizado una cámara NIKON COOLPIX5400 acoplada al microscopio mediante un adaptador NIKON COOLPIX MDC Lens.

Autores: Isabel Rodà, Aureli Álvarez y Ana Domènech (ICAC).

Descripción macroscópica: Mármol de color blanco uniforme, opaco y tamaño de grano grueso.

Descripción microscópica (Figura 9A): Se trata de un mármol de composición calcítica. El tamaño de los granos es grueso y heterométrico seriado. Bordes lineales, curvados y ocasionalmente suturados. Presenta abundancia de maclas finas y muy finas y no deformadas. La textura es granoblástica y sin orientación preferente de grano. Presenta minerales accesorios de cuarzo y algunas micas blancas diseminados por el conjunto cristalino.

Catodoluminiscencia (Figura 9B): La muestra presenta una luminiscencia media, con tonalidades anaranjadas y con los límites entre los cristales más amarillentos. Presenta sombras parciales relictas, sin luminiscencia, en comparación a la zona recristalizada y con un comportamiento más luminiscente. Esta luminiscencia se corresponde con la que presentan las muestras procedentes de las canteras de Estremoz (muestra EST-10351).

Conclusiones: La muestra analizada corresponde a un fragmento de mármol blanco de grano grueso procedente de la zona del anticlinal de Estremoz (Portugal). Normalmente, el mármol blanco de Es-

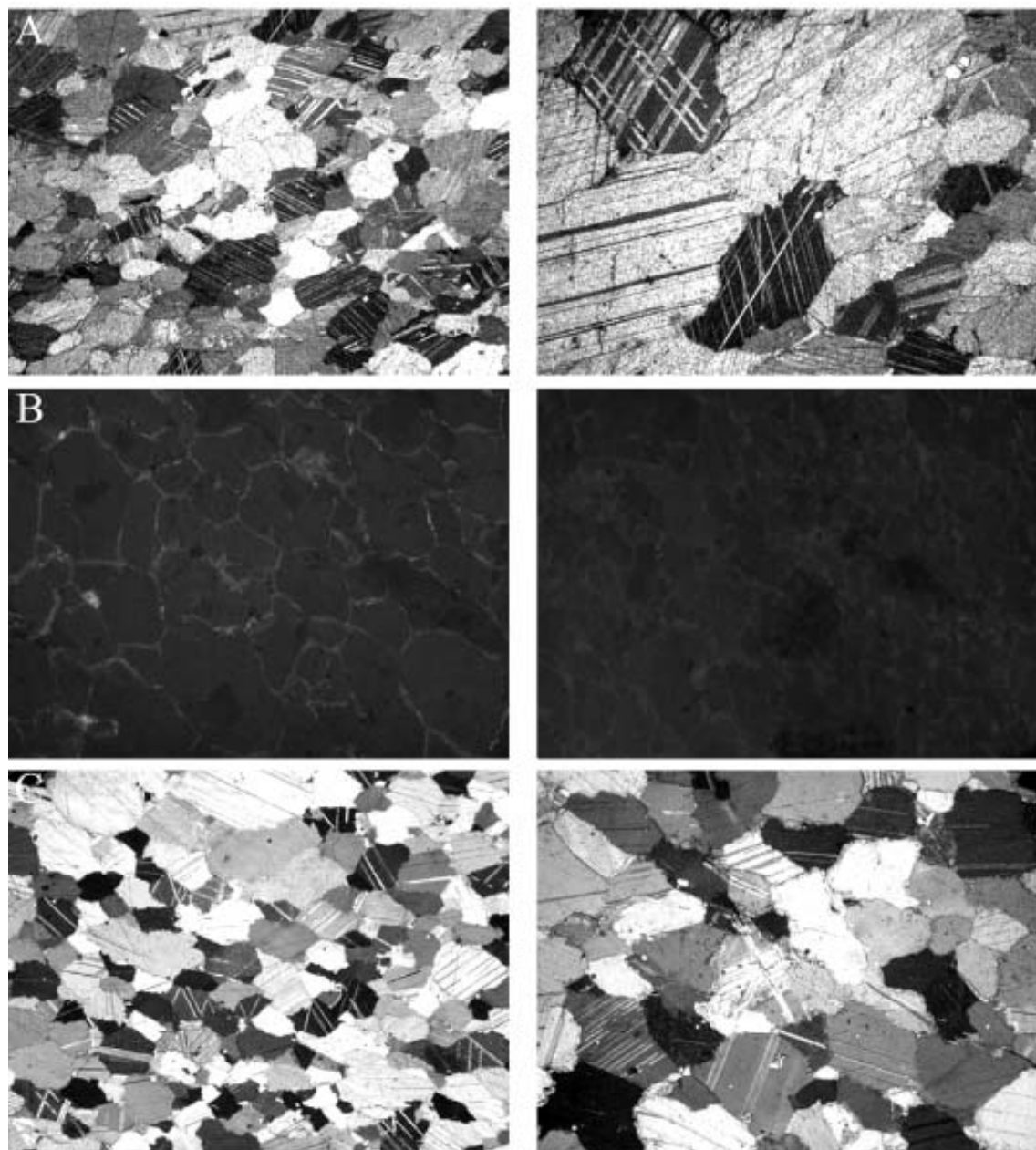


Figura 9.

tremoz es de grano grueso, como el de la muestra, bordes rectilíneos y las maclas no aparecen deformadas. No presenta orientación preferente del grano. Todo ello coincide con las características observadas en la muestra de referencia EST-10.222 (Figura 9C).

BIBLIOGRAFÍA

- Amo, M. del 1994: «Fragment de sarcòfag amb escenes del cicle de Jonàs procedent de Tarragona», *III Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica (Maó, 1988)*, Barcelona, pp. 65-67.

- Baquedano, E.; Caballero, C. 2001: «Marfiles excepcionales de Carranque», *Carranque. Centro de Hispania Romana (Alcalá de Henares, 2001)*, Madrid, pp. 141-150.
- Bonino, M. 1983: «Barche, navi e simboli navali nel Cimitero di Priscilla», *Rivista di Archeologia Cristiana* LIX, num 1-2, pp. 277-311.
- Bowes, K. 2004: «Carranque: The center of Late Roman Hispania?», *Journal of Roman Archaeology* 17, vol. 2, pp. 744-747.
- Cambi, N. 1994: «il motivo di Giona gettato al mare», *Historiam pictura refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Verganzones o. f. m.*, Roma, pp. 81-96.
- Delgado, J. 1976: «Tapa de sarcófago paleocristiano en Santa María de Temes-Caballedo (España)», *Rivista di Archeologia Cristiana* LII, num 3-4, pp. 304-324.
- Delgado, J. 1983: «La Biblia en la iconografía pétreo lucense», *Boletín del Museo Provincial de Lugo* I, pp. 47-66.
- Fernández Ochoa, C.; Bendala, M.; García-Entero, V. 2007: «Las excavaciones arqueológicas en Carranque. Últimos resultados (campanas 2004-2005)», *I Jornadas de Aqueología de Castilla-La Mancha (Cuenca 2004)*, Toledo, pp. 715-726.
- Fernández-Galiano, D., et alii 2001: «La más antigua basílica cristiana de Hispania», *Carranque. Centro de Hispania Romana (Alcalá de Henares, 2001)*, Madrid, pp. 69-80.
- Firatli, N. 1990: *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Paris.
- García-Entero, V.; Vidal, S. 2007: «Marmora from the Roman site of Carranque (Toledo, Spain)», *Marmora* 3, pp. 59-73.
- García-Entero, V.; Vidal, S. 2008: «Los marmora y la decoración arquitectónica del Edificio A de Carranque (Toledo)», *IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón (Gijón 2006)*, Gijón, pp. 588-605.
- García-Entero, V.; Castelo, R. 2008: «Carranque, El Saucedo y las villas de la cuenca del Tajo», *IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón (Gijón 2006)*, Gijón, pp. 345-386.
- García-Entero, V.; Peña Cervantes, Y.; Fernández Ochoa, C.; Bendala Galán, M. 2009: «La producción de vino en la villa de Carranque (Toledo). Primeros resultados», en J. Blánquez Pérez y S. Celestino (eds.), *El vino en época tardoantigua y medieval, Congreso Arqueológico, Murcia (Octubre 2008)*, Madrid, pp. 385-394.
- Kollwitz, J. 1941: *Oströmische Plastik in der theodosianischen Zeit*, (Studien zur spätantike Kunstgeschichte, 12), Berlin.
- Mathews, T. F. 2000: «La nudità nel cristianesimo», *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana (Roma, 2000)*, Roma, pp. 396-398.
- Murray, S. Ch. 1981: *Rebirth and Afterlife. A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art*, BAR International Series 100, Oxford.
- Narkiss, B. 1979: «The Sign of Jonah», *Gesta* XVIII/1, pp. 63-76.
- Poveda Navarro, A. M. 1990: «El fragmento de tapa de sarcófago paleocristiano de Elda», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* 3, pp. 259-278.
- Poveda Navarro, A. M. 2000: «El obispado de Ilici», *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*, Valencia, pp. 85-92.
- Poveda Navarro, A.M. 1999: «Fragmento de sarcófago paleocristiano con el ciclo de Jonás», *La luz de las imágenes (Valencia, 1999)*, Valencia, vol. II-1, cat. n. 1, pp. 34-35.
- Poveda Navarro, M., 2001: «El sarcófago del ciclo de Jonás de Elda y su contexto histórico-artístico», *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción (Murcia, 2000)*, Murcia, pp. 283-299.
- Rep. I Sup.: Lange, U.: *Ikonographisches Register für das Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage Bd. 1 (Rom und Ostia)*, Dettellbach, 1996.
- Rep. I: Bovini, G., Brandenburg, H.: *Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage*, vol. I, Rom und Ostia, Wiesbaden, 1967, 2 vols (texto y láminas).
- Rep. II: Dresken-Weiland, J.: *Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage*, vol. II, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt, Mainz am Rhein, 1998.
- Rep. III: Christern-Briesenick, B.: *Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage*, vol. III, Frankreich, Algerien und Tunesien, Mainz am Rhein, 2003.
- Rodà, I. 1995: «Sarcófagos cristianos en Tarragona», *Akten des Symposiums 125 Jahre Sarkophag-Corpus (Marburg, 1995)*, Bd. 1, pp. 150-161.
- Rodà, I. 2001: «Los mármoles de Carranque», *Carranque. Centro de Hispania Romana (Alcalá de Henares, 2001)*, Madrid, pp. 109-118.
- Rodríguez Oliva, P. 2001: Talleres locales de sarcófagos en la Bética, en J. M. Noguera y E. Conde (eds.), *El Sarcófago Romano. Tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 107-128.
- Rodríguez Oliva, P. 2002: Talleres locales de urnas cinerarias y de sarcófagos en la Provincia Hispania Ulterior Baetica, *Actas del Congreso Internacional Espacio y usos funerarios en el Occidente*

- Romano 5-9 de junio de 2001*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 259-311.
- Rodríguez Oliva, P.; Beltrán Fortes, J.; García García, M. A. 2006: *Los sarcófagos romanos de Andalucía, Corpus signorum Imperii Romani España* vol. I, fasc. 3, Murcia.
- Schlunk, H. (†) 1988: *Die Mosaikkuppel von Centelles*, Mainz am Rhein.
- Severin, H. G. 1970: «Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I», *Jahrbuch der Berliner Museen* 12, pp. 211-252.
- Severin, H. G. 1972: *Zur Porträtplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr.*, München.
- Sichtermann, H. 1992: *Die Mytologischen Saarkophage*, II, Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien, (ASR, 12, 2), Berlin.
- Sodini, J. P. 2000: «Le commerce des marbres dans la Méditerranée (IVe-VIIe S.)», *V Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispànica (Cartagena, 1998)*, Barcelona, pp. 423-448.
- Sotomayor, M. 1975: *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada.
- Sotomayor, M. 1977: «Dos fragmentos inéditos de un sarcófago paleocristiano en Jerez de la Frontera», *Habis* 8, pp. 399-406.
- Sotomayor, M. 1980: «Un fragmento de tapa de sarcófago paleocristiano en el Museo Sorolla de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLVI, Valladolid, pp. 233-239.
- Sotomayor, M. 1988: «Sarcófagos paleocristianos en Murcia y zonas limítrofes», *Antigüedad y Cristianismo V*, Murcia, pp. 165-184.
- Sotomayor, M. 1991: «La presencia del cristianismo: los sarcófagos de Temes y Lourenzà en su contexto cultural», *Galicja No Tempo 1991* (Ciclo de conferencias), Santiago de Compostela, pp. 57-73.
- Stommel, E. (†) 1958: «Zum Problem der frühchristlichen Jonasdarstellungen», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 1, pp. 112-115, tf. 8.
- Thelamon, F. 2000: «Jonas: du décor de la tombe au décor de l'église», G. Bandelli (ed.): *Aquileia romana e cristiana fra II e V secolo, Omaggio a Mario Mirabella Roberti, Antichità altoadriatiche* XLVII, Trieste, 247-271.
- Vidal, S. 2005: *La escultura hispànica figurada de la Antigüedad Tardía (siglos IV-VIII)*, Col. *Corpus Signorum Imperii Romani - España*, Murcia.
- Vidal, S. 2008: «La escultura funeraria tardorromana de la provincia de Toledo: Nuevas aportaciones para su estudio», *V Reunión de Escultura Romana en Hispania (Murcia, 2005)*, Murcia, pp. 247-281.

Recibido el -----

Aceptado el -----