

SARCÓFAGOS ROMANO-CRISTIANOS

ESCULTURADOS

QUE SE CONSERVAN EN CATALUÑA



*Al Centre Excursionista
de Catalunya
son soci delegat
L' autor*

A large, stylized signature flourish consisting of several overlapping loops and curves.

SARCÓFAGOS
ROMANO-CRISTIANOS

ESCULTURADOS

QUE SE CONSERVAN EN CATALUÑA

POR

D. JOAQUÍN BOTET Y SISÓ

CORRESPONDIENTE DE LA R. A. DE LA HISTORIA, DE LA DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA
Y ABOGADO DEL M. I. COLEGIO DE GERONA.



BARCELONA
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE JAIME JEPÚS
CALLE DEL NOTARIADO, NÚM. 9.—TELÉFONO 151

1895

ADVERTENCIA

EL objeto de esta *monografía* es el estudio y descripción de los sarcófagos cristianos adornados con esculturas pertenecientes á la época de la dominación romana, ó sea, á los cuatro primeros siglos del cristianismo, que se conservan en Cataluña.

Hace ya algunos años habíamos dado por concluído este trabajo y dificultades materiales nos impidieron entonces publicarlo. Con posterioridad ha visto la luz la grande obra del P. Garrucci sobre la Historia del Arte Cristiano, en cuyo tomo quinto se trata de los sarcófagos y entre ellos de más de la mitad de los que teníamos estudiados. La imposibilidad en que nos hallamos de consultar esta obra, por no tenerla á mano, hizo que abandonáramos, por el momento, nuestro propósito; pero, últimamente, hemos tenido ocasión de verla, aunque muy de prisa y no con el cuidado apetecible, y, en su vista, de corregir y adicionar el estudio que teníamos hecho: aprovechando al mismo tiempo la oportunidad para hacernos cargo de otras publicaciones que durante este tiempo han tratado de alguno de aquellos monumentos.

La circunstancia de no comprenderlos todos la obra del P. Garrucci y, además, el ser de mucho coste y casi desco-

nocida en nuestro país, hace que abriguemos la convicción de que este estudio puede ser de algún provecho.

También hemos considerado conveniente, antes de ocuparnos en la descripción de cada uno de los sarcófagos catalanes, dar, en resumen, una idea general sobre esta clase de obras artísticas; supliendo así, en parte, la falta de libros españoles de arqueología cristiana donde estén contenidos los adelantos recientes hechos en esta importante rama de las Ciencias históricas.

Las obras que, principalmente, nos han sido de utilidad son las siguientes:

MARTIGNY.—*Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, Hachette, 1865.

J. SPENCER NORTHCOTE & W. R. BRONNLOW.—*Rome Souterraine, résumé des decouvertes de M. de Rossi dans les catacombes romaines, traduit de l'anglais avec des additions et des notes, par Paul Allard. Deux.^{me} edit., Paris. Didier, MDCCCLXXIV.* (En obsequio á la brevedad, siempre que tengamos que citar esta obra lo haremos refiriéndonos al nombre del traductor, Mr. Allard.)

EDMOND LE BLANT.—*Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris, Impr. national., MDCCCLXXVIII.

GARRUCCI (P.).—*Storia dell'Arte Cristiana, vol. V, Sarcofagi ossia scultura cimenteriali*. Prato, 1879.

FERNÁNDEZ GUERRA.—Monografías sobre antiguos sarcófagos cristianos españoles publicadas en el *Museo Español de Antigüedades* y en la obra *Monumentos arquitectónicos de España*.



PARTE PRIMERA

De los sarcófagos romano-cristianos en general.

LÁMANSE *sarcófagos* las grandes tumbas labradas en piedra más ó menos preciosa (granito arenisco, pórfido, mármol) que tienen toda la extensión del cuerpo humano. Este nombre se deriva de dos palabras griegas y su significado es *que come la carne*; por razón de que al principio se fabricaban de una clase de piedra que consumía prontamente los cuerpos: sacábanla de una ciudad de Troada llamada Assos. Esta piedra era semejante á la pómez, de color bermejó y su gusto era salado. Los cuerpos colocados en sarcófagos de esta clase quedaban consumidos, hecha excepción de los dientes, á los cuarenta días (1).

La forma de estas tumbas es, por lo general, la de una caja ó paralelepípedo, pero las hay cuadradas y también con los extremos dispuestos en semicírculo (2). Algunas de estas últimas se ensanchan por la parte superior, ofreciendo mucha

(1) MORESI: *Diccion. hist.*, v. *Sarcófagos*. BATAISSIER: *L'art monumental*, 2.^a ed., página 316. S. ISIDORO: *Etimologías*.

(2) MONTEFAUCON: *L'antiquité expliquée*, vol. V, lám. III, cap. 1.

analogía con las pilas de las modernas casas de baños (1). Los había que podían contener dos, tres y hasta cuatro cuerpos, que se distinguían con los calificativos, mitad griegos, mitad latinos, de *bisomus*, *trisomus*, *quadrisomus*. En el interior de la caja se nota á veces una proeminencia ó cogín para colocar la cabeza del cadáver, que los romanos denominaban *cervicale*.

La tapa afecta casi siempre la forma de un techo de doble pendiente y raras veces es plana con un cartabón que corresponde encima de la cara anterior del sarcófago; en cual caso, vista de lado, tiene la forma de escuadra (2).

El uso de los sarcófagos, dice Allard, vino de Egipto y de los Egipcios lo tomaron los romanos desde tiempos muy antiguos. Hizose frecuente en Roma cuando aún no era general la costumbre de quemar los cadáveres; fuélo también en tiempo de los Antoninos (3).

(1) LE BLANT: *Etudes sur les sarcoph. chrétiens de la ville d'Arles*, Introd., pág. V, París, 1878. AMADOR DE LOS RÍOS: *Sarcófagos paganos de Porto y Lisboa; Museo Español de Antigüedades*, t. II.

(2) BATAISSIER: *Id.*, *id.*

(3) Según BATAISSIER, los sarcófagos paganos de Roma, adornados ya con estrías ó medias cañas onduladas antes de la era imperial, preséntanse á los comienzos de ella con candelabros y pequeños génius sosteniendo guirnaldas esculpidos en su frente, y embellecidos con figuras en tiempo de los Antoninos. Los asuntos en ellos esculpidos (enumera los más comunes) están tomados frecuentemente de la mitología griega y recuerdan la idea de destrucción; como, por ejemplo, el sacrificio de las hijas de Niobe, el combate de las Amazonas, las carreras de carros, y otros. Advierte, por fin, que casi todos los que han llegado hasta nosotros no se remontan más allá de los siglos IV ó III y pertenecen á la decadencia del arte.—El P. GARAUCCI (*Storia dell'Arte Cristiana*, t. V, prefaz., pág. 2) dice que los primeros ejemplos entre los romanos de sarcófagos esculpidos no deben remontarse más allá de Adriano.—LE BLANT (*ob. cit.*, página XVIII) hace observar que los asuntos que envuelven una intención funeraria son de mucho los más frecuentes en los bajos relieves de las tumbas paganas. Así, dice, vése representar en ellos con repetición la muerte de Alceste, las de Maleagro, Phaetón, Acteon, Adonis, la de los hijos de Niobe, el rapto de Proserpina, la barca de Caronte, el viaje á las islas Afortunadas, génius sosteniendo una antorcha al revés, el león devorando á una gaceta, Mercurio *psichopompo*, y, entre los Etruscos, las *conclamaciones*, la partida de las almas, etc. El número de representaciones de otra clase es muy limitado. Las expresiones tan frecuentes en los textos antiguos «*los dioses se lo han llevado*» pueden relacionarse con los sarcófagos que representan (por medio de una clara alusión á la desaparición de los difuntos) el rapto de Proserpina y el de Ganymedes.—HÜBNER (*La Arqueología de España*, págs. 263 y 264) dice: «Casi desde la época de Augusto pasó también á las provincias el gusto, muy en boga en Roma, de adornar con bajo relieves los sarcófagos de los difuntos. En España, sin embargo, no se han encontrado mu-

Los cristianos tomaron de los romanos esta clase de sepulcros, á los que daban, cual estos, el nombre de sarcófagos; como lo prueban varios monumentos epigráficos, entre otros un epitafio del año 345 que publica Rossi en las *Inscripciones cristianas de Roma*, y dice así: *in hoc sarcophago conditus*, etc. (1). Usáronlos los fieles desde los primeros tiempos del cristianismo: lo justifican el sarcófago de S. Lino, inmediato sucesor del príncipe de los Apóstoles, hallado en la confesión de S. Pedro, y el de Sta. Petronila, descubierto en la catacumba de *Domitilla*, cuya parte más antigua, exclusivamente destinada á contener sarcófagos, data del tiempo de los Flavios. Dos causas principales contribuyeron, sin embargo, á que su uso no se generalizara hasta el siglo iv: es la primera, la pobreza de la mayor parte de los miembros de la comunidad cristiana, que no les permitía adquirir esta clase relativamente lujosa de sepulcros; y la segunda, la dificultad en que estaban de esculpir en ellos asuntos conocidamente cristianos, de modo que las esculturas de los pocos sarcófagos anteriores al triunfo de la Iglesia muestran un simbolismo mucho más complicado y encubierto que el de las que se hallan en los pertenecientes á los siglos iv y v. De las cuatrocientas trece inscripciones cristianas con fecha, propias de los cuatro primeros siglos, recogidas por el Sr. Rossi,

chos de estos sarcófagos de la época pagana. Cuatro hay en Barcelona, con las representaciones del rapto de Proserpina, de una caza, de un matrimonio y de jinetes romanos: todos objetos que se ven muchas veces reproducidos en esta clase de monumentos. En Tarragona hay un sarcófago, en el que aparece el rapto de Proserpina, y otro con Tritones, Nereidas y remeros. Un sarcófago con el rapto de Proserpina existe también en Gerona y otro con una caza romana en Ager de Cataluña, el de Gerona se ha publicado en el periódico «La Academia».—Véase el libro: *Anlike Bildwerke*, p. 231-40, 667, 668, 673, p. 325, n.º 927, 928.—Los monumentos de esta clase encontrados en España, á pesar de ser de una mediana ejecución, merecen la atención de los arqueólogos y prueban la extensa aceptación de que gozaban.» Debemos observar á lo dicho por el señor Hübner, que el sarcófago de Ager, representa Tritones, Nereidas y remeros y no una caza romana, esta representación se halla también en Gerona: véase el *Semanario Pintoresco*, 1837, pág. 88, y *Album hist., pintoresch y monum. de Lleyda y sa prov.*, pág. 391.

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Sarcophages*. Tanto los paganos como los cristianos los llamaban también *conditorios*.

sólo diez y ocho están en sarcófagos y de ellas únicamente cuatro son anteriores á Constantino: los sarcófagos que las contienen están adornados con genios, grifos, escenas campestres y representaciones de la caza. El más antiguo sarcófago de fecha conocida con esculturas abiertamente cristianas, se encontró en el cementerio de los santos Pedro y Marcelino, muestra esculpida la Natividad del Salvador con el buey y la mula, y pertenece al año 343. Martigny cita, empero, algunos sarcófagos sin fecha que reputados arqueólogos hacen remontar al siglo III, en los cuales hay representaciones bíblicas; como, la historia de Jonas, la de Daniel, la de Susana y aún algunos pasajes de la vida de N. S. Jesucristo.

La mayor parte, pues, de los sarcófagos cristianos antiguos adornados con representaciones sacadas de las Sagradas Escrituras son posteriores al triunfo de la Iglesia y pertenecen á los siglos IV y V. Así lo dicen los arqueólogos modernos de más nota que se han ocupado con preferencia de los monumentos primitivos del Cristianismo. Pueden atribuirse con seguridad á los siglos IV y V, dice Allard, la mayor parte de los sarcófagos esculptados con asuntos ostensiblemente cristianos: el uso de las tumbas cristianas adornadas con esculturas parece haberse difundido en Francia desde el siglo IV y héchose común desde el V, dice asimismo Martigny aduciendo el testimonio de S. Gregorio de Tours: Le Blant atribuye á la misma época casi todos los de Arlés; y lo propio leemos en D. Aureliano Fernández Guerra respecto de los sarcófagos españoles. «Desde la segunda década del siglo V, cesan ya las representaciones bíblicas en los sepulcros españoles. Dísticos é inscripciones conmemorativas precedidos de la señal de la cruz, coronas de laurel con el monograma de Cristo, palomas, pavos reales, ramos de palma y de olivo, hojas y flores son todo el ornato en las lápidas sepul-

crales y en las cubiertas de los sarcófagos. Lisas completamente aparecen las arcaas mármóreas y lo comprueban las destinadas á contener cadáveres ilustres como los de Paula y Cervela en *Sevilla* y los de varios obispos en *Cabeza del Griego* (1). A los mismos siglos pertenecen, en nuestro concepto, los que describimos en esta monografía, pudiéndose remontar á los últimos años de siglo III, el de Ampurias con la representación de las *Cuatro Estaciones*, y el de santa María del Mar.

Las esculturas que adornan los sarcófagos dan á estos sepulcros el carácter de un monumento artístico. Bajo este punto de vista los autores los dividen en varias clases, según es mayor ó menor la profusión de sus adornos. Los hay de proporciones generalmente mayores que las ordinarias, que muestran esculturas en sus cuatro caras y en la cubierta; otros que las presentan en el frente y en las caras laterales, y otros, por fin, que sólo tienen esculpido el frente.

Estas esculturas, en bajo, medio ó alto relieve, consisten en simples motivos ornamentales más ó menos difíciles y complicados, de los cuales son los más sencillos las líneas sinuosas ó medias cañas onduladas llamadas por los romanos *strigilus* (motivo tomado de los griegos, para quienes era el emblema de la juventud), y también en representaciones figuradas de uno ó varios asuntos, ó de diversas escenas de un mismo asunto esculpidas ordenada y artísticamente. Algunos presentan dos órdenes de relieves superpuestos separados por un friso sencillamente ornamentado; pero, en general, tienen un solo orden de figuras y son éstas de mayores dimensiones y de mejor ejecución y estilo.

Muchas veces los grupos de figuras se hallan separados unos de otros por medio de pámpanos, en los que con fre-

(1) Tres sarcófagos cristianos de los siglos III, IV y V. Véase la obra *Monumentos arquitectónicos de España*.

cuencia se ven pequeños génios cogiendo racimos; por palmeras; por columnas; por pilastras, y también por arcadas que dan al anaglifo el aspecto de un pórtico de elegante arquitectura. En ocasiones, y esto es lo que sucede respecto á la mayor parte de los que nos hemos propuesto estudiar, los varios asuntos esculpidos están colocados unos á seguida de otros sin separación marcada, y dispuestos casi siempre de la manera que el escultor creyó más conveniente para el buen efecto artístico de su obra, y más ajustada á las reglas de la simetría.

No todos los sarcófagos con representaciones figuradas son de una composición igualmente rica. De los que sólo tienen el frente esculpturado los hay que no presentan más que tres grupos de figuras, uno en el centro y otro á cada uno de sus extremos; separados entre sí por recuadros adornados con estrigilos.

En el centro del frente esculpturado vése con frecuencia representada la imagen del difunto; ya de cuerpo entero, con los brazos extendidos y las manos levantadas en actitud de orar, á cuyas figuras, casi siempre de mujer, han dado los arqueólogos el nombre de *Orantes*, apreciando de muy distinto modo su significación; ya en busto, puesta dentro de un disco circular; y cuando la tumba es *bisoma* y destinada á la sepultura de dos esposos, vése en el disco el busto de ambos. A estas últimas llamaban los romanos *imagines clypeatae*, por razón de la semejanza del disco con el escudo redondo ó rodela, en latín *Clypeus*. Algunas veces, aunque no sea muy común, el disco está sustituido por una concha.

El friso muéstrase también esculpido, sobre todo cuando la tapa de los sarcófagos es plana, y son sus esculturas, por lo general, más sencillas que las del cuerpo del sepulcro. Ordinariamente ocupa el centro una tablilla, destinada á contener el epitafio, sostenida por genios alados; viéndose en al-

gunos sarcófagos *bisomos* dos medallones con el busto de los esposos difuntos, repartidos á uno y otro lado de la tablilla. A entreambos extremos del friso solian esculpir mascarones y cabezas decorativas.

Estudios recientes han demostrado que los artistas de Roma, tanto paganos como cristianos, pintaban y doraban muchas veces las esculturas, siguiendo el ejemplo de los griegos y otros pueblos orientales. La existencia de sarcófagos cristianos con esculturas doradas y pintadas está fuera de toda duda (1).

Los sarcófagos cristianos, cuyas condiciones artísticas son muy semejantes, sino del todo iguales, á las de los paganos, se distinguen de estos principalmente por los asuntos y emblemas representados por sus esculturas. Esta es la regla general: no obstante, las circunstancias que rodeaban á los cristianos en los primeros siglos hicieron que no fuese posible durante la época de las persecuciones la formación de una verdadera escuela cristiana de escultura y que los fieles se viesan á menudo obligados á comprar los sarcófagos en los talleres de los paganos, originándose de ello la presencia de esculturas y representaciones paganas en cementerios cristianos. Verdad es que en este caso procuraban escoger aquellos cuyas esculturas no presentasen un carácter muy marcado de paganismo y rechazaban casi siempre las representaciones de dioses, ritos religiosos y escenas mitológicas (2): empero, algunas de las últimas se han hallado en las catacumbas de Roma; así en la cripta de Lucina se ha encontrado un sarcófago cuyas esculturas representan una bacanal, y en el cementerio de Calixto otro en el que se ven Psiquis y el Amor abrazándose, pero el primero tenía la cara esculpida puesta contra la pared, y el segundo estaba enterrado en el suelo,

(1) LE BLANT: ob. cit., pág. 37.

(2) ALLARD: ob. cit., pág. 431.

con señales de haber sido el anaglifo recubierto de cal para ocultar las figuras. Los sarcófagos de esta clase, dice Allard, hállanse siempre borrados y mutilados, ó con el frente esculturado puesto contra la pared para impedir que pueda verse; y Martigny añade que cuando menos procuraban los fieles santificarles grabando en ellos algún emblema cristiano ó una inscripción propia para evitar equivocaciones. Por consiguiente, en algunos casos y á falta de emblemas ú otras representaciones de carácter cristiano, pueden justificar el empleo por los fieles de los sarcófagos, el lugar de su encuentro y, caso de ignorarse éste, las fórmulas de la epigrafía cristiana que contenga la inscripción.

Por otra parte, no todos los sarcófagos que ostentan representaciones tomadas del paganismo son debidos á artistas paganos. «Un arte no se improvisa,» dice Raul Rochette; y el arte cristiano que nació y creció en una sociedad ya formada, cuando el arte clásico conservaba aún toda su fuerza y todo su esplendor, no podía dejar de recibir como recibió en efecto la influencia de este último. Esta influencia se observa de una manera notable en el orden y disposición general de los asuntos; en los motivos ornamentales y figuras puramente decorativas (pájaros, guirnaldas, cestos de flores y de frutas, cabezas fantásticas, animales fabulosos, genios desnudos alados, etc.); en la representación de ciertas personificaciones simbólicas (los vientos, los ríos, el cielo, el mar, las cuatro estaciones, etc.); en la ejecución de algunos detalles de asuntos exclusivamente cristianos (el *arca* de Noé, perfectamente igual al cofre en que se representa expuestos junto al mar á Danae y Perseo; el *heroum*, dentro del que se figura casi siempre á Lázaro, etc.), y, por fin, en la adopción de asuntos paganos á los que se dió significación cristiana. Estos últimos, sin embargo, son muy pocos y acaso se reducen á la historia de Orfeo y á la de Ulises.

Es preciso, con todo, no dar á esta influencia que reconocen los más reputados arqueólogos, una importancia mayor de la que en realidad tiene y huir de las exageraciones en que algunos han incurrido negando al arte cristiano toda originalidad, y convirtiendo á los artistas cristianos en meros imitadores de los paganos, no tan sólo en cuanto se refiere á las condiciones extrínsecas de sus obras, sino también al pensamiento capital que en las mismas se desarrolla. Hoy está totalmente justificado el origen cristiano de algunos símbolos y representaciones que inexactamente se había pretendido atribuir al paganismo. Esta influencia, además, disminuye á medida que el arte cristiano se va desenvolviendo, hasta borrarse sus huellas casi por completo después del triunfo de la Iglesia, cuando fué dable á los artistas cristianos expresar sus concepciones con entera libertad.

He aquí las palabras con que Allard resume la marcha del arte cristiano en los primeros tiempos. «El arte cristiano en su origen, debió dedicarse á escoger y crear un determinado número de tipos suficientes para representar las verdades religiosas que quería hacer visibles. En cuanto á los motivos accesorios no intentó siquiera inventarlos, apropiándose los que estaban ya admitidos que tomó sin ningún escrúpulo de las obras de la escuela pagana, en la que sus primeros artistas habían aprendido. La figura principal, siempre bíblica ó simbólica, bastó en un principio para dar carácter cristiano á los adornos y á los asuntos que la servían de cuadro. Poco á poco fué ensanchándose y enriqueciéndose el ciclo de los tipos simbólicos, que constituían la parte emblemática de la composición, con nuevos rasgos sacados de los libros santos y tomados como símbolos de las verdades cristianas: este conjunto armónico, esta graciosa mezcla de asuntos nuevos y formas antiguas, se desenvolvió durante la primera época del arte cristiano, bajo la dirección probablemente de sabios teó-



logos, con un tacto perfecto y con entera libertad. Un segundo período comienza á fines del siglo III. El ciclo de los asuntos cristianos adquiere una forma definitiva, siempre idéntica, impuesta por la tradición, el arte cristiano pierde la hermosa variedad, la libertad creadora de su primera época, para fijarse en una inmovilidad hierática, como la del Egipto antiguo ó de la moderna Grecia. Las historias bíblicas sustituyen casi enteramente á los símbolos. El empleo de éstos disminuye á mediados del siglo III, época en que empieza á desarrollarse el formulario de la epigrafía cristiana. A fines de los siglos IV ó V, cesa por completo la simbología y el arte cristiano entra más y más en el terreno de la realidad histórica. La conversión de Constantino origina un cambio completo en las condiciones políticas y sociales de la vida cristiana. A partir de esta época, los mismos asuntos bíblicos son insuficientes para el cristianismo triunfante, que exige ya la representación de escenas de la vida real; empiezan-se á decorar los muros de las basílicas con representaciones del suplicio de los mártires, cual si la Iglesia victoriosa se complaciera en mostrar el elocuente contraste de su seguridad actual con sus pasados sufrimientos» (1). Y D. Aureliano Fernández Guerra, concretando sus observaciones á la escultura, dice sobre este particular lo siguiente: «Comienza en el siglo III acertando á expresar la idealidad de la religión verdadera, sin apartarse de la tradición arcáica en la forma. Pretende en el siguiente conciliar lo uno y lo otro con un sistema nuevo de composición, pero flaquean entonces la inspiración y el ingenio, falta el bien adiestrado estudio que modela, que huye las proporciones bárbaras y violentos escorzos y que se aviene mal con la timidez y el acompasamiento. Decae, finalmente, al principiar el V siglo llegando á cincelar

(1) Ob. cit., liv. IV, cap. I, págs. 235 y 236.

el escultor por receta sin tener ya el menor sentimiento de la belleza material, y disgustándole muy al contrario la antigüedad clásica, trocado de artífice en artesano» (1). De los textos que acabamos de copiar se desprende que el mayor apartamiento de la influencia pagana coincidió en las obras artísticas cristianas, con la disminución de sus cualidades estéticas, coincidencia que no importa en sí una razón de causalidad, como á primera vista pudiera parecer, sino que obedece más bien á la decadencia que afectaba en esta época al arte antiguo en general.

El estudio detallado de cuales fueron los emblemas y representaciones propias del primitivo arte cristiano, indispensable, sin embargo, para el de los sarcófagos de los primeros siglos, nos llevaría muy lejos de nuestro propósito. Consúltense sobre el particular las obras que llevamos citadas y en especial la del P. Garrucci. Dice éste: «así como los paganos de su filosofía y de la vida común tomaban sus argumentos, [los cristianos] los tomaron y escogieron de su fe evangélica y no se desdeñaron tampoco de representar escenas de familia. De aquí la principal división en escenas bíblicas y escenas de la vida común: á ellas hay que añadir las que conceden el primer lugar á las alegorías y á las personificaciones.» (2). Entre los asuntos que los autores clasifican de más propiamente *simbólicos*, son de notar; el áncora, el cordero, la oveja, la paloma, el pez, el tridente, la T griega, el mástil, el ciervo, el monograma de Cristo: entre los *alegóricos*, alusivos casi siempre á las parábolas del Evangelio; la viña, el sembrador, las vírgenes locas y prudentes, el buen pastor: y entre las *figuras é historias bíblicas*; el sacrificio de Isaac, la historia de Jonás, Daniel en la cueva de los leones, los tres israelitas en el horno, Job en el estercolero, Noé

(1) *Monumentos arquitectónicos de España*, monograf. cit.

(2) Ob. cit., vol. V, prefaz., pág. 2.

en el arca, el milagro de Horeb, el paso del mar rojo, la historia de Susana tomados del Antiguo Testamento, y los milagros obrados por el Salvador, Jesús en la última cena, la entrada triunfal en Jerusalén, etc., tomados del Nuevo Testamento. A excepción de la *resurrección de Tabitha*, realizada por San Pedro, y del *martirio de San Estéban*, ningún asunto usaron los cristianos hasta últimos del siglo v, distinto de aquellos en que Jesucristo tuvo una intervención directa: al decir esto no nos referimos á los relativos al Antiguo Testamento. También es de advertir que desde el siglo v en adelante algunas representaciones cristianas muestran detalles evidentemente inspirados en los evangelios apócrifos (2).

No obstante de que el arte cristiano primitivo no posea de Jesucristo ni de la Virgen imagen alguna que ofrezca los caracteres de un retrato, ni aún los de un tipo convencional sólidamente establecido, se halla repetidas veces la presencia de Jesús en las escenas representativas de algunos actos de su vida y en especial de aquellos en que obró milagros, y hállase representada la Virgen María no sólo en la escena de la adoración de los Reyes magos, sino también en otras ocasiones, y muy en particular la reconocen los arqueólogos cristianos en algunas de las figuras llamadas *Orantes*, tan frecuentes, como hemos dicho, en los monumentos sepulcrales.

Indicamos antes que los primeros cristianos habían adap-

(2) Sin embargo de lo expuesto, MAURIGNY cita dos sarcófagos de Arlés que muestran esculpida la traición de Judas, y, con referencia á Polidoro, menciona un sarcófago de Fermo, cuyas esculturas son todas relativas á la vida de S. Pedro. LE BLANT, que tiene por regla constante que los primeros cristianos no representaron escena alguna de la pasión de Jesucristo, posterior á su presentación ante Pilatos, señala como única excepción conocida un sarcófago del Museo de Latrán (que publica también Allard) que muestra esculpida la coronación de espinas y el acto de dirigirse Jesús al Calvario con la cruz sobre los hombros, pero advierte que, aun en este caso, la corona que un soldado coloca en la cabeza de Jesús es de flores, y que quien lleva la Cruz á cuestas, es Simón Cireneo.

tado á su simbología la fábula de Orfeo y la de Ulises. En efecto, al primero amansando con los acordes de su lira las bestias feroces, apreciáronlo como una imagen anticipada del Divino Maestro que, con el encanto y virtud de su palabra, atrae los corazones de los hombres más rebeldes. Los diferentes motivos que tuvieron los cristianos para establecer dicha relación entre Jesucristo y el cantor de Tracia y los abundantes textos que la confirman, son el objeto de un extenso y bien meditado estudio de Martigny, al que remitimos al lector (1). La figura de Ulises ligado al mástil de su navío para librarse del encanto de las Sirenas, se halla esculpida en dos sarcófagos cristianos hallados en las catacumbas de Roma. La nave de Ulises, según San Máximo obispo de Turín en el siglo v, es el tipo de la Iglesia; y el mástil al que se hizo ligar, una figura de la Cruz. Igual significación se desprende de las siguientes palabras de San Clemente de Alejandría: «Pasa sin prestar oídos al canto, que da la muerte. Si quieres puedes vencer y abrazado al mástil te verás libre de toda corrupción. El Verbo de Dios gobernará el timón y el Espíritu Santo te conducirá al puerto del Cielo.» (2)

Los anteriores asuntos son comunes á toda clase de monumentos de arte cristiano primitivo. Respecto á las esculturas de los sarcófagos en particular son durante los tres primeros siglos más sencillas y están constituidas, por regla general, por meros símbolos y simples emblemas y pocas veces por representaciones figuradas, en cuyo caso son relativamente frecuentes los asuntos de caracter inofensivo tomados del arte pagano, como; las escenas de caza y de pesca, las pastoriles, los banquetes, las cuatro estaciones, etc. En el siglo iv, libre ya la Iglesia, muéstrase la escultura cristiana en

(1) Ob. cit., v. *Orphée (ses représentations dans les monuments chrétiens)*.

(2) Id., id., v. *Ulysse, figure du Sauveur*; y ALLARD: ob. cit., liv. IV, cap. VIII, páginas 433 y 434.

pleno desarrollo y los sarcófagos ostentan en sus frentes esculpidas representaciones bíblicas y otras figuras de significación claramente cristiana, adaptadas al cánón iconográfico que poco á poco se había ido formando y que, en aquella época, estaba fijamente establecido.

Conócense gran número de estos lúnebres monumentos, pertenecientes en su mayor parte á los tiempos que subsiguieron á la conversión de Constantino, existentes en Italia, particularmente en Roma, en Francia, en algunos puntos del Norte de Africa y también en España. El P. Garrucci cree que de Roma, y acaso también de Arlés, se extendieron al Occidente.

El número de sarcófagos españoles adornados con esculturas propias de los primeros siglos del Cristianismo de que tenemos conocimiento, asciende á veintidós; incluidos casi todos en la obra del P. Garrucci. De ellos once han sido publicados ó mencionados por el señor Fernández Guerra, uno se describe en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* y los restantes forman el asunto de esta monografía (1). Los once primeros han sido encontrados, uno en la villa murciana de Hellin y se conserva en la Real Academia de la Historia; dos en Layos, provincia de Toledo, de los cuales el uno existe en el convento de Santo Domingo el Real de aquella ciudad, y el otro lo guarda también la Academia referida; uno en Valencia, custodiado en el Museo provincial; uno en Mérida; uno en Cabeza del Griego, antigua *Archábrica*, dos existentes en la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, hallados probablemente en sus catacumbas; uno en San Justo de la Vega á dos mil pasos de Astorga, trasladado

(1) Sobre antigüedades cristianas de España, véase Hüßner: *La Arqueología de España*, págs. 80 y 81 y 274 á 276. «Los sarcófagos de Barcelona, de Lagos, de Astorga, de Mérida y de Zaragoza, están indicados brevemente en la obra del Sr Hüßner *Antike Bildwerke*, n.º 669, 914, 916 y págs. 327, 340 y 341.

hoy al Museo arqueológico nacional; uno en Pueblanueva, lugar sito tres horas al E. S. E. de Talavera de la Reina, y otro en Gerona, publicado por La Canal en la España Sagrada y existente en la iglesia de San Félix de la misma ciudad. Da cuenta también el señor Guerra de otros varios sarcófagos de mármol, posteriores á la invasión de los pueblos del Norte, pero lisos y sin ningún adorno, existente uno, el sepulcro de Paula y Cervela, en Sevilla, y los demás, cuyo número no fija, en Cabeza del Griego, destinados á la sepultura de varios obispos (1). Los que publicamos pertenecen dos á la antigua ciudad de Emporias, dos á la de Barcelona, seis á la de Gerona, y uno, por fin, á la de Tarragona. En su lugar correspondiente mencionaremos los autores que de ellos se han ocupado.

De todos los sarcófagos antedichos, tres, el de Hellín, uno de los de Zaragoza y el de Santa María del Mar de Barcelona tienen esculturas en sus caras laterales; los restantes muestran tan solo esculpido el frente, y dos de ellos, el mismo de Hellín y el de Puebla nueva, están divididos en compartimientos por arcos y pilastras. Reconócese la influencia del arte pagano, principalmente en el de Hellín que ostenta en cada uno de sus lados «un elegante grifo», en el de Zaragoza más ricamente ornamentado que tiene en cada ángulo «un genio desnudo en actitud de sostener la pesada tapa del sepulcro» á semejanza de las figuras llamadas *telamones* por los antiguos, disposición única en esta clase de monumentos cristianos, como observa Le Blant, y finalmente en el de Ampurias que representa las cuatro estaciones de una

(1) Monografía cit. y Sarcófago cristiano de la catedral de Astorga, en el *Museo español de Antigüedades*, tom. VI, págs. 583 y ss. Otros trabajos tiene publicados el Sr. Guerra sobre arqueología cristiana española, que hasta ahora no nos ha sido posible consultar y sentimos no haya visto la luz pública la obra *Inscripciones cristianas y antiguos monumentos del arte cristiano español*, que anuncia en el primero de los trabajos citados. El sarcófago publicado en el *Bolet. de la R. Acad. de la Hist.*, se halla en el vol. VIII, 1886, pág. 425.

manera casi igual, por lo que de la mala conservación de las figuras puede apreciarse, á la que los artistas paganos solían usar para la representación de este asunto.

Aunque los sarcófagos de esta clase presentan, por lo general, de una localidad á otra notables diferencias de estilo, puede decirse que los españoles, por lo menos los que hasta ahora conocemos, están acomodados todos á un mismo tipo, tipo que resulta completamente igual al de los sarcófagos de Roma y de la región Sudeste de Francia, como los de Arlés, comprobando la observación, antes expuesta, del P. Garrucci: su forma es la de una caja tallada en paralelógramo, y su tapa, á juzgar por la del de Ampurias, único que sabemos la conserva, es plana con un pequeño cartabón levantado sobre su frente principal. Mayor semejanza, si cabe, se halla entre sus esculturas, tanto en los asuntos bíblicos representados, como en la frecuente repetición y disposición de los mismos. Así resalta con toda claridad del siguiente cuadro, formado por Allard (1), del número de veces que un mismo asunto se encuentra en ciento tres sarcófagos de Roma (de ellos cincuenta y cinco estudiados por Burgón en el Museo de Latrán, y otros cuarenta y ocho por Bossio, de los cuales treinta son procedentes de las criptas del Vaticano); al que nosotros hemos adicionado los ochenta y tres hallados en Arlés, estudiados por Le Blant, y los veintidos que conocemos de España, siguiendo, para los de fuera de Cataluña, la descripción que da de ellos el señor Fernández Guerra.

ASUNTOS

	Roma.	Arlés.	España.
Historia de Jonás.	34	2	0
Milagro de Horeb.. . . .	37	9	7
Arresto de San Pedro.. . . .	34	5	6

(1) Ob. cit., liv. IV, cap. VIII, págs. 449 y 450, nota.

	Roma.	Arlés.	España.
Multiplicación de los panes y los peces.	34	18	6
Curación del ciego de nacimiento.	30	13	9
Milagro de Caná..	24	8	5
Resurrección de Lázaro.	30	4	5
Jesús predice á San Pedro que le negará.. . . .	22	11	4
Daniel en la cueva de los leones.	21	3	1
Curación del paralítico.	19	8	5
Creación de Eva..	13	0	0
Sacrificio de Isaac.	20	7	6
Adoración de los Reyes Magos.	19	3	1
Pecado original.	24	4	4
Jesús cura á una mujer de un flujo de sangre.	17	8	2
Entrada de Jesús en Jerusalén..	14	3	1
El Buen Pastor.	15	2	2
Noé en el arca.	11	0	0
Jesús ante Pilatos.	11	3	0
Jesús dando la ley á sus discípulos.	10	3	3
Los tres israelitas en el horno.	7	1	0
Moisés descalzándose.	4	0	0
Elías arrebatado al Cielo.	5	1	0
La Natividad del Señor.	5	2	0
Jesús coronado de espinas.	2	0	0
Resurrección del hijo de la viuda de Naim.	0	5	1
Bautismo de Jesús.	0	4	1
Entrega de las llaves á San Pedro.	0	4	0
Cain y Abel ofreciendo á Dios sus sacrificios.	0	2	1
Moisés recibiendo las tablas de la Ley.	0	4	0
Daniel envenenando el dragón de los babilonios.	0	3	0
Historia de Susana.	0	1	1
Paso del mar rojo.	0	6	0
Los tres israelitas negándose á adorar el idolo de Nabucodonosor.	0	3	0
Curación de los dos ciegos de Cafarnaum.. . . .	0	0	1
Conversión de Zacheo.	0	0	1
Jesús pisando el león y el dragón.	0	0	1
Asunción de la Virgen.	0	0	1
Jesús en la última cena.	0	0	1

Los asuntos que siguen á la resurrección del hijo de la viuda de Nahím, este inclusive, los hemos añadido á la lista

formada por Allard, para dar una idea más completa de las representaciones bíblicas que se encuentran en los sarcófagos españoles: esta es la razón por la cual no figuran en la casilla correspondiente á Roma. No se crea, sin embargo, que estos asuntos falten en los sarcófagos romanos, pues la lista de Allard no los comprende todos y está puesta sólo por vía de ejemplo.

Según Le Blant son peculiares de Arlés y no se han reconocido hasta ahora en otra parte, las representaciones de *Daniel condenando á los dos ancianos acusadores de Susana* y algunos pasajes de la vida de Jesús que se veían en un sarcófago de dicha ciudad, hoy por desgracia mutilado, como son; *Jesús orando en el huerto de los olivos, la resurrección, Jesús resucitado apareciéndose á las tres Marías y á sus discípulos, y la Ascensión del Señor*. De los asuntos esculpidos en los sarcófagos españoles, solo tres, *la Asunción de la Virgen y Jesús en la última cena*, reconocidos por el Sr. Fernández Guerra el primero en uno de los de Sta. Engracia de Zaragoza y el segundo en el de Layos que posee la R. Academia de la Historia, y *Jesús pisando el león y el dragón* señalado por el P. Garrucci en uno de los de Gerona, los creemos exclusivos de nuestra nación. *La conversión de Zaqueo*, aunque figurada de distinto modo, nos parece se halla también representada en algún sarcófago de Italia. Por último, el sepulcro de S. Felix de Gerona que muestra esculpida la *historia de Susana*, es, que sepamos, el único que ofrece de ella un conjunto que pueda calificarse de completo; pues á las escenas ya conocidas de Susana acechada por los ancianos y del castigo de éstos, añade las de *Susana solicitada y luego juzgada por los mismos, y su liberación por Daniel*.

El número limitado de representaciones bíblicas que presentan los monumentos del primitivo arte cristiano, la cons-

tante repetición de unos mismos asuntos en todos los lugares en que se conservan monumentos de esta clase, por distantes que estén unos de otros, la semejanza y aún á veces perfecta identidad en la ordenada disposición de los mismos, y, en otro orden de ideas, algunos textos de S. Clemente de Alejandría relativos á los símbolos que debían usar los cristianos en sus anillos; han producido en algunos arqueólogos eminentes el convencimiento de que la Iglesia intervino desde un principio en la elección y señalamiento de los emblemas y representaciones que usaron los artistas cristianos de los primeros siglos (1). Esta intervención directa no está, sin embargo, bien justificada y en ningún caso quedó el arte cristiano privado de iniciativa y libertad, como lo justifican las representaciones sacadas de los Evangelios apócrifos, los asuntos distintos de los usados en Roma que, aunque en pequeño número, se encuentran en monumentos de Francia (2) y España (3), y, principalmente las particularidades ageias ó contrarias al texto literal de las Sagradas Escrituras que se observan en los monumentos cristianos antiguos de la misma ciudad de Roma (4). Le Blant, que es de opinión de que la Iglesia no intervino jamás directamente en los asuntos que trató el arte cristiano primitivo, cree que aquellas analogías se explican lo bastante, con la práctica de una tradición artística común, que originó la continuación de los tipos desde largo tiempo en uso en los talleres; de lo cual, como también de lo insinuado por el mismo Martigny, parécenos debe deducirse que, así como Roma fué la cuna del arte cristiano, así debió ser también el centro desde el que los artistas se

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Sarcophages*, etc., y ALLARD: ob. cit., liv. IV, cap. IV, pág. 337 y otras.

(2) Id., id.; y LE BLANT: ob. cit.

(3) F. GUERIN: monograf. cit. y cap. II de este estudio.

(4) LE BLANT: ob. cit., Introd., §. 4, págs. VIII á X.

desparramaban por los demás países, llevando á ellos sus tradiciones de escuela y sus modelos artísticos.

Lo que no cabe poner en duda es la intención simbólica que envuelven las representaciones cristianas y, en su consecuencia, las esculturas de los sarcófagos (1). El mismo Le Blant que cree que se ha hecho un abuso de la simbología pretendiendo interpretar y dar significado hasta á los menores detalles, que no se muestra conforme, en algunos casos con razón, en que se dé un significado especial á la manera de estar distribuidos los asuntos, viendo en ella una intención mística, cuando muchas veces no se ha tenido en cuenta más que el buen efecto artístico del conjunto y las reglas elementales de la simetría, y que, por fin, justifica con ejemplos numerosos la confusión y aún la contradicción que resulta entre los autores por la distinta manera como interpretan y aprecian los asuntos representados: conviene, no obstante, en que la significación simbólica de éstos es en muchos casos indudable, viniendo atestiguada por los mismos monumentos.

Movido, además, del deseo de dar á las escenas figuradas una interpretación más fija y partiendo de la base de que la idea que debió guiar al artista al decorar los monumentos sepulcrales, fué la de la salvación y la de la resurrección; propone, fundado en la epigrafía cristiana y en los documentos más antiguos que se conservan de la liturgia funeraria, todo

(1) El P. GARRUCCI en la ob. cit., prefaz., pág. 4, dice: «...Dirò per tanto esser vero in generale quanto ha notato il Macario e dopo lui altri scrittori, che nei monumenti cristiani destinati ai defunti si ebbe in mira di risvegliare la fede nella resurrezione: ma non è a parer mio men vero che si volesse fare una fervente confessione di fede per mezzo di quelle figure il cui senso più comune giovato anche dall'artificiosa composizione poteva facilmente interpretarsi in una età nella quale i fedeli erano abituati alle omelie dei SS. Padri, dove sono sì frequenti le allusioni ai sensi figurati ó morali ó dommatici.—E questa maniera d'intendere il pensiero degli antichi a me pare tanto più verisimile perchè così si spiegherà più agevolmente l'unione e la mescolanza dei fatti e delle istorie del vecchio con quello del nuovo Testamento: il che vediamo osservato non solo nei sepolcri ma eziandio in altre opere d'arte che non hanno una destinazione funebre.

un sistema nuevo de interpretación, sistema que por su importancia, por la solidez de los fundamentos que le apoyan, y sobre todo, por referirse de una manera muy particular á la explicación de las esculturas que adornan los sarcófagos, no podemos dejar de reasumir aquí, por más que nos reconozcamos incompetentes para resolver respecto de su adopción.

Consiste el sistema propuesto por Mr. Le Blant en explicar la significación de las representaciones figuradas en las tumbas cristianas, habiendo en cuenta las ideas que inspiraron la liturgia funeraria de la Iglesia, especialmente las preces por los agonizantes y por los difuntos; á cuyo objeto después de hacer notar las indudables relaciones que hay entre éstas y las invocaciones de los epitafios antiguos; demuestra la correlación estrecha y la exacta correspondencia que con los asuntos esculpidos en los sarcófagos tienen las referencias bíblicas de dichas preces. De este método de interpretación resulta que las representaciones figuradas en los monumentos sepulcrales concurren con las fórmulas epigráficas y la liturgia funeraria á manifestar con iguales procedimientos la fé de los cristianos en el dogma consolador de la resurrección de la carne, y su esperanza en la asistencia y misericordia de Dios; ideas, dice, que se imponen naturalmente á todos en presencia de las sepulturas, que tantas veces nos muestran figuradas en los Libros Santos los Padres de la Iglesia, y que guiaron, sin duda la mano de los artistas encargados de decorar los sepulcros de los fieles.

Del paralelo que hace entre las liturgias funerarias y los asuntos representados en los sarcófagos, se desprende que la significación de éstos es:

FIGURAS DE LA SALIDA DE ESTE MUNDO. — Salida de los israelitas de Egipto. — (*Sacrament. Gelasianum; Oratio post sepulturam.*)

TIPOS DE LA ASISTENCIA DIVINA.—Noé en el arca.—(*Ordo commendationis animæ.*)

Sacrificio de Isaac.—(*Id. id. id.*)

Elías subiendo al Cielo.—(*Id. id. id.*)

Paso del mar rojo.—(*Id. id. id.*)

Job en el estercolero.—(*Id. id. id.*)

David y Goliat.—(*Id. id. id.*)

Prisión de S. Pedro.—(*Id. id. id.*)

Daniel en la cueva de los leones.—(*Id. id. id.*)

Historia de Susana.—(*Id. id. id.*)

Los tres jóvenes hebreos en el horno.—(*Id. id. id.*)

Jonás.—(*Id. id. id.*)

TIPOS DE LA MISERICORDIA DE DIOS.—El buen Pastor.—(*Sacrament. Gelasianum. Oratio post sepulturam.*)

TIPOS DE LA ADMISIÓN DEL DIFUNTO EN EL CIELO.—El difunto entre S. Pedro y S. Pablo.—(*Sacrament. Gelasianum. Oratio post obitum hominis.*)

Ovejas á los pies de Jesucristo ó bajo la montaña de los cuatro ríos.—(*Sacrament. Gregorianum.*)

Festin celeste.—(*Renaudot: Liturg. Orient. t. II, páginas 164, 196 y 520.*)

Santos abriendo al difunto las puertas del paraíso.—(*Sacrament. Gelasianum, etc.*)

TIPOS DE LA ESPERANZA EN LA RESURRECCIÓN.—Job.—(*Liturgia mozarábica. Missa pro uno sacerdote defuncto. Lectio libri Job: Le Blant, Inscript. de la Galie, t. II, pág. 34, etc.*)

Resurrección de Lázaro.—(*Antiphona et responsiones ac responsoria ad vigiliis defuncti.*)

Resurrección de Jesucristo.—(*Sacrament. Gregorianum. Missa plurimorum defunctorum.*)

Otros asuntos, añade, admiten también explicación relacionándolos con las liturgias funerarias: así, *la entrega de las llaves á S. Pedro* es la traducción literal del célebre pasaje del Evangelio de S. Mateo: «*Et tibi dabo claves regni coelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum et in caelis,*» continuado por el *Missale Gothicum* y el *Sacramentarium Gallicanum* en la oración *Post nomina* que sigue en ellos á la conmemoración de los difuntos; y el *bautismo de Jesús con la paloma posándose encima de El*, recuerda una de las preces que se rezaban antiguamente por los agonizantes: «*Benedicat te Spiritus Sanctus, qui in similitudine columbæ in flumine Jordanis requievit in Christo.*» A nosotros nos parece que *la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén* puede también relacionarse con las siguientes palabras de una de las oraciones que forman parte del *Ordo commendationis animæ*. «*Veniat illi obviam Sancti Angeli Dei et perducant eum in Civitatem Coelestem Jerusalem,*» tanto más cuanto las volvemos á hallar en la antífona *De exequiis*, á saber; «*In Paradisum deducant te Angeli, in tuo adventu suscipiant te Martyres, et perducant te in civitatem Sanctam Jerusalem.*» Hace notar al propio tiempo que las representaciones del *Fenix*, de *la visión de Ezequiel*, de *la resurrección de la hija de Jairo*, de *la hija de la viuda de Naim* y de *Tabitha*, de las cuales no ha hallado hasta el presente mención en los textos litúrgicos, hacen referencia evidente al dogma de la resurrección, y así lo han reconocido casi todos los arqueólogos.

No daremos por terminado el anterior resumen y con él cuanto hemos creído conveniente manifestar respecto de las esculturas de los sarcófagos cristianos, sin añadir que el mismo Mr. Le Blant observa que con su método quedan sin explicación algunos de los asuntos representados en los monu-

mentos sepulcrales, ya por haberse inspirado el artista en un orden de ideas distinto del que sirve de fundamento á su sistema de interpretación, ya por no haber tenido otra intención que la de presentar á la vista hechos puramente históricos, como sucede, por ejemplo, con el sarcófago de Arlés antes mencionado que reproducía un número considerable de escenas de la vida de N. S. Jesucristo: por otra parte, dice, lo mismo acontece con el sistema de interpretación seguido hasta el presente, el cual tampoco puede dar significación simbólica á ciertos asuntos, que admite como simples representaciones históricas (1).

Los escultores que labraron los sarcófagos fueron sin duda artistas cristianos, desde después de la conversión de Constantino. Los bajo-relieves en ellos esculpidos, dice Martigny, revelan una inteligencia ó mejor un sentimiento tan profundo del espíritu cristiano, un conocimiento tan perfecto de las exigencias de la nueva fé que es poco menos que imposible atribuirles á una mano pagana. Además, los mármoles de Roma nos dan á conocer algunos de dichos escultores mostrando grabados, junto con el nombre del difunto los instrumentos propios de su profesión; y, uno de ellos, el sepulcro de *Eutropo*, publicado por Fabretti, representa á este artista ocupado con la ayuda de un aprendiz en trabajar un sarcófago.

Por último, las fórmulas propias de la epigrafía cristiana que pueden verse en las obras publicados por Rossi y LeBlant (2), y también discretamente reunidas, en su mayor

(1) Ob. cit., § V, págs. XXI á XXXIX.

(2) Las inscripciones cristianas primitivas de España han sido publicadas por Hübner, *Inscriptiones Hispaniæ christianæ, adiecta est tabula geographica*, Berolini 1874 (XVI y 120 pág. en 4.º) con un suplemento en el volumen correspondiente á las Inscripciones Británicas; *Supplementum inscriptionum christianarum Hispaniæ*, Berolini, 1876, en 4.º.—«Tanto dicho apéndice cuanto lo más recientemente hallado, será editado de nuevo en otro volumen suplementario, destinado á este solo objeto.» HÜBNER: *La Arqueología de España* págs. 80 y 81.

parte, en uno de los artículos del *Diccionario* de Martigny, pueden servir en algunos casos, como tenemos dicho, para determinar el empleo cristiano de los monumentos que son objeto de este estudio.



PARTE SEGUNDA

Descripción de los que se conservan en Cataluña.

I

BOTET: *Noticia hist. y arqueológ. de la antigua ciudad de Emporión*, pág. 118 y ss., lámina V. Pella: *Hist. del Ampurdán*, págs. 267, 275 y 276.

SARCÓFAGO de mármol blanco encontrado cuando las excavaciones practicadas en la ciudad de Ampurias, el año 1846. Hallósele roto en varios pedazos y se conserva recompuesto en el Museo provincial de Gerona. Contiene esculturas su frente principal y también el cartabón de su tapa, que es plana. Mide 2.06 m. de largo por 0'55 de alto el cuerpo del sepulcro, y 2.12 m. por 0'27 la tapa.

Su descripción es como sigue.

Ocupa el centro del frente esculturado una concha sostenida por dos genios alados y abierta por otros dos, más pequeños, que asoman en los huecos que deja la forma redondeada de la concha al tocar con el borde superior horizontal del sepulcro, los cuales probablemente están puestos allí con la sola intención de llenar dichos huecos. Dentro de la concha hay la imagen en busto del difunto, que viste *tunica* y



pallium, tiene desnuda la cabeza y lleva en la mano izquierda un rollo, *volumen*, símbolo de magistratura ó jurisdicción, al que señala con la derecha. En el poco espacio que queda debajo de la concha había varias figuras de un tamaño muy pequeño, hallándose todas al presente tan mal conservadas que se hace casi imposible el describirlas: una de ellas, recostada al parecer sobre una piel de carnero, podía representar un pastor, y así inducen á creerlo el báculo ó bastón que lleva y el perro que asoma por detrás de ella; un pequeño genio puesto á su lado parece velar su sueño; derecha á sus pies hay otra figura, acaso de mujer, cubierta con un velo.

Al lado derecho de la concha se ven tres figuras. La primera lleva un vestido original que cubre su cabeza y hombros, baja por detrás del cuerpo formando un solo todo con los calzones, abotonados á trechos por delante de las piernas, y acaba calzando sus pies á manera de borceguíes; con la mano izquierda levantada sostiene prendidos de las patas dos ánsares, cuyas cabezas se revuelven en sentido opuesto; su brazo derecho está completamente destrozado. La segunda viste túnica corta ceñida á la cintura, calza coturnos y trae sobre sus hombros un cordero. La tercera, muy estropeada, pues le faltan entrambos brazos y los atributos que sin duda la caracterizaban, se presenta casi desnuda vistiendo tan sólo un ligero manto pendiente de sus espaldas y afiblado en medio del pecho; á su izquierda y junto á sus pies hay un perro, también deteriorado, encima del cual las huellas que han quedado en el mármol permiten suponer había una figurita montada.

Exornan el lado opuesto otras tres figuras, todas ellas con los brazos rotos y desaparecidos por completo los atributos que ostentaban: cubre apenas su total desnudez la clámide ó pequeño manto que cuelga de sus espaldas, afiblandose sobre el hombro derecho de las dos primeras y en medio del pecho

de la tercera. La del centro lleva la cabeza ceñida por una delgada cinta ó banda, *fascia*, al igual de los dos genios que sostienen la concha y de la imagen del difunto. Su pésimo estado de conservación nos impide entrar en más detalles: nótese, sin embargo, que entre las dos primeras figuras hay un pequeño genio encaramado en un árbol y que, junto á los pies de la tercera, había un perro del que se ven algunos fragmentos.

Completan, por fin, el adorno del cuerpo principal del sarcófago una porción de animales, aves ó carneros, al parecer, aunque no puede precisarse con exactitud por estar muy destrozados, que ocupan la parte inferior, echados en distintas actitudes á los pies de las figuras principales y aun de uno de los genios que sostienen la concha.

De las descritas figuras tan sólo dos conservan atributos suficientes para determinar su significación y ambas pertenecen al grupo de la derecha. De ellas la primera, imagen del invierno, *Hiems*, es la más importante á nuestro objeto, pues unida su significación á la de los genios menores, aves y animales cuádrupedos, que exornan la parte inferior del anaglifo y acompañan, por regla general, los relieves que representan las *Estaciones del año*, nos permite deducir que este es el asunto esculpido en nuestro sarcófago. Los atributos que la caracterizan son los mismos que ostenta en otros monumentos antiguos de esta clase en que se ven representadas las cuatro estaciones, pues va completamente vestido, alza con la izquierda mano un par de ánsares, y es muy probable tenía á su derecha una caña con largas hojas colgantes á juzgar por las huellas que en el mármol se observan (1). A su lado y en el centro del grupo hay un personaje que tiene alguna analogía con el *Buen Pastor*. La tercera figura debió

(1) AMADOR DE LOS RÍOS: Sarcófagos paganos custodiados en los museos de Porto y Lisboa. *Museo Español de Antigüedades*, tom. II.

representar el *Estío*, aunque nada puede afirmarse porque sus atributos han desaparecido totalmente. Las tres figuras que forman el grupo de la izquierda simbolizaban sin duda la *Primavera* y el *Otoño* y, la de enmedio, un genio puesto en dicho lugar con el exclusivo objeto de contribuir á la simetría de la composición por su correspondencia con el Buen Pastor que ocupa así mismo el centro del otro grupo: ya hemos hecho notar que se diferencia de las que representan alguna de las estaciones por la diadema que le ciñe la cabeza. La falta absoluta de atributos hace que no podamos afirmar las anteriores significaciones.

El friso presenta en el centro una tablilla cuadrada sostenida también por dos genios alados y destinada á contener la inscripción sepulcral. A su derecha un grupo de siete figuritas desnudas se ocupa en las diversas operaciones de la vendimia; á su izquierda otro grupo, compuesto como el anterior de siete figuras, representa la recolección de las aceitunas y la fabricación del aceite.

Como se ve por la descripción que antecede las esculturas de este sarcófago tienen un carácter muy marcado de paganismo. Sin embargo, presentan algunas particularidades que permiten sospechar tuvo un empleo cristiano. Nos referimos, en primer término, á la mucha semejanza que los asuntos representados en su friso tienen con los que el canónigo Martigny señala como frecuentes en los frisos de los sarcófagos cristianos de la Galia: «Genios alados ocupados los unos á la derecha de la tablilla en las operaciones de la vendimia, los otros á la izquierda en la siega ó cosecha (en nuestro caso del aceite, una de las principales producciones del Empordán): asunto casi único en tales condiciones.» En segundo lugar, la presencia del Buen Pastor entre las figuras que representan las estaciones del año es, según el mismo autor, una circunstancia esencial en los monumentos cris-

tianos que llevan esculpido este asunto (1). Por último, la concha *imaginífera* hállase también en muchos sarcófagos cristianos de Roma y en algunos de la Galia y representa, según el parecer de reputados arqueólogos, la morada pasajera del mundo que el hombre debe abandonar un día para lograr un destino mejor; ó sea, es un símbolo de resurrección, como lo eran asimismo para los cristianos las Estaciones del año (2).

Además, las condiciones artísticas de las esculturas revelan un arte en marcada decadencia. Las figuras carecen de esbeltez y proporción, los pliegues de las ropas son duros y rígidos, y la composición anduvo muy trabada en la agrupación y actitudes de los personajes. De ello se deduce que el sarcófago que estudiamos pertenece cuando más á los últimos años del tercer siglo ó á los primeros del cuarto, época en la que el cristianismo se había predicado ya en Emporias y en que estaba muy encendida la persecución en España, sobre todo en Cataluña.

Esta última circunstancia, que debía hacer que los cristianos anduviesen muy circunspectos en dar á conocer la religión que profesaban, pudo inducir á los que compraron este sarcófago á escogerle en algún taller pagano, no sólo por permitir sus esculturas una interpretación cristiana sino también por presentar algunas de ellas notables analogías con los tipos artísticos propios del Cristianismo. Las Estaciones del año, esculpidas de un modo muy semejante á las que hemos descrito, pueden verse en un sepulcro cristiano de Roma publicado por el P. Garrucci (3): una figura de Pastor llevan-

(1) y (2) MARTIGNY: *Diction. des antiq. chrétien.*, v. *Sarcophages chrétiens, Saisons et Coquillages*. En friso representando la vendimia de un sarcófago de Roma publica el P. GARRUCCI t. VII, lám. 296, n. 4.

(3) *Storia dell'Arte Cristiana*, t. VII, p. 92, lám. 361, n. 2. Muestra tres genios desnudos, con clámide aliblada sobre la espalda. El del medio tiene una hoz en la diestra y en la otra mano un manojo de espigas; otro manojo de espigas hay junto á él á su derecha. El de la izquierda tiene en la mano derecha una caña y sostiene levantados dos anades con la izquierda. El res-

do el cordero sobre los hombros, casi exactamente igual á la que en él contemplamos, se halla en el sarcófago con esculturas paganas descubierto en Roma en el cementerio de S. Calixto, conforme puede verse en el dibujo que publica Allard (1). Al propio tiempo, como sucede en Roma con los sepulcros paganos hallados en los cementerios cristianos, el sarcófago que nos ocupa se encontró mutilado, observándose que sus esculturas han sido embadurnadas con cal. No damos, sin embargo, un gran valor á esta última circunstancia, por faltarnos noticias precisas sobre su encuentro.

Todo lo expuesto hace mucho más sensible que la tablilla que debía contener el epitafio esté lisa y no muestre señal alguna de haberle contenido. La inscripción hubiera podido resolver de una manera decisiva las dudas que sobre su empleo pagano ó cristiano se presentan.

La falta de inscripción se observa en otros muchos monumentos de la clase del que nos ocupa; ya porque hubiese debido estar pintada y no grabada (2), ya porque su adquiredor no hubiese cuidado aún de mandarla grabar dejando el sarcófago tal como lo tenía el artista en su taller, esto es, preparado para recibirla; como dejaban también muchas veces preparadas las figuras que debían representar á los difuntos al objeto de grabar su retrato (3).

Resulta, por consiguiente, que el sarcófago que acabamos de estudiar contiene esculturas paganas de un carácter propio para poder ser aplicadas en sentido cristiano; que presenta asuntos que ofrecen grandes semejanzas con los usados en los monumentos cristianos; que pertenece con probabilidad á una época en que habiendo sido predicada en Emporias la

tante, tiene con la mano izquierda una caña apoyada en tierra y con la derecha una liebre levantada; junto á él se halla el perro de caza con el acostumbrado collar.

(1) *Rome souterraine*, 2.^a ed., pág. 432. París, 1874.

(2) LE BLANT: *Etude sur les sarcophâg. chrét. antiq. de la ville d'Arles*, págs. 14 y 27, lám. VIII.

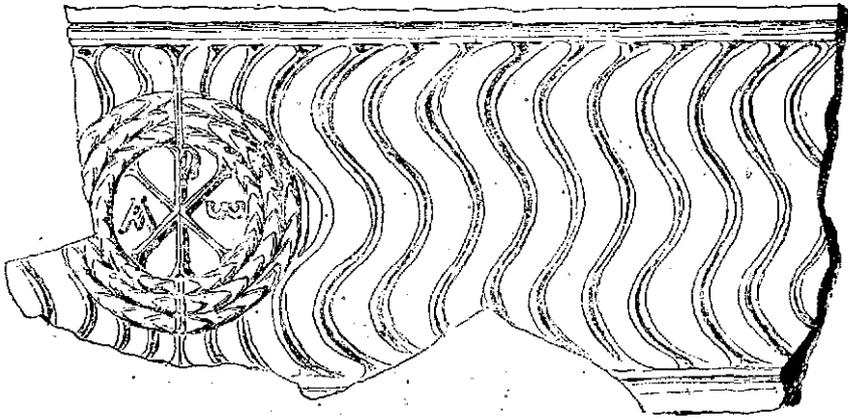
(3) ALLARD: ob. cit., pág. 435.

religión de Jesucristo, no era prudente que los fieles hicieran ostentación de la fé que profesaban, antes al contrario, se veían obligados á encubrir la significación religiosa de las representaciones que empleaban en sus monumentos artísticos; y, por fin, que este sepulcro se halló mutilado y contiene señales de haber estado recubierto de cal. Por todas estas razones, nos decidimos á proponer que se lo tuviese por cristiano, publicándole como tal en nuestra *Noticia sobre la ciudad de Emporion*. Más tarde, al publicarle, el señor Pella opina que debe calificarse de pagano como su parecido el de Lisboa, apoyándose en la autoridad del Rdo. P. Fidel Fita. «Resueltamente no lo juzgo tal (cristiano), escríbeme el Docto señor Fita, las escenas tanto pueden referirse á los Campos Eliseos de los gentiles, como al paraíso cristiano ó hebreo. Falta una inscripción, un signo cierto de religión.» Menos indicios hay para afirmar que se utilizó para sepultura de algún magnate cristiano el sarcófago que representa la escena pagana del Rapto de Proserpina, empotrado como otros que describiremos en la pared del altar mayor de S. Félix de Gerona, y, no obstante, así lo supone el mismo P. Fita que no encuentra aventurada la idea de que hubiese podido servir de sepulcro al Obispo de Gerona *Servus Dei* (886-906), debajo de cuya inscripción funeraria equivocadamente le coloca (1):

Continuamos en la creencia de que el monumento emporitano fué empleado por los cristianos y, por ello, le damos lugar en esta monografía, al lado de otros cuyo cristianismo es indudable.

El traje que viste la imagen del difunto y los atributos que ostenta, persuaden de que éste debió ser un personaje principal, que ejercía en la ciudad de Emporias algún cargo importante.

(1) *Novisimo Año Cristiano y Santoral Español*; Prólogo, XIV; Madrid, 1881.



II

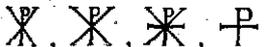
BOTET: *Noticia histórica y arqueológica de la antigua ciudad de Emporió*, pág. 122. PELLA: *Historia del Ampurdán*, pág. 274.

Fragmento de la cara anterior de un sarcófago.

Es de mármol blanco y mide 0'80 m. de largo por 0'50 de alto. Hallóse, como el anterior, en el emplazamiento de la que fué ciudad de Emporias, hacia el año 1865, en una viña propiedad de D. José M. de Barraquer, perteneciente al manso Feliu en el cual se guarda.

Este fragmento corresponde al centro esculturado del sarcófago de que formaba parte. Su ornamentación era estrigilada, con el monograma de Cristo dentro de una corona de palma en el centro y en los bordes un marco moldurado, del que se conservan algunos trozos. De él comunicó un dibujo á la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Gerona D. Celestino Pujol y Camps en la sesión del día 19 de agosto del año 1875. Pella y Forgas lo graba con más exactitud en su *Historia del Ampurdán*.

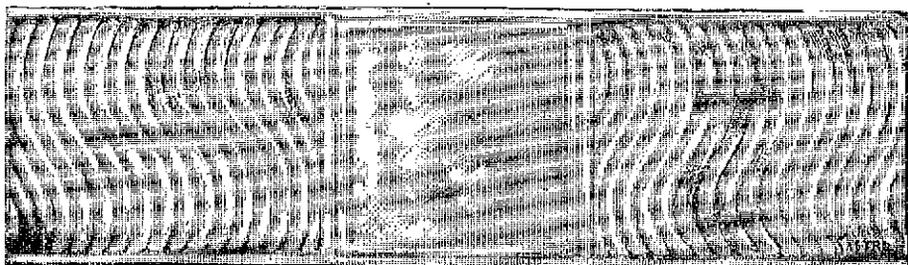
Los *estrigilos* son un elegante motivo ornamental que tomaron los cristianos del arte antiguo y los constituyen estrias ó medias cañas onduladas que tienen ordinariamente una forma parecida á la letra S, y también al instrumento de que se servían los romanos en las *termas* para rascar la piel de los que se bañaban y la de los atletas en los *gimnasios*, instrumento que usaron igualmente los cristianos, y que tenía el nombre de *strigilus*. En el fragmento que estudiamos, la curva de los estrigilos es doble y éstos se ven dispuestos en un mismo sentido ó dirección. Este motivo ornamental es muy frecuente en los sarcófagos antiguos, tanto paganos como cristianos.

La presencia del monograma de Cristo, no solamente caracteriza de cristiano nuestro sarcófago, sino que, además, puede conducirnos á fijar la fecha á que corresponde de un modo muy aproximado. En efecto, la arqueología cristiana enseña que el monograma, de origen oriental por cuya razón son griegas las letras que lo componen (X, P; *j* y *r*, iniciales del nombre *Xp̄st̄s*, Cristo), fué conocido y usado por los cristianos desde los primeros siglos; que ha pasado sucesivamente por las siguientes formas: , que, en un principio, se usó tan sólo como abreviatura del nombre de Cristo en las inscripciones, y que su empleo como símbolo es posterior al año 312. El señor Rossi le ha hallado en Roma por primera vez con este último carácter, en un monumento perteneciente al año 323, y el más antiguo de la Galia en que se le encuentra pertenece, según dice Mr. Le Blant, al año 347. Además, la costumbre de colocar á su lado ó entre sus brazos las letras griegas A y ω (esta última siempre minúscula), data del año 355, según el primero de los autores citados, y, según el último, indica una época bastante baja la forma de la letra *rho*, ρ , con la ter-

minación de su trazo curvo retorcida hacia fuera. Nuestro monumento pertenece, en consecuencia, á fines del siglo iv ó á la primera década del v.

Usaron los primeros cristianos el monograma de Cristo como emblema de la *Cruz* y lo ponían dentro de una corona de palma ó de laurel para significar la victoria de Jesucristo sobre sus enemigos y, en los monumentos sepulcrales; sobre la muerte; era, pues, un emblema de su triunfante resurrección. Este significado resalta con mucha mayor claridad en los sarcófagos que ostentan el monograma puesto sobre el palo superior de la Cruz, sobre cuyos brazos se posan dos palomas y á cuyos piés hallanse esculpidos los soldados romanos encargados de la guarda del sepulcro del Señor; como son, uno del Museo de Latrán que dibuja Allard en la página 443, otro de Arlés publicado por Le Blant (lám. XIV, pág. 27) y el español que se custodia en el Museo de Valencia, descrito por el señor Fernández Guerra, con la particularidad de que en este último, los guardas están sustituidos por dos ciervos. Por fin, las letras A y ω añaden un sentido mucho más importante á la significación del monograma, completándola con la afirmación de la Divinidad de Jesucristo, de acuerdo con las palabras de San Juán: «*Ego sum A, et ω , principium et finis, dicit Dominus Deus: qui est et qui erat, et qui venturus est Omnipotens*» (Apóc., I, 8); «*Ego sum A et ω , primus et novissimus, principium et finis.*» (Id., XXII, 13) (1).

(1) ALLARD: ob. cit., MARTIGNY: ob. cit., v. *Monogramme, A et ω* . LE BLANT: ob. cit., páginas V y 34.



III

Sarcófago de mármol blanco, con una pequeña beta ó mancha negra hacia la parte izquierda de su frente. Sirve en la actualidad de pila bautismal en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, donde está colocado sobre un basamento moderno de mármol negro y cubierto por una tapa de mármol del mismo color, también moderna. Mide 1'84 m. de largo por 0'43 de alto.

Tiene esculturado el frente y sus dos faces laterales. En el centro de aquél muestra el tablero destinado á contener el epitafio, el cual está encerrado dentro de un sencillo marco y coge toda la altura del sarcófago. Las dos faces laterales y todo el resto del frente están adornados con *estrigilos* que, encuadrados asimismo dentro sencilla moldura, desarrollan sus curvas en sentido opuesto á uno y otro lado del tablero. Este, como el del sarcófago de Emporias antes descrito, no contiene inscripción ni presenta huella de haberla contenido, por cuyo motivo damos aquí por repetidas las observaciones que sobre ello apuntamos al ocuparnos de aquél. Los caracteres artísticos de este monumento no difieren de los que presentan los sarcófagos cristianos de los primeros siglos.

A falta de indicaciones precisas de cualquiera otra clase, creemos que la tradición que á su hallazgo y empleo se refiere, es suficiente para que podamos calificarlo de cristiano.

Según ella, la Capilla de las Arenas, más tarde Santa María del Mar, existía ya en el siglo v y estaba edificada en el lugar en que San Felix y los parientes de la Virgen y Mártir barcelonesa Santa Eulalia enterraron el cuerpo de la Santa, el cual fué hallado en 878 por el obispo Frodoino y trasladado desde Santa María del Mar á la iglesia Catedral con gran solemnidad. Desde entonces se venera el cuerpo de la Santa en esta última iglesia, estando al presente colocado en la cripta que hay debajo del altar mayor dentro riquísimo sepulcro de alabastro, adornado con relieves que representan su martirio, el hallazgo de su cuerpo por el obispo Frodoino y su traslación á la Catedral: este sepulcro es obra del año 1339, conforme atestigua la inscripción que en el mismo se lee y se publicó por primera vez en la España Sagrada (t. XXIX, págs. 321 y 322). Respecto al sepulcro primitivo, una inscripción puesta en una tabla en la misma capilla de Santa María del Mar que contiene el sarcófago, dice: «Esta pila bautismal según constante tradición sirvió de sepulcro al cuerpo de Santa Eulalia.»

De lo expuesto deducimos que la tradición designa el sarcófago que nos ocupa como el mismo hallado en el emplazamiento del templo de Santa María del Mar por el obispo Frodoino, y como el primer sepulcro de Santa Eulalia; á lo cual por nuestra parte añadirémos que, si bien no nos atreveríamos á afirmarlo así de una manera absoluta, ni las condiciones artísticas del monumento, ni el lugar de su encuentro se oponen por ningún concepto á lo que afirma la tradición, antes bien, se hallan con ella de perfecto acuerdo.

En efecto, es sabido que los primeros cristianos siguiendo las prácticas de casi todos los pueblos de la antigüedad y obe-

deciendo al propio tiempo á las leyes entonces vigentes por las cuales estaba prohibido que nadie fuese sepultado dentro de las poblaciones, tenían sus cementerios, tanto subterráneos como al aire libre, fuera de ellas, pero por lo general sitios en algun punto no muy distante de sus muros (1). Además, desde la conversión de Constantino se esmeraron los cristianos en construir iglesias y capillas en los lugares donde estaban sepultados los mártires, como muestra de veneración á sus reliquias; de donde y sin duda en recuerdo también de la celebración de los divinos oficios en los *arcosolios* de las catacumbas, sobre la cubierta misma de la tumba de algún mártir, se originó la práctica de la Iglesia de colocar siempre en el ara en que se celebra el santo sacrificio de la misa algunas reliquias, práctica elevada á ley por el Papa San Félix en el año 269 y terminantemente confirmada por el concilio quinto de Cartago, en el cual se prescribió que no se consagrarse iglesia alguna sin haberse antes colocado reliquias debajo del altar (2). Cabe por consiguiente en lo posible y no se aparta de las costumbres de los primeros cristianos el que Santa Eulalia hubiese sido enterrada en el solar que hoy ocupa la iglesia de Santa María del Mar, cercano al antiguo recinto de la ciudad pero fuera de él, y que después de la paz de la Iglesia se hubiese levantado en él alguna capilla, como la de la Virgen de las Arenas que se dice existente ya en el siglo v, en honra de la mártir ó de los mártires allí sepultados.

Con respecto á sus condiciones artísticas hemos dicho ya que nuestro sarcófago no difiere de los monumentos cristia-

(1) Por tanto no pueden ser catacumbas, en nuestra opinión, las construcciones subterráneas con labores de mosaico que se hallaron, según hemos leído, por los años 1723 y 1798, en el subsuelo de la actual iglesia de los Stos. Justo y Pastor de Barcelona, la cual está edificada dentro del antiguo recinto romano de la ciudad. (AULESTIA Y PUJAN: *Barcelona, ressenya hist.* pág. 12, nota. ALLARD: *ob. cit.*, págs. 84 y 85.)

(2) MARTIGNY: *ob. cit.*, v. *Reliques y Autel.*

nos de su clase correspondientes á los cinco primeros siglos; esto es, tiene como ellos la forma de una arca ó paralelepipedo rectangular y coge toda la extensión del cuerpo humano. La sencillez de su decorado y la falta completa de toda representación figurada, de todo símbolo que pueda descubrir su empleo cristiano, muestra asimismo que es muy probable se le comprara ó labrara en tiempo de persecución, cuando era preciso á los fieles ocultar á sus perseguidores la fe que profesaban, y, es de todos sabido que Santa Eulalia padeció el martirio en el mes de febrero del año 304, cuando se cebaba en nuestro país la gran persecución ordenada por los emperadores Maximiano y Diocleciano.

Aquí daríamos por terminado nuestro estudio sobre el sarcófago de Santa María del Mar de Barcelona, si no nos creyésemos obligados á hacernos cargo de la opinión del respetable Caresmar, patrocinada por el P. Risco (1), acerca del primitivo sepulcro de Santa Eulalia, mucho más, cuando es aquella abiertamente contraria á lo que sobre el particular acabamos de exponer.

Dice Caresmar que «queriendo copiar en el día 24 de julio del 1744 la inscripción del sepulcro en que al presente existe el cuerpo de Santa Eulalia de Barcelona en su Capilla subterránea de la Catedral, notó un Sepulcro ó Cenotaphio que está á la derecha del que baja, en el segundo luneto de la Bóveda: y reconocido halló ser una losa de mármol blanco.» Detrás de ella encontró también la siguiente inscripción en una piedra de mármol blanco roto en dos pedazos:

[Hi]c requiescit beata Eulalia mar
[ti]ris xri qui passa est in civita
[t]e barchinonae sub Duciano

(1) *España Sagrada*, t. XXIX, págs. 314 á 322. Adición.

[p]reside. jj. ids sba. sed fuit inventa
[Fr]odoino epo cum suo clero in
domu sce Marie. Kl nobr Deo gra. (1)

A consecuencia de dicho hallazgo sostiene que la urna por él descubierta es el primer sepulcro de Santa Eulalia. «De la Urna, dice la *España Sagrada* con referencia á Carresmar, que tiene en medio de la cubierta un agujero redondo, con un tapón de piedra y un anillo de hierro para quitarle y ponerle. Dice también que *esta es en la que estuvieron los huesos de la Santa desde los primeros siglos hasta el xiv, y que es la misma en que los halló el obispo Frodoino el año 877, y que por consiguiente en la que estuvieron antes de la dominación de los Moros y desde el tiempo de los Godos.*»

En justificación del anterior aserto aduce las siguientes razones:

1.ª «Que cuando en el año 1339 se grabaron en el sepulcro en que hoy descansa la Santa, los pasos de su martirio é invención hecha por el obispo Frodoino, en el Medallón en que se presenta esta invención se hallan esculpidas en figuras de medio relieve las personas que intervinieron en la excavación y la Urna que contenía las Reliquias: y que en el Medallón se figura la Urna de la misma forma que la descubierta ahora. De aquí deduce prudentemente—añade el P. Risco—que en el año 1339 se tenía por tradición que aquella Urna era la que encontró el obispo Frodoino y en que estuvo el cuerpo de la Santa hasta el referido año 1339, en que trasladado el cuerpo á otra más preciosa, la guarda-

(1) Copiada de un calco que nos remitió el inteligente y malogrado D. Andrés Balagner y Merino. Se conserva en el Museo provincial de Sta. Águeda, al que pasó después de haber formado parte del empedrado de la plaza del Rey de la ciudad de Barcelona, según dice D. Antonio Bofarull.

ron juntamente con la lápida de la inscripción como por Reliquias de la antigüedad.»

2.^a Que según noticias sacadas de las Actas de la Santa y del rezo de la misma que se contiene en un antiguo breviario manuscrito de la iglesia de Lérida, fué ésta enterrada *en un sepulcro de mármol*, el cual fué hallado por el obispo Frodoino y «*que en el mismo fué vuelto á colocar después que el sagrado cuerpo fué trasladado á la Catedral*, y que perseveró en él hasta que se construyó su capilla bajo el presbiterio de aquélla y el magnífico sepulcro de mármol en que fué colocado después de su segunda traslación, por cuya razón quedando sin uso aquel venerable monumento, lo guardaron, colocándolo en la luneta de la nueva capilla.»

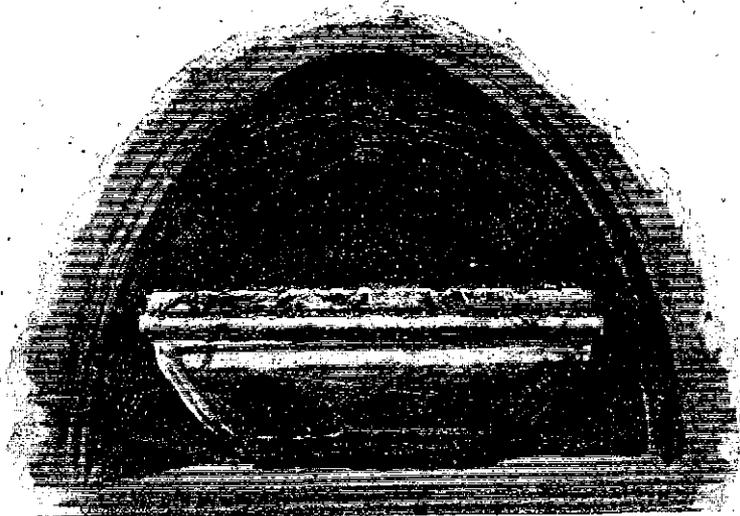
3.^a Que dicho sepulcro debió ser labrado por los fieles «en tiempo de la dominación de los Romanos, poco después de la paz Constantiniana, en que empezó la Christiana Religión á tener libre y pacífico ejercicio;» porque el haber sido sepultada *en un sepulcro de mármol* no debe entenderse luego después de muerta «porque ni las Actas de su pasión lo dicen, ni la furia de la persecución daba lugar á ello.» Y

4.^a «Que «su misma estructura y el modo en que está la losa que la cubre» demuestra «que es aquella misma de los tiempos primitivos» pues que dicha losa «tiene en el punto céntrico un agujero orbicular trabajado con industria», el cual (según se desprende de lo que á continuación manifiesta) estaba hecho para que por él pudieran introducirse los objetos que se quisieran hacer tocar con el cuerpo de la Santa y que eran apreciados como reliquias.

En contra de las razones propuestas por Caresmar, alegarémos:

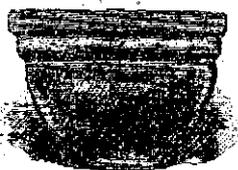
1.^o Que *la estructura de la urna*, al revés de lo que éste afirma, no es la propia de los sepulcros cristianos de los

primeros siglos, antes bien se asemeja por su forma (1) y dimensiones á las *urnas osarios* de la Edad Media. Su lon-



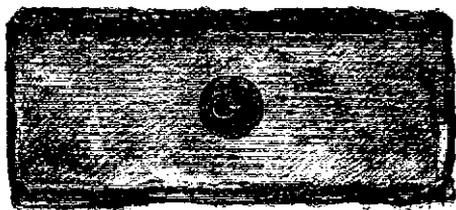
gitud en la parte que es mayor alcanza tan sólo 1.05 m. y patentiza que nunca ha podido contener el cuerpo entero de ninguna persona ya crecida. Y no se diga que la urna fué labrada por los fieles después de la paz de la Iglesia, trascurridos ya algunos años de la muerte de la Santa y que, por consiguiente, lo que en ella se puso fueron «sus sagrados huesos que ya estaban desnudos de carne» porque es este un aserto gratuito apoyado únicamente en una suposición contraria á las costumbres de los cristianos de los primeros tiempos que no usaron los sepulcros osarios.

2.º Que «el modo en que está la losa que la cubre», esto es, con un agujero redondo en el centro y en él «un ta-



(1) Véase el dibujo de ella en la *Esp. Sagrada*, tomo citado, pág. 315. Por él y por los que nos comunicó nuestro amigo D. Andrés Balaguer, se ve que las paredes de la urna tienen una forma combada que le dá el aspecto algo parecido al del casco de un buque, achalado en sus extremos.

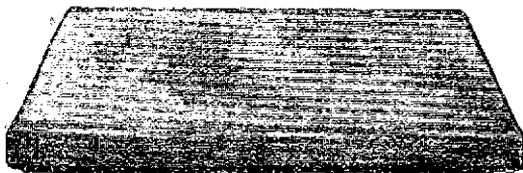
pón de piedra y un anillo de hierro para quitarle y ponerle» (1) tampoco arguye la antigüedad supuesta, por ser esta



una circunstancia desconocida hasta hoy en los monumentos sepulcrales del cristianismo primitivo, por manera que ni tan sólo la hemos hallado mencionada en ninguno de los autores de arqueología cristiana que nos ha sido dado consultar. Al decir esto nos referimos á los cinco primeros siglos de nuestra Era, porque consideramos muy posible y aún probable que el uso de semejantes agujeros hubiese empezado á introducirse en el siglo VII, época en la cual la Iglesia comenzó á conceder con alguna menor reserva las reliquias de los mártires, como dice Martigny y como afirma también Caresmar en el lugar citado.

3.º Que la urna que nos ocupa *no es de mármol*, como debía serlo el sepulcro de Santa Eulalia, según hemos visto expone Caresmar, y según afirma lo era el sepulcro que encontró el obispo Frodoino en la iglesia de Santa María del

(1) El mismo Sr. Balaguer nos decía que tanto á él como á las demás personas que le acompañaban al reconocer dicha urna, entre las cuales había el maestro albañil de la iglesia Catedral, les pareció que la aludida losa ó tapa no es la propia del sepulcro, añadiendo que en el segundo luneto de la izquierda de la misma cripta hallaron una tapa de las de doble pendiente,



labrada en piedra arenisca común, y recubierta modernamente de pintura, la cual fuese tal vez la correspondiente á la urna. Las dimensiones de esta tapa son: 1.18 m. de largo, por 0.61 de ancho y 0.45 de altura.

Mar, sino «*de piedra común (embadurnada recientemente con pintura de color ceniciento)*» conforme nos escribió D. Andrés Balaguer que la reconoció á nuestro ruego.

4.º Que el sepulcro á que la tradición se refiere como primitivo de Santa Eulalia es el sarcófago que actualmente sirve de pila bautismal en la iglesia de Santa María del Mar y no la urna descubierta por Caresmar en la cripta de la iglesia Catedral; como se deduce, no sólo de la inscripción que hay en la capilla en que está aquel sarcófago y que hemos transcrito, sino también de haber permanecido durante mucho tiempo olvidada la existencia de la urna de la Catedral hasta que Caresmar la dió á conocer y la atribuyó á la Santa; lo cual sin duda alguna no hubiese acontecido á ser la expresada urna la que por *tradición constante* hubiese sido tenida por el público como el primitivo sepulcro de la Virgen barcelonesa, patrona de la ciudad. Nada significa en oposición á cuanto acabamos de decir que en el medallón del nuevo sarcófago, labrado en 1339, se dé al sepulcro hallado por el obispo Frodoino una forma semejante á la de la urna que se conserva en la Catedral, porque ni en la época que aquél se esculpió era conocida la arqueología cristiana lo bastante para deducir de los caracteres externos de los monumentos su respectiva antigüedad, ni nada justifica que el artista en vez de reproducir, como era lo más natural hiciese, el sepulcro que entonces guardaba el cuerpo de la Santa, hubiera hecho las averiguaciones y estudios suficientes para dar á todos los detalles de su obra el carácter propio de la época en que ocurrió el suceso que se proponía representar, cualidad por cierto muy agena de las obras artísticas del tiempo en que se labró el sarcófago, ya que en ellas los trajes, los muebles y demás accesorios de la composición son casi siempre los contemporáneos del artista aún cuando correspondan los asuntos á la historia antigua, así sagrada como profana. Y

5.º Que la inscripción descubierta por Caresmar nada aprovecha en favor de la antigüedad atribuida á la urna: primero, porque dicha inscripción se remonta cuanto más al siglo ix y es posterior á la fecha del hallazgo del cuerpo de Sta. Eulalia, del cual dá razón, y segundo, porque las palabras *sed fuit inventa* que contiene, gramaticalmente y de hecho no se refieren más que al cuerpo de la Santa, y en ningún modo al sepulcro en que entonces estaba.

Nos ratificamos, en consecuencia, en cuanto llevamos manifestado respecto á la posibilidad y aún probabilidad de que el primitivo sepulcro de Sta. Eulalia sea el sarcófago que hemos estudiado en este artículo, y que en manera alguna pudo haberlo sido la urna que se conserva en el segundo luneto de la derecha de la capilla subterránea de la Santa en la iglesia Catedral, cuya urna debió, sin embargo, haber contenido las reliquias de la misma acaso desde poco después de su traslación á esta última iglesia y hasta el tiempo en que fueron colocadas en el bello sarcófago de alabastro que hoy las guarda. Esto es, á lo más, cuanto creemos puede deducirse de las razones atribuidas á Caresmar por el continuador de la España Sagrada.

IV.

PI Y ARIMON: *Barcelona antigua y moderna*, t. II, pág. 367. MANJARRÉS: *Catálogo de los objetos que la Comisión de monum. hist. y artist. de la Prov. de Barcelona tiene reunidos, etc.*, pág. 82, núm. 871. HÜBNER: *Bulletino dell' Instituto Archeol.*, Roma, 1860, pág. 55. GARRUCCI: *Storia dell' Arte Cristiana*, t. V, pág. 115, lám. 378, n. 1. ELÍAS: *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, págs. 112 y 113, y lámina, número 871.

Sarcófago de mármol blanco de 2.10 m. de largo por 0'57 de alto y otros tantos de anchura, custodiado en el Museo de Sta. Agueda de Barcelona. Se ignora á punto fijo su procedencia, si bien Pi y Arimón dice que existía antes en la Fonda del Sable, habiéndole cedido su dueño á la Real Academia de Buenas Letras de dicha ciudad. No tiene tapa.

El autor citado le describe así: «Forma un cuadrilongo de mármol blanco de once palmos catalanes de longitud y tres de elevación, con tres grupos de figuras de relieve, uno en el centro y dos hacia las esquinas. El primero representa una joven á quien prenden dos hombres, uno por cada mano: el de la parte izquierda del espectador un hombre á quien prenden otros dos; y el de la derecha, dos mujeres en conversación una de las cuales pone una mano sobre la cabeza de una muchacha. Entre dichos grupos los tableros tienen por adornos unas estrías curvas como las que á veces entallaban los antiguos en sus sepulcros. La labor de esta obra aunque de escuela romana es infeliz y bien claro muestra pertenecer á la época de la decadencia de las artes, tal vez al

IV



siglo iv ó v de la Era Cristiana. Las estrias son juzgadas mejores que las figuras. Uno de sus dueños hizo limpiar el tablero; mas fué tal la limpiadura que como dice donosamente Bosarte, se le llevó los aforros, de forma que casi llegó á malbaratar y destruir lo poco que valían las figuras por su escultura. Un agujero que tiene este cuadrilongo hacia el plano inferior, lo califica de sepulcro, en sentir del citado anticuario, pues se halla en el propio sitio en otros monumentos análogos y servía para introducir por él de vez en cuando unguentos y bálsamos.»

La descripción que antecede, á pesar de sus equivocaciones, habrá convencido al lector de que nos hallamos en presencia de un sarcófago cristiano, probablemente de últimos del siglo iv y sin duda posterior á Constantino. De cristiano lo clasificó Hübner y posteriormente el Sr. Manjarrés y el P. Garrucci.

Su frente, única cara esculturada, muestra tres grupos de figuras separadas entre sí por dos recuadros adornados con *estrigilos* cuyas curvas siguen una dirección contrapuesta á uno y otro lado del grupo central y están limitados superior é inferiormente por una ancha moldura.

El grupo central, compuesto de tres figuras, presenta en medio una *Orante* vestida con túnica y manto el cual le cubre asimismo la cabeza, tiene á cada lado un hombre, el uno barbado y calvo y el otro imberbe, con los pies desnudos y vestidos también con túnica y *pallio*, que le sostienen los brazos. El P. Garrucci dice que no hay duda que es Susana entre los dos ancianos: pero también podría ser la Iglesia entre S. Pedro y S. Pablo. La significación de las figuras á que se da el nombre de *Orantes* no está bien determinada: muchas veces representa la imagen del difunto, aunque los más notables arqueólogos no han sabido hallar la razón del porqué ofrece siempre la figura de mujer: colocada entre dos ár-

boles, emblema por lo común del paraíso, significa el alma del finado gozando de las delicias del cielo, y puesta entre dos santos significa el cristiano admitido á gozar en la otra vida del consorcio de los bienaventurados, interpretación que Le Blant apoya en las enseñanzas de la liturgia y de la epigrafía cristiana. Otras veces representa á la Virgen, ya sola ya acompañada de los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo, como lo justifican algunas piedras sepulcrales y muy en particular de un modo incontrovertible los vidrios dorados procedentes de las catacumbas romanas. En algunas ocasiones, según afirman Martigny y el ya citado Le Blant, figura á Susana solicitada por los ancianos y alude ora al triunfo de la Iglesia perseguida, ora á la resurrección. Allard opina que en muchos casos representa á la Virgen y á la Iglesia á la vez, expresando de este modo el arte cristiano las relaciones místicas que los Santos Padres se complacían en establecer entre la Iglesia y la Madre del Redentor (1).

Hacia los pies de las figuras de este grupo hay dos agujeros irregulares que, en nuestro sentir, han sido hechos mucho después del tiempo en que se labró el sarcófago, acaso por haberlo destinado alguno de sus poseedores á servir de pilón.

Los tres personajes que componen el grupo de la izquierda del espectador, representan ó bien la prisión de S. Pedro, ó bien á Moisés acosado por los israelitas revoltados en el desierto. El P. Garruci opina lo primero. Los israelitas llevan cubierta la cabeza por un birrete ó casquete plano salpi-

(1) Se ha dado el nombre de *Orantes* á los personajes colocados casi siempre en el centro de los sarcófagos esculturados, representados en actitud de orar, esto es, en pie y con las manos extendidas un poco levantadas hacia el cielo, tal como refiere Tertuliano que oraban los cristianos. Si bien la actitud de orar teniendo las manos levantadas puede decirse que es una actitud natural y propia de otros muchos pueblos de la antigüedad, diferenciábanse de ellos los cristianos, según el citado apologista, en que éstos no sólo levantaban las manos sino que las tenían extendidas en recuerdo de la pasión del Salvador y para imitar á Jesucristo clavado en la Cruz.

cado de pequeñas hendiduras, visten túnica corta y bragas y van con los pies calzados. El personaje principal, barbado, con la cabeza descubierta y los pies descalzos, viste túnica y manto y su actitud es la de verse sorprendido en su marcha por los otros dos que le cogen uno por cada brazo: al parecer tenía en la mano derecha el bastón, signo de autoridad, aunque el mal estado de la escultura no permite apreciarlo bien.

El grupo que ocupa el extremo opuesto del sarcófago representa á Jesús, acompañado de un discípulo, dando vista á un ciego. Jesús hiállase figurado como en casi todos los monumentos de esta clase, con el rostro joven é imberbe, la cabeza descubierta y adornada con largos y rizados cabellos y los pies desnudos: viste túnica y manto, tiene al parecer en su mano izquierda un rollo ó *volumen* y toca con la derecha los ojos del ciego, el cual está representado de un tamaño más pequeño, ya para mostrar su inferioridad respecto del Salvador como dice Martigny, ya como indica Le Blant para que pueda verse la figura que está detrás de él, ó sea para el mejor efecto de la composición. El discípulo viste como Jesús túnica y palio, ó manto, traje por otra parte propio de los cristianos de los primeros tiempos (1).

Los tres asuntos que acabamos de hallar en nuestro sarcófago se observan con mucha frecuencia en los monumentos cristianos primitivos y el último es de todos los que muestran los sarcófagos españoles hasta hoy conocidos, el que se halla repetido mayor número de veces.

La *orante*, en el monumento que estudiamos, creemos significa á la Iglesia orando por el difunto, ó á éste admitido á gozar con los bienaventurados de las delicias del Cielo.

El grupo de la izquierda se interpreta, como hemos indicado, de dos maneras distintas. El encontrarse representado

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Vêtements des premiers chrétiens.*

dicho asunto en varios sarcófagos al lado del de Jesús prediciendo á S. Pedro que le negará por tres veces antes del canto del gallo, la circunstancia de llevar bastón la figura principal y la conformidad de los rasgos de la fisonomía de esta última con la manera tradicional de representar á S. Pedro; han hecho que reputados arqueólogos vean en él la escena de la prisión de este Apóstol por los satélites de Herodes Agripa (1), asunto, dice Allard, caro á los cristianos de Roma, porque á la liberación milagrosa que le subsiguio se debe la ida de San Pedro á dicha ciudad (2). Otros observan que este asunto se halla con frecuencia puesto al lado de la representación de Moisés haciendo brotar agua con su vara de la roca de Horeb, y aún Le Blant fija particularmente la atención en un sarcófago de Arlés que representa á Moisés cogido por los israelitas en el acto mismo de obrar aquel milagro (3): circunstancia que se encuentra también, como veremos, en uno de los de Gerona. Notan, además, que los israelitas no se figuran con el casquete de que hemos hablado sino en los asuntos relativos á su viaje por el desierto (4). De todo ello deducen que significa la revuelta de los israelitas contra Moisés en el desierto de Raphidim, acosados por la sed, al que siguió el milagro de Horeb. (5).

Nosotros nos inclinamos á favor de la segunda opinión, no sin que abriguemos el convencimiento de que Moisés, tanto en una como en otra de dichas representaciones, es una figura de S. Pedro; como son figuras del Nuevo Testamento casi todas las representaciones sacadas del Antiguo que se hallan en los monumentos cristianos de los primeros siglos. Así lo persuaden, respecto del milagro de Horeb, dos fondos

(1) *Hechos de los Apóstoles*, XII, 1 y ss.

(2) *Rome souterraine*, liv. IV, cap. VIII, pág. 437.

(3) Ob. cit., págs. 36 y 37, lám. XXII.

(4) MARRIGNY: ob. cit., v. *Juifs représentés*, etc.

(5) *Exodo*, XVII, 1 á 7.

de copa procedentes de las catacumbas de Roma, en que el personaje que obra este milagro está designado por su nombre con la inscripción PETRUS (1), y de ambos el hecho que hace notar Allard y es, que, aparte de Jesús, sólo S. Pedro y Moisés llevan bastón en los monumentos primitivos del Cristianismo.

Varias son las milagrosas curaciones de ciegos obradas por Jesús que se hallan mencionadas en los Evangelios y que se representan en los antiguos monumentos cristianos. Martigny ha reconocido en ellos la representación de tres curaciones distintas: la del ciego de nacimiento, que es la más común y la que se figura probablemente en nuestro sarcófago, realizada por Jesús en la ciudad de Jerusalén poco después de salir del templo donde querían apalearle los judíos (2); la de Bartimeo, que tuvo lugar junto á Jericó (3), y la de los dos ciegos curados al salir Jesús de la casa de Jairo de quien acababa de resucitar la hija (4), representación que hallaremos más tarde esculpida en el sarcófago de la Catedral de Tarragona.

La presencia de estos asuntos en el sepulcro que nos ocupa simboliza con probabilidad la asistencia divina que pide la Iglesia, y con ella los fieles, para que el alma del difunto en el enterrado sea admitida á gozar de las delicias del Cielo en compañía de los Santos; y son, por lo mismo, símbolos de la esperanza en la resurrección futura y en la omnipotencia y misericordia de Dios. Así en el *Ordo commendationis animae*, se lee: «*Libera Domine animam servi tui sicut liberasti Petrum et Paulum de carceribus,*» deprecación que envuelve sin duda idéntico pensamiento al que de una ma-

(1) ALLARD; ob. cit., págs. 417 á 421 y lám. X, n. 2.

(2) *Evangelio de S. Juan*, cap. IX v. 1 á 7.

(3) *Id. de S. Marcos*, cap. X, v. 46 á 52 y de *S. Lucas*, cap. XVIII, v. 35 á 43.

(4) *Id. de S. Mateo*, cap. IX, v. 28 á 30.

nera gráfica se ha querido expresar en los monumentos sepulcrales al representar en ellos *la prisión de S. Pedro*: como al esculpir *la curación del ciego de nacimiento*, interpretada además como una alegoría de los sacramentos del bautismo y de la penitencia, se tuvo la idea de aludir al dogma de la resurrección de la carne, según afirman S. Ireneo, S. Agustín y otros padres de la Iglesia (1). La representación de la *Orante*, completa el significado expuesto.

Otro sarcófago guarda la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en el Museo de Sta. Agueda, que el señor Manjarrés, autor del catálogo mencionado, califica de cristiano y describe con el número 872, diciendo: «sólo hay en medio de dos compartimientos con estrías iguales á los citados, el busto en bajo relieve de un personaje desconocido.» A nosotros nos parece que, no conteniendo representación alguna cristiana, careciendo de inscripción é ignorándose su procedencia, falta base para calificarlo de cristiano con alguna seguridad. Por lo mismo no le incluimos en este estudio, limitándonos á manifestar que es un sarcófago de mármol blanco, estrigilado, con una pilastra estriada á cada extremo coronada por un capitel de orden compuesto, y que en el centro del frente esculpturado, dentro de un disco ó marco redondo hay el busto del difunto, vestido con túnica y palio y sosteniendo al parecer un *volumen* con una de sus manos: debajo del disco hay dos cuernos de la abundancia entrelazados. Sus dimensiones son: 2.16 m. de largo por 0'60 de alto y 0'54 de anchura. (Véase su dibujo en ELÍAS, *Catálogo cit.*, núm. 872, pág. 13 y 14. Dice que estaba en el monasterio de S. Cucufate del Vallés).

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Aveugles (Guérison des)*.

V

FITA: *Rev. hist.*, t. III, pág. 138, nota; Barcelona, 1876. GARRUCCI: *Storia dell'Arte Cristiana*, t. V, pág. 114, lám. 377, 4.

Sarcófago de mármol blanco de 1.95 m. de largo por 0'54 de alto, empotrado en la pared del lado de la epístola del presbiterio de la iglesia de S. Felix de Gerona, un poco más arriba de otro sepulcro pagano que representa el rapto de Proserpina (1). Sólo presenta á la vista el frente esculturado, el resto de la caja está oculto en el espesor de la pared. De éste y de los cinco que siguen, existentes en la misma iglesia, se ignora el paradero de la tapa.

Presenta igual ornamentación que la del sarcófago de Barcelona que acabá de ocuparnos y son también los mismos los asuntos de las representaciones figuradas que contiene: esto es, en el centro *Orante* entre dos personajes, á su derecha la prisión de S. Pedro ó de Moisés, á su izquierda la curación por Jesús del ciego de nacimiento y, entre ellos, recuadros adornados con estrigilos. Nos concretaremos, por lo tanto, á señalar las diferencias accidentales de dibujo que entre uno y otro monumento se observan, ya que sería ocioso repetir las explicaciones que á propósito del de Barcelona dimos en el número anterior.

El grupo central distínguese del antes descrito en que la *Orante*, también mujer, lleva descubierta la cabeza y, ade-

(1) Este último publicado y descrito por D. Francisco Viñas y Serra en la citada *Revista histórica*, t. III, págs. 104 á 186.

más, en que no la tienen cogida por el brazo, como en aquél, las dos figuras que están á su lado. En el grupo de la derecha, la actitud de S. Pedro es también algo variada y de los dos israelitas que presenta sólo uno le coge por el brazo. En el de la izquierda, la posición de las figuras está totalmente variada. Jesús ocupa la derecha, el discípulo la izquierda y el ciego está entre los dos, pero delante del discípulo; la figura de Jesús tiene el rostro mutilado. Por lo demás, así la disposición de los estrigilos como los trajes de las figuras no presentan entre los dos sarcófagos diferencia alguna notable.

El P. Fita, que en la nota citada señaló la existencia de este sarcófago y la de los cinco siguientes, indicando someramente sus representaciones, le describe así: «Negación de San Pedro; Susana entre los ancianos; ciego de nacimiento.» El P. Garrucci que lo ha publicado después, dice: «Nel centro e una donna orante, assistita da due personaggi, l'uno imberbe che porta in mano un volume, l'altro barbato. Al cantone sinistro Pietro preso pel braccio e tratto alla carcere da due Giudei nel solito lor costume: al cantone destro Gesù risana il cieco (la mano è rotta), che gli è presentato da un Apostolo barbato.»

V



VI

FIRA: *Revista hist. t. III, pág. 138. nota; Barcelona, 1876.*

Otro de los sarcófagos cristianos existentes en la iglesia de S. Felix de Gerona, es el que vamos á describir. Hállase empotrado, como el anterior, en la pared del presbiterio del lado de la epístola, pero más próximo al altar y á la misma altura que el pagano á que antes nos hemos referido. Sus dimensiones son 1.90 m. de largo por 0'61 de alto, no pudiendo determinarse su anchura por estar su caja completamente metida en la pared y no tener visible más que el frente. Es de mármol blanco y le falta un pequeño pedazo hacia la parte inferior de su lado izquierdo.

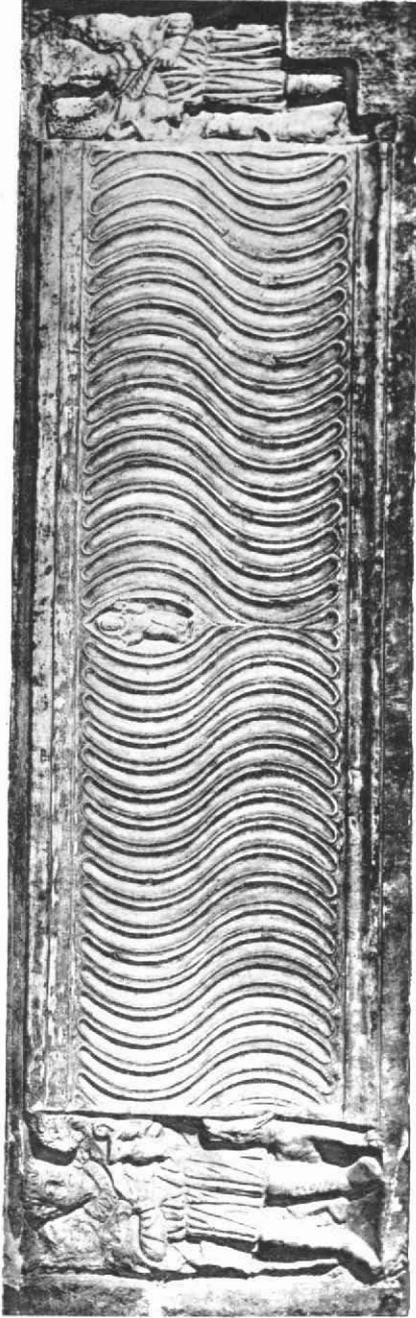
Presenta á cada extremo del frente esculturado la figura del *Buen Pastor*, en actitud contrapuesta y formando simetría por la identidad de su dibujo: representale con el rostro joven é imberbe, descubierta la cabeza, vistiendo túnica corta ceñida á la cintura y con los pies calzados; lleva sobre sus espaldas la *oveja*, que tiene cogida por las patas con una de sus manos delante del pecho y con la otra aguanta el vaso de leche, *muletrà*, otro de los atributos con que le adornó la simbología cristiana. Junto á él un perro sentado sobre las patas traseras levanta la cabeza como para mirarle. Del centro del sarcófago parten dos series de estrigilos que desenvuelven sus curvas en sentido inverso y llenan todo lo demás del frente, bordeado arriba y abajo de una ancha moldura. Esta disposición de los estrigilos hace que en medio del se-

pulcro y hacia la parte superior del mismo, quede un pequeño hueco en forma de almendra en el cual el artista esculpió una *Orante* de pequeñas dimensiones, resultando de ello un conjunto elegante y original, del que sólo conocemos otro ejemplar, existente en el Campo Santo de Pisa, que publica el P. Garrucci (1). El P. Fita le describe: «Orante entre dos figuras del Buen Pastor» y hace notar que es estrigilado. El P. Garrucci no le menciona, acaso por ser exactamente igual al de Pisa, y llama la atención sobre el traje que lleva el Buen Pastor calificándole de poco común: «ha calzari ed alti borzacchini ai piedi, tunica con le maniche strette e lunghe sino ai polsi, e si copre le spalle con l'alicula o sia sarrocchino. Di questi pastori si ha un bel riscontro nel sarcofago romano dato qui alla Tavola 357, 4.»

A propósito del Buen Pastor, tal como se halla representado en el monumento que estudiamos, dice Allard con referencia á un sarcófago romano, de seguro el mismo que cita el P. Garrucci: «Esta figura es acaso obra de una mano pagana pues contiene un detalle totalmente ageno á la parábola evangélica y raro en las representaciones cristianas del Buen Pastor. Al lado de éste un perro, sentado, levanta la cabeza. Sin embargo, la cámara en la que se ha hallado este sarcófago pertenece al siglo IV; si este bajo relieve es cristiano, el artista ha tratado el asunto con una libertad verdaderamente clásica y sin prestar gran atención en su significado espiritual» (2). Creemos que Allard ha dado en el caso que nos ocupa una importancia mayor de la que en realidad tiene á la presencia del perro junto á la figura del Buen Pastor, ya que son bastantes las representaciones indudablemente cristianas que contienen detalles agenos al texto literal de las Sagradas Es-

(1) *Storia dell'Arte Cristiana*, t. VII, pág. 411, lám. 319, 2.

(2) *Ob. cit.*, liv. IV, cap. VIII, pág. 43½ y figura 44.



crituras, conforme Le Blant justifica con numerosos ejemplos (1). Además, la *Orante* figurada en nuestro sarcófago no permite dudar que es este un monumento cristiano y comprueba asimismo que es cristiana la representación del Buen Pastor con el perro, en él esculpida de una manera igual á la que lo está en el sepulcro romano del cementerio de San Calixto.

Es muy probable que esta circunstancia, del todo accesoria en la representación del Buen Pastor, no hubiera producido en Allard duda alguna á no encontrarla en un tipo simbólico cuyo origen y significación cristiana ha dado lugar á contradictorias opiniones. En efecto, la figura del Buen Pastor es de las que Raul Rochette cita en comprobación de su teoría sobre los orígenes de los tipos del arte cristiano, como una imitación servil de alguna estatua de Pan ó de Mercurio Crioforo, de alguna imagen de fauno ó de cabrero pagano, aserto que el mismo Allard combate, á nuestro modo de ver victoriosamente, demostrando que los artistas cristianos se vieron naturalmente impulsados á representar el Buen Pastor en todas las actitudes y con todos los atributos propios de la vida pastoril; el cayado, la flauta de caña, el vaso de leche, «accesorios que admiten todos una interpretación cristiana, en razón de que Jesucristo se aplicó á sí mismo repetidas veces el dictado y los atributos del Buen Pastor.» Ciertamente, dice, entre la multitud de asuntos tomados de la vida pastoril tanto por el arte pagano como por el cristiano, pueden haberse producido algunas semejanzas casuales y á veces también voluntarias; algún tipo común autorizado por la tradición clásica, ha podido en ciertas ocasiones ser imitado por el uno y por el otro; pero está fuera de duda que los artistas cristianos al representar el Buen Pastor, se apartaron de mil

(1) Ob. cit., Introd. §. 4, pág. VIII.

modos de la manera que empleaban los paganos en la representación de escenas de asunto análogo: de una pintura puramente decorativa, de un asunto de idilio ó de égloga, hicieron la austera y tierna figura vislumbrada por los profetas y realizada por Jesucristo, de Dios bajado á la tierra para ir en busca de las ovejas perdidas y llevar sobre sus espaldas los corderos heridos por las piedras del camino» (1). Una alegoría tan bella y delicada, que tiene sus raíces en el Antiguo Testamento, se completa en el Nuevo con la parábola del Evangelio, y termina su desarrollo en los escritos de los primeros Padres de la Iglesia, no podía menos de proporcionar, como proporcionó, al arte cristiano uno de sus tipos simbólicos más preferidos: así es, que se ve empleada la figura del Buen Pastor, desde los primeros siglos, como el tipo más perfecto de la Redención, como una imagen disimulada de Jesucristo en tiempos calamitosos, como un emblema del infinito celo y de la misericordia de Dios, y por fin, como dice S. Gerónimo, como un símbolo de la resurrección futura (2). Hállasele «grabado á menudo en los cálices, según enseña Tertuliano, pintado al fresco en los techos y en los muros de las cámaras sepulcrales, groseramente dibujado en las piedras de los *loculi*, esculpido con mejor arte en los costados de los sarcófagos, trazado en oro en el fondo de las copas de vidrio, modelado en el barro de las lámparas, grabado en los anillos, cincelado en las medallas, representado, en una palabra, en toda clase de monumentos pertenecientes á los primeros tiempos del cristianismo. No es, pues, de extrañar que siendo en tanto número las representaciones de este asunto, le hayan tratado también los artistas de una manera diversa» (3).

(1) Ob. cit., liv. IV, cap. I, págs. 297 y 288 y cap. III, págs. 347 á 355.

(2) MARTIGNY: ob. cit., v. *Pasteur (Le Bon)*.

(3) ALLARD. ob. cit., liv. IV, cap. III, págs. 318 y 319. Véase también á MARTIGNY para mayores detalles.

Con lo expuesto habrá podido el lector formarse idea de la significación que los cristianos daban á la figura del Buen Pastor, la cual, en los monumentos funerarios y siguiendo el sistema de Le Blant, es un tipo de la misericordia de Dios que pedía la Iglesia para el alma de los difuntos: «*Deum deprecemur ut (defunctum)... boni Pastoris humeris reportatum sanctorum consortio perfrui concedat,*» (1) texto que cita igualmente Martigny é interpretación que creemos se ajusta con exactitud al conjunto de las esculturas del sarcófago gerundense, pues la *Orante* puede significar, como en el anterior, á la Iglesia rogando por la salvación del finado.

VII

FITA: *Rev. hist.*, t. III, pág. 138, nota; Barcelona, 1876. GARRUCCI: *Storia dell' Arte Cristiana*, t. V, pág. 26, lám. 313, 1.

Encima del que acaba de ocuparnos y á igual altura que el descrito con el número V, vése empotrado otro sarcófago de mármol blanco, de 2.10 m. de largo por 0'57 de alto, el cual muestra representados en su frente esculturado, única visible de sus caras, siete asuntos bíblicos. Son éstos, por su orden, empezando por la izquierda del espectador, los siguientes:

1.º Prisión de S. Pedro ó de Moisés por dos israelitas. Este asunto se halla figurado, con ligeras modificaciones en la actitud de los personajes, de una manera exactamente igual á la que lo está en los sarcófagos de Barcelona y Gerona ya

(1) LE BLANT: ob. cit., Introd., §. V, pág. XXXIII.

descritos: la sola diferencia notable es que Moisés ó S. Pedro lleva bastón, circunstancia que no concurre en aquéllos, á lo menos de una manera clara.

2.º Curación del paralítico. Este, vestido con túnica corta ceñida á la cintura, se halla representado, como de costumbre, de un tamaño más pequeño, en actitud de andar y llevando á cuestras la camilla en que había estado postrado. Detrás de él está Jesús de pié, llevando en su mano izquierda el libro de la ley, y extendiendo la derecha hacia el paralítico en ademán de bendecirle: un discípulo completa la escena. Creemos que este asunto no representa el milagro de Capharnaum (1), sino el que obró Jesús en la piscina probática en la ciudad de Jerusalén (2); pues algunos sarcófagos, entre ellos el de Tarragona de que hablaremos más tarde, muestran esculpida al propio tiempo dicha piscina.

3.º Milagro de Caná. Jesús en pié y con el *volumen* en su mano izquierda, señala con la derecha (abassando la verga, ora rotta, dice el P. Garrucci) tres vasijas que están junto á sus pies. Esta escena se halla en los sarcófagos con bastante frecuencia, sólo que en la mayor parte de ellos Jesús lleva en la mano un bastón con el cual toca las vasijas. El número de éstas, según el texto de S. Juan, (3) era de seis; pero, ya por falta de espacio, ya por negligencia del artista (4), véanse sólo tres en nuestro monumento, como se ven cinco y dos en otras esculturas cristianas.

El P. Fita, al enumerar los asuntos esculpidos en este

(1) S. Mateo, IX, 2. S. Marcos, II, 3. S. Lucas, V, 18.

(2) S. Juan, v. 2 á 9.

(3) *Evang. de S. Juan*, II, 6.

(4) Esta negligencia, en concepto de ALLARD, era en los artistas cristianos algunas veces voluntaria y tenía por objeto dar á entender que no se habían propuesto representar sencillamente un asunto histórico, sino un símbolo, una idea superior con la cual el hecho representado guarda estrecha relación, como en el caso que nos ocupa y en el siguiente de la multiplicación de los panes y los peces es el Sacramento de la Eucaristía. (Ob. cit., liv. IV, cap. II págs. 139 y 139).



sarcófago, se olvidó de mencionar *el milagro de Caná*, probablemente porque no le fué dado apreciarlo bien desde la distancia en que hubo de examinar el monumento; que, como hemos dicho, está empotrado á bastante altura.

4.º Multiplicación de los panes y los peces. Jesús de frente y en pié, con los ojos levantados hacia el Cielo, impone las manos sobre un cesto lleno de panes y una fuente con dos peces (ma in luogo dei due pesci si hanno nel bacino due delfini, nota el P. Garrucci) que le presentan dos discípulos, probablemente los apóstoles Andrés y Felipe, colocados á uno y otro lado de El. Junto á sus pies se ven en dos grupos seis cestos de mimbre, llenos también de panes, los cuales son pequeños, redondos y presentan incisiones en forma de Cruz. Esta escena, figura de la Eucaristía conforme veremos después, se refiere según la opinión de Martigny á la segunda de las multiplicaciones de panes y peces verificada por Jesús (1), pues son siempre *siete* los cestos esculpidos, los panes que para ello sirvieron fueron de trigo y no de cebada como en la primera y el número de los que con ellos se alimentaron fué sólo de cuatro mil personas y no de cinco mil como el anterior, para significar que únicamente los fieles que habían permanecido con Jesús eran dignos de participar del pan celestial (2). No obstante las anteriores razones, nos inclinamos á creer que la multiplicación representada es la primera de que se ocupan los evangelistas citados (3), única que refieren S. Lucas y S. Juán (4), pues el mismo Martigny menciona un sarcófago, existente en el Vaticano (5), en el cual la escena se halla completada con la presencia de dos israelitas que cogen á Jesús por los brazos, alusión evidente al texto

(1) S. Mateo, cap. XV, v. 32 á 39; S. Marcos, cap. VIII, v. 1 á 9.

(2) MARTIGNY: ob. cit., v. *Eucharistie*.

(3) S. Mateo, cap. XIV, v. 16 á 20; S. Marcos, cap. VI, v. 38 á 44.

(4) S. Lucas, cap. IX, v. 12 á 17; S. Juán, cap. VI, v. 11, 12 y 13.

(5) Ob. cit., v. *Pains (Multiplication des)*.

de este último: «*Jesus autem cum cognovisset quia venturi essent ut raperent eum, et facerent regem, fugit iterum in monte ipse solus*»: sin que el haber servido para la multiplicación panes de cebada impida que Jesús, en el mismo capítulo del Evangelio de S. Juan, explique este milagro como figura de la Eucaristía. El número de los cestos que se figuran no es para nosotros dato concluyente, pues ya hemos dicho al hablar del milagro de Caná que, ora la falta de espacio, ora el descuido involuntario ó intencionado de los artistas, hace que se observe por lo general poca exactitud en la representación de los detalles de los asuntos bíblicos que se hallan esculpidos en los monumentos cristianos primitivos.

5.º Curación del ciego de nacimiento. Este asunto, salvo algunas diferencias de dibujo, está figurado de un modo igual en los sarcófagos de que nos hemos ocupado con los números iv y v. El ciego, algo encogido y de menos talla que las figuras principales, extiende los brazos hacia Jesús, el cual toca sus ojos con los dedos pulgar é índice de la mano derecha y tiene en la izquierda el *volumen*, emblema del libro de la Ley: en segundo término se vé un discípulo.

6.º Jesús predice á S. Pedro que le negará. Jesús, con el *volumen* en la mano izquierda, extiende la derecha hacia S. Pedro, indicando con los tres dedos de ella levantados las tres veces que éste le negará antes del canto del gallo: (1) S. Pedro, con el gallo junto á sus piés, hace ademán de protestar de ello (2), llevando la mano derecha á la boca, en la forma que empleaban los antiguos para significar el silencio, y tiene en la izquierda la vara, símbolo de su primacía sobre los demás Apóstoles, indicando el artista por tal manera que, aún después de caído, conserva sobre ellos la prioridad y la

(1) S. Mateo, cap. XXVI, v. 34 y 35; S. Marcos, cap. XIV, v. 30 y 31; S. Lucas, cap. XXII, v. 33 y 34; S. Juan, cap. XIII, v. 37 y 38.

(2) LE BALNT: ob. cit., pág. 65 y MARTIGNY: ob. cit., v. *Reniement de S. Pierre*.

misión de confirmarles en la fe: «*et tu aliquando conversus confirma fratres tuos*. (1).» Esta escena muy común en los monumentos de Italia y más frecuente en Francia de lo que creyó Martigny, pues Le Blant la ha encontrado once veces en sólo los sarcófagos de Arles (2), se halla esculpida asimismo en cuatro de los sarcófagos españoles que hasta hoy conocemos propios de los cinco primeros siglos del Cristianismo.

7.º Milagro del Horeb. Moisés, aguantando con su izquierda el libro de la Ley, hiere con la vara la roca de Horeb de la cual brota un abundante chorro de agua. Dos israelitas, con traje igual al que llevan los figurados en la escena de la prisión del caudillo del pueblo de Dios, pero dibujados de menor talla, sacian la sed que les acosó en el desierto bebiendo del agua miraculosa (3). Al lado de la roca asoma otro personaje, acaso la figura de Jesucristo, al objeto probable de hacer más notoria la intención simbólica que este asunto envuelve. En efecto, Moisés es, como digimos (4), la figura de S. Pedro haciendo brotar las aguas de la gracia de la roca espiritual, que es Jesucristo: «*Et omnes eundem potum spiritalem biberunt: (biberunt autem de spiritali, consequente eos, petra: petra autem erat Christus)*» (5).

Hemos dejado de mencionar, y lo mismo haremos al describir los siguientes sarcófagos; la presencia de algunos personajes cuyas cabezas se dejan ver en segundo término detrás de las figuras principales, porque no forman parte integrante de las escenas representadas y no tienen otro objeto que llenar los espacios vacíos que entre éstas habían queda-

(1) ALLARD: ob. cit., liv. IV, c. VII, págs. 419 y 420 y c. VIII, págs. 437 y 438.

(2) MARTIGNY: ob. y arts. citados y LE BLANT: ob. cit.

(3) *Exodo*, c. XVII, 6.

(4) Véase el sepulcro descrito con el número IV.

(5) S. PABLO: *ad Corint.*, I, X, 4.

do (1). El P. Garrucci dice, á su propósito: «Il piano interno, che chiamiamo secondo, rappresenta la turba degli spettatori.»

Examinando con atención las esculturas de este sarcófago, se echará de ver desde luego el cuidado que puso el artista en el buen efecto del conjunto. Las figuras están distribuidas de modo que se correspondan unas á otras á los dos lados del grupo central: así, Jesús en el milagro de Caná y Jesús curando al paralítico, esculpidos á la derecha de dicho grupo, forman simetría con Jesús dando vista al ciego y anunciando á S. Pedro la negación, colocados á la parte opuesta de aquél; del mismo modo los asuntos que ocupan los dos extremos del sarcófago están ambos tomados del Antiguo Testamento, aunque no se observa en su dibujo tan exacta correspondencia como en los anteriores. Este cuidado, dice Le Blant, se nota tanto en los sarcófagos paganos como en los cristianos y constituye una de las tradiciones de escuela más arraigadas entre los artistas de la antigüedad. A él, mejor que al deseo de relacionar los asuntos unos con otros por razón de su significado real ó simbólico, se debe las más de las veces el orden y la colocación de los mismos en los monumentos cristianos (2). El estudio de los que nos ocuparán en los sucesivos artículos, corroborará esta observación.

No se descubre tanta inteligencia en la ejecución material de las escenas representadas: las figuras, por lo común, adolecen de falta de proporción, sus actitudes son algo rígidas y violentas, sus miembros, principalmente las piernas, están mal modelados, y las manos y los pies son muy incorrectos de dibujo. Estos defectos que acusan en el arte antiguo una época de marcada decadencia, unidos á la consideración de que son muy raras las representaciones ostensible-

(1) LE BLANT: *ob. cit.*, pág. 8.

(2) *Id. id.*, págs. XIII á XV y 9.

mente cristianas en los sarcófagos anteriores al triunfo de la Iglesia, persuaden de que nuestro monumento no puede remontarse más que á la última mitad del siglo IV.

De los siete asuntos descritos, únicamente dos figuran en los sarcófagos que tenemos ya estudiados y, de ellos, uno tan sólo se halla mencionado en la liturgia funeraria de la Iglesia (1). No por esto creemos que los cinco restantes carezcan de significación simbólica alusiva, como opina Le Blant de la mayoría de las escenas representadas en los monumentos sepulcrales, á la asistencia y misericordia divina y á la resurrección futura. En efecto, la curación del paralítico, dice Allard, en la cual el P. Marchi veía en todos los casos una figura del sacramento de la Penitencia, es en algunas ocasiones emblema del Bautismo (2) y, según Martigny, era para los primeros cristianos uno de los símbolos de la resurrección (3). El milagro de Caná, puesto casi siempre al lado del de la multiplicación de los panes y los peces (4), figura como éste la Eucaristia (5), y ambos se completan mutuamente poniendo á la vista las dos especies que constituyen el sacrificio Eucarístico, el pan y el vino. Además de los textos en que esta significación se apoya, compruébanla respecto del último de los milagros citados, la forma de los panes igual á la manera como se representa el pan Eucarístico en otros monumentos (6), los cestos de mimbres semejantes á los que usaban los paganos y los judíos en los sacrificios, y de que se servían también los primeros cristianos para colocar el pan consagrado cuando no tenían para recibirle objetos de oro ó

(1) Véanse los descritos con los números IV y V.

(2) Ob. cit., liv. IV, cap. VI, págs. 390 y 391.

(3) Ob. cit., v. *Paralytique*.

(4) MARTIGNY: ob. cit., v. *Eucharistie* y ALLARD: ob. cit., cap. II, liv. IV, pág. 318.

(5) ALLARD: ob. cit., liv. IV, cap. II, pág. 317 y siguientes y cap. VIII, pág. 437.

(6) MARTIGNY: ob. cit., v. *Pain Eucharistique*; ALLARD, *id.*, *id.*, cap. II, liv. IV, pág. 321, y LE BLANT: *id.*, *id.*, pág. 2.

plata (1), y, por fin, los monumentos en que se representa á los Apóstoles que presentan á Jesús los panes y los peces, haciéndolo con las manos envueltas en los pliegues del manto por respeto á la santidad de dichos objetos (2). Ahora bien, la multiplicación de los panes y los peces no sólo recordaba á los fieles la resurrección futura bajo el punto de vista de la omnipotencia de Dios, á quien si fué posible realizarla lo será igualmente volver los hombres á la vida (3), en cual concepto puede decirse lo mismo de los demás milagros obrados por el Salvador, sino que unida con el cambio de agua en vino en las bodas de Caná, emblemas de la Eucaristía, significaba en los monumentos sepulcrales la confianza de que los fieles que han participado del divino manjar alcanzarán después de la resurrección la felicidad celeste, conforme la promesa de Jesús: «*Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, habet vitam æternam: et ego resuscitabo eum in novissimo die*» (4). En confirmación de que esta era la idea que se proponían expresar los artistas, vése en algunos sarcófagos figurada la resurrección de Lázaro inmediatamente después del milagro de la multiplicación de los panes y los peces, como se vé también pintada en los frescos del cementerio de S. Calixto, en Roma, al lado de asuntos eucarísticos, de los cuales era para los cristianos como un complemento natural. (5). La escena en que Jesús predice á S. Pedro la negación, expresa asimismo la confianza de los fieles en la asistencia y misericordia de Dios, puesto que Jesús antes de anunciar á S. Pedro la falta que iba á cometer, le dice que se verá expuesto á la tentación y que se

(1) ALLARD: *id., id.*, c. II, liv. IV, pág. 323.

(2) LE BLANT: *id., id.*, pág. 29.

(3) MARTIGNY: *ob. cit.*, v. *Pains (Multiplication des)*.

(4) *Evang. de S. Juan*, cap. VI, v. 55.

(5) ALLARD: *ob. cit.*, liv. IV, cap. VI, pág. 397.

arrepentirá de su caída: «*Simon, Simon, ecce Satanas expetivit vos ut criberet sicut triticum: Ego autem rogavi pro te ut non deficiat fides tua, et tu aliquando concersus, confirma fratres tuos*» (1). Con ella, dice Martigny, se proponían los cristianos «prevenirse contra la presunción siempre funesta ante las pruebas á que estaba expuesta la fe; y, por otra parte, excitar su confianza en la misericordia de Dios, que inspira por sí misma el arrepentimiento como para ponerse en la necesidad de otorgar el perdón» (2). Por último, el milagro de Horeb, símbolo á veces del Bautismo (3), expresa en los sarcófagos casi siempre la providencia divina y la omnipotencia de Dios que libró á los israelitas de morir de sed en el desierto y salvó á Moisés de las iras del pueblo revoltado contra él, como acude en auxilio del cristiano con los raudales de la gracia; por esto se vé en dichos monumentos representada frecuentemente esta revuelta junto á aquel milagro, ó, como en el caso que nos ocupa, se corresponden entre sí á uno y otro extremo de los sarcófagos (4).

(1) *S. Lucas*, c. XXII, v. 31 y 32.

(2) *Ob. cit.*, v. *Renement de S. Pierre*.

(3) *ALLARD*: *ob. cit.*, liv. IV, c. IV, págs. 367 y 368.

(4) *MARTIGNY*: *ob. cit.*, v. *Moïse*.

VIII

LA CANAL: *España Sagrada*, t. 45, tratado LXXXIII, cap. IV, págs. 70 y ss.
FERNÁNDEZ GUERRA: *Tres sarcófagos cristianos de los siglos III, IV y V, Monumentos arquitectónicos de España*. FITA: *Rev. hist. t. III*, pág. 138. nota; *Barcelona*, 1876. GARRUCCI: *Storia dell' Arte Cristiana*, t. V, pág. 36, lám. 318, n. 4.

En la misma iglesia que los tres anteriores, sobre el ara del altar mayor está puesto un sarcófago cristiano de mármol blanco, cuya caja mide 2.20 m. de largo por 0'58 de alto, y en cuyo frente, en mal hora pintado al óleo, hay esculpidas ocho escenas bíblicas, estando lisas por completo las tres faces restantes. En él se guardan hoy algunas reliquias de San Félix, mártir gerundense y titular de la iglesia. No se conserva la tapa.

El P. La Canal publicó por primera vez este sepulcro, dando un grabado del mismo en la página 65 de la obra y tomo citados en el principio de este artículo; y, después de manifestar que en su opinión pertenece al siglo XIII-«y adelantado ya» por convencerlo así su «figura y relieves» y que fué colocado en el altar mayor á instancias del Sr. Dorca, que amante del Santo y de las antigüedades, le veía puesto en la columna correspondiente del lado de la epístola á una elevación que no dejaba gozar de su vista», explica su forma y esculturas en los siguientes términos.

«Está construído á manera de una grande caja cuadrilonga de diez pies y medio, abierta por la parte superior, pero con su tapa de madera y en ella una reja que dejando ver las



reliquias, impidiese su hurto llámese piadoso ó sacrilego. A primera vista no es fácil atinar con el paso de la vida del Santo que se representa en relieve de figuras de tres pies de altura hasta el número de veinte y otras cinco pequeñas en diversas aptitudes. Sin embargo se echa de ver que se ha querido representar un sacrificio al que llevan con violencia al Santo para que ofrezca el incienso sacrilego á los Dioses, pues se nota en un altar á la derecha del que mira, tripodes, victimas y sacerdotes, una figura que otros dos tienen asida por los brazos, y á la izquierda una figura que parece tronco de árbol ó más bien un fuego ó llama á lo que nos inclinamos, y véase aquí la razón. Se observa que algunas de las figuras tienen en la mano una especie de rollo que puede ser pergamino. Se sabe que no solamente se dirigía la persecución de Daciano y sus agentes contra los cristianos, y si también contra los libros sagrados, que se escribían en pergamino, y arrojaban los infieles á las llamas. El cristiano poeta Prudencio en el himno de S. Vicente mártir pone en boca de Daciano estas palabras:

*Saltem latentes paginas
Librosque oblectos detege
Quo secta prævum seminans
Justis cremetur ignis.*

Como si dijera: «ya que la obstinación obligó á no echar incienso ni sacrificar á los Dioses del Imperio, descubre á lo menos los códices, que vosotros llamáis sagrados, para que el fuego vengue, quemándolos, esa secta sembradora de maldades. Ya ves que otros los presentan.» En efecto se observan cinco ó seis figuras con ellos en las manos, cuando la que está aprisionada no los tiene. El lector podrá pensar de esto lo que le parezca, en vista de la estampa que se acompaña.»

Bien hizo el P. La Canal en dejar al juicio de sus lectores la interpretación de las esculturas del sarcófago cuya copia acompaña; pues, como dice el Sr. Fernández Guerra: «Lástima causan verdaderamente los yerros en que pretendiendo averiguar la época de este monumento y dar explicación á sus figuras, incurre uno de los célebres continuadores de la España Sagrada.» En efecto, sin embargo de no haber disfrutado de la vista del sepulcro y de conocerlo tan sólo por el grabado no muy exacto que publica aquel autor, no podía escaparse á la ilustración y al conocimiento de las antigüedades cristianas del Sr. Guerra, ni la época á que pertenece, ni el verdadero significado de sus figuras. Así es que al ocuparse de él en la monografía citada, remonta su fecha al siglo iv y manifiesta que ostenta «ocho representaciones bíblicas, entre ellas la roca de Horeb, la curación del ciego de nacimiento, la del paralítico en la probática piscina, la multiplicación de los panes y la resurrección de Lázaro.»

Todos los asuntos que hemos encontrado en el sarcófago anterior, se hallan repetidos en el que nos ocupa, si bien en éste guardan distinto orden y hay, además, la resurrección de Lázaro. El P. Fita los enumera por el orden en que están colocados, pero, como deja de notar la representación del milagro de Caná, menciona únicamente siete. Dichos asuntos, empezando por la izquierda del espectador, son:

- 1.º Milagro de Horeb.
- 2.º Revuelta de los israelitas en el desierto de Raphidim, ó prisión de S. Pedro.
- 3.º Curación del paralítico.
- 4.º Jesús predica á S. Pedro que le negará.
- 5.º Milagro de Caná.
- 6.º Curación del ciego de nacimiento.
- 7.º Multiplicación de los panes y peces.
- 8.º Resurrección de Lázaro.

Conocemos ya la significación alegórica de los siete primeros y su dibujo es casi exactamente igual al que presentan en el sarcófago anterior, siendo el mismo el número de las

figuras que componen cada uno de los grupos, y los mismos los accesorios y detalles. El último figura, como hemos dicho, la resurrección de Lázaro. Jesús saca la mano derecha de los pliegues del manto y toca con la vara la momia de Lázaro, el cual aparece en el centro de un *heroum* levantado sobre un plano más alto que el nivel del suelo. A sus pies está arrodillada María, la hermana de Lázaro, de conformidad al texto de S. Juan. En nuestro sarcófago falta un trozo de la vara que Jesús tenía en la mano por haberse roto, y está también estropeada la figura de Lázaro, razón por la cual no puede apreciarse bien; por lo que de ella queda se conoce, sin embargo, que estaba representado como en casi todos los monumentos antiguos cristianos envuelto todo el cuerpo en fajas de lienzo y en pié: «*prodiit qui fuerat, ligatus pedes, et manus institis...*» (1). La forma dada al sepulcro se aparta del relato evangélico, según el cual era éste una gruta con una losa puesta encima de ella, y afecta la de los monumentos sepulcrales que usaban los paganos, esto es, un templete sostenido por columnas y terminado por un frontón triangular (2).

Esta escena, muy frecuente en los sarcófagos cristianos, es un emblema de la resurrección futura: así interpretan este milagro los Santos Padres; y así explican su presencia en los monumentos sepulcrales los más reputados arqueólogos (3). Nótese que la liturgia funeraria de la Iglesia invoca también este milagro al rogar por los difuntos: «*Qui Lazarum resuscitasti de monumento fetidum, tu eis, Domine, dona requiem*» (4).

Las condiciones artísticas de este monumento difieren

(1) S. JUAN, cap. XI, v. 32.

(2) LE BLANT: ob. cit.: pág. VIII; y A. RICH: *Diccion des antig. greques et romaines*, v. *Heroum*.

(3) MARTIGNY: ob. cit., v. *Lazare (resurrection de)*.

(4) LE BLANT: ob. cit., pág. XXXVII.

poco de las que hemos observado en el anterior: los defectos de dibujo son los mismos y la simetría de la composición está en él algo más descuidada. Los dos grupos esculpidos á cada extremo se corresponden bastante bien, tanto por el número de personajes que los componen cómo por la actitud de las figuras; en cambio, los cuatro asuntos que ocupan el centro no guardan entre sí correlación, ni bajo el concepto artístico, ni bajo el punto de vista cronológico. Al revés de lo que sucede en aquél, en el cual la composición se desarrolla partiendo del centro, en éste el artista ha tomado por base los extremos y ha procurado principalmente que la escultura quedase bien terminada, encuadrando, por decirlo así, la composición entre dos objetos de forma maciza: á un lado la roca de Horeb, al otro el sepulcro de Lázaro, disposición muy común en los sarcófagos, según hace notar Le Blant (1).

Algunas de las figuras que adornan este sepulcro están algo maltratadas en la actualidad, pero en el grabado que publica la España Sagrada todas se dibujan enteras, lo cual supone que lo estaban cuando se sacó la copia. Apesar de ello adolece ésta de inexactitudes que explican en parte los errores en que incurrió La Canal al tratar de su interpretación. Así, dentro del templete que representa el sepulcro de Lázaro, en vez de la momia de éste se figura una llama, dando ocasión á que aquél lo tomase como un altar delante del que ardía el fuego del *sacrificio*; los seis cestos de mimbre colocados tres á tres á entrambos lados de Jesús multiplicando los panes y los peces, se han convertido en dicho dibujo en dos *trípodes*; el gallo puesto á los pies de S. Pedro en la escena que representa á Jesús anunciándole la negación, se halla sustituido por un cordero ó por una oveja, sin duda otra de las *víctimas* de que habla La Canal; un objeto sin forma al-

(1) Ob. cit., pág. XIII.

guna determinada es llevado á cuestas por el paralítico, en lugar de la *lectica*, claramente caracterizada en la escultura por la testera y por los cuatro pies, y, por fin, el chorro de agua que brota de la roca de Horeb tiene la forma de una verdadera columna de humo, y de aquí la *hoguera* en la que eran arrojados los libros sagrados de los cristianos.

IX

FITA: *Rev. hist.*, t. III, pág. 138, nota; Barcelona, 1876; y *Novísimo año Cristiano y Santoral Español, Prólogo*, págs. XII á XIV; Madrid, 1881. GARRUCCI: *Storia dell' Arte Cristiana*, t. V, pág. 110, lám. 374, n. 3.

Sarcófago de mármol blanco de 2.21 m. de largo por 0'48 de alto, empotrado en la pared del presbiterio de la iglesia de S. Félix de Gerona, junto al altar mayor y del lado del Evangelio, frente por frente del colocado en la pared opuesta descrito con el número VII.

Muestra esculpidos ocho asuntos bíblicos distribuidos cuatro á cuatro á entrambos lados de una figura de mujer *Orante*, que ocupa el centro. Dichos asuntos son como sigue:

1.º Milagro de Horeb; 2.º Curación del paralítico; 3.º Multiplicación de los panes y los peces; 4.º Curación del ciego de nacimiento; 5.º Resurrecciones obradas por Jesús, ó por el profeta Ezequiel; 6.º Jesús predice á S. Pedro que le negará; 7.º Jesucristo pisando el león y el dragón; y 8.º Sacrificio de Isaac.

De ellos nos fijaremos solamente en los tres que hasta

ahora no habíamos hallado representados en los sarcófagos de Cataluña; y, prescindiendo de los demás, señalaremos los que ofrecen con los ya descritos alguna diferencia importante.

La representación del *milagro de Horeb* se distingue de la esculpida en los dos sarcófagos anteriores por figurar en ella un nuevo personaje. A los dos israelitas que beben del agua de la roca, á la que Moisés hiere con la vara, se añade otro israelita que coge á este último por el brazo izquierdo; uniendo así en un sólo grupo dos asuntos que acostumbran representarse por separado en los bajo relieves de los sepulcros cristianos, y proporcionando un poderoso argumento en favor de los que sostienen que representa la revuelta de los israelitas contra Moisés la escena que muchos arqueólogos de nota interpretan como figurativa de la prisión de S. Pedro. He aquí lo que á propósito de un sarcófago de Arlés, en el cual estos dos asuntos se ven unidos también en una sola representación, dice Mr. Edmundo Le Blant. «El último cuadro, ahora incompleto, merece nuestra atención. El mayor número de los bajo relieves nos muestran aisladamente, aunque con más frecuencia juxtapuestos, un arresto hecho por los Judíos y el milagro de la roca; aquí, como también en un sarcófago de Clermont, del cual he encontrado una copia antigua, trátase de un solo personaje detenido en el momento de herir con su vara la roca de Horeb. Es un nuevo elemento para el estudio de una representación que personas hábiles aprecian bajo un punto de vista simbólico y acerca de cuya explicación aun no se está de acuerdo» (1).

El primer grupo que hay á la izquierda de la *Orante* se compone de cuatro figuras. Un discípulo barbado al lado de Jesús en ademán de dirigirle la palabra. Este tocando con la

(1) Ob. cit., págs. 36 y 37 y lám. XXII.



vara una persona tendida en el suelo, desnuda y con la cabeza apoyada en un cráneo, y otra figura, como la anterior de tamaño más pequeño y también desnuda, puesta de pie y con el rostro vuelto hacia el Salvador. Martigny señala la presencia de este mismo asunto en un sarcófago de Roma y sin dar de él una explicación concreta, se limita á indicar que representa alguna de las resurrecciones obradas por Jesús: lo mismo viene á decir el P. Garrucci; «indi Ezequiele, ovvero in sua vece Cristo resuscita i morti.» El P. Fita en la primera de las publicaciones citadas al comienzo de este artículo, opina que dichas resurrecciones son las de la hija de Jairo y del hijo de la viuda de Naim. En efecto estas dos últimas y la de Lázaro son las únicas que menciona el Evangelio. En la última de dichas publicaciones modifica, sin embargo, su parecer que expone en estos términos: «A la otra mano de la Iglesia está el Señor con semblante compasivo mirando al joven hijo de la viuda de Naim tendido cadáver; tócalo con la vara de su omnipotencia, *y el muerto resucitado aparece en pie bajo el brazo de su madre* y volviendo el rostro hacia el de Jesús, á quién parece hablar como dándole gracias», con alusión, dice, al Evangelio de S. Lucas (VII, 12-15). Resulta, pues, que la resurrección representada es una sola, la del hijo de la viuda de Naim. A esto nos inclinamos si se trata como es lo más probable de resurrecciones obradas por Jesús y no de las realizadas por Ezequiel de orden del Señor (XXXVII, 1-14); siendo de advertir que no figura en el sarcófago la madre del resucitado, como parece deducirse de las palabras del P. Fita, pues ya hemos dicho que la otra figura es un discípulo y no puede confundirse con una mujer, porque lleva barba. De todos modos es muy difícil determinar de una manera cierta la verdadera significación de este grupo. Nótase ante todo que las dos figuras desnudas que hay en él son dos hombres, resultando en conse-

cuencia que no pueden representar á la hija de Jairo; la que, por otra parte, siendo mujer, no estaría figurada en un monumento cristiano totalmente desnuda: en segundo lugar esta representación no se parece en nada con las de las tres resurrecciones realizadas por el Salvador tal como acostumbraban los artistas cristianos esculpir las en los sarcófagos; á Lázaro se le figura siempre saliendo del sepulcro y envuelto en fajas, al hijo de la viuda de Naim muéstranle las pocas esculturas que le representan fajado ó sea amortajado y tendido en el suelo ó también puesto dentro de un pequeño sarcófago más ó menos ornamentado, y, finalmente, á la hija de Jairo la presentan vestida levantándose del lecho con la ayuda de Jesús, que le dá la mano, de conformidad al texto de los libros santos (1).

Siguiendo á la derecha, el penúltimo asunto, cuya explicación se debe al P. Garrucci, representa á Cristo pisando al león y al dragón, con referencia al Salmo 90: «*Super aspidem, et basiliscum ambulabis: et conculcabis leonem, et draconem.*» Cristo dirigiendo los ojos al Cielo y con la mano derecha, hoy rota, levantada, está puesto de pie sobre el dorso de un león echado, el cual tiene enroscada al cuerpo una serpiente crestada que asoma la cabeza por encima de la del león, verificándose de esta manera que el Salvador pise á la vez á uno y á otra. Esta composición, según el citado autor, es nueva y, por lo mismo, no es de extrañar que el P. Fita la creyera en un principio representativa de «Daniel en la hoya de los leones,» como también lo habíamos creído nosotros sin embargo de las radicales diferencias que le distinguen de las esculturas que representan este último asunto en los monumentos cristianos. Esta interpretación, dice el mismo Garrucci, dada por los SS. Padres, resulta muy especialmente

(1) MARTIGNY: ob. cit. y *Resurrections*, y LE BLANT: ob. cit., págs. 4, 9 y 29 y lám. I (fig. 4). V y XVII.

de Eusebio de Cesarea, que en el versículo copiado y en los siguientes dice está profetizada la victoria de Cristo sobre sus enemigos y sobre los poderes espirituales que son los demonios príncipes de este siglo. Además de ello, lo está también la resurrección, la inmortalidad y la gloria junto al Padre y el reinado que es su consecuencia. El P. Fita, que le ha dado después igual interpretación, lo aprecia como la expresión de «la libertad concedida sobrenaturalmente al justo... como esperando bajo las alas del amparo de Dios y pisando incólume al basilisco y al león. Esculpido en nuestro mármol, el basilisco, tipo de la soberbia, alza su cabeza diademada encima de la del león, imagen del demonio según explica S. Pedro... En este sentido durante el ofertorio de la misa de difuntos dice la Iglesia: «*Domine Jesu Christe, libera eos de ore leonis, ne absorbeat eos Tartarus, ne adeant in obscurum*» (1).

Termina la escultura con la representación del sacrificio de Isaac (2). La escena figura el momento en que Abraham levanta la cuchilla para matar á su hijo y es detenido por la voz del ángel del Señor. Isaac viste túnica corta ceñida á la cintura y está arrodillado en el suelo. Abraham, en pié, viste igualmente túnica corta ceñida á la altura de los riñones y abierta por el costado derecho, para dejar mayor libertad á los movimientos del brazo: tiene la mano izquierda puesta sobre la cabeza de Isaac y vuelve el rostro hacia una mano de grandes proporciones esculpida en frente de él, emblema en las obras artísticas cristianas de la intervención de Dios Padre y de su providencia (3). Al objeto probablemente de que esta mano pudiera verse bien, se observa en nuestro sarcógrafo que falta á Abraham todo el antebrazo derecho y la mano con

(1) *Novis. año Crist. y Santoral Esp.*, pról. XII á XIV; 1881.

(2) *Génesis*, cap. XXII.

(3) MARTIGNY: *ob. cit.*, v. *Abraham (Sacrifice d')*.

que tenía cogida la cuchilla: sobre su cabeza asoma un objeto cuya forma no puede precisarse con exactitud y que acaso sea la boca de una *tuba* y simbolice la voz del ángel hablando á Abraham desde el cielo. Detrás del patriarca, vése sobre una roca el carnero ofrecido en holocausto en sustitución de Isaac. Esta escena representa el sacrificio de la Cruz, que jamás representaba de una manera directa el antiguo arte cristiano, (1) y su objeto era inspirar á los fieles esperanza en la resurrección futura por la eficacia de los méritos del sacrificio del hijo de Dios. Los arqueólogos dan de ella otras muchas interpretaciones (2); pero creemos con Le Blant que cuando está esculpida en sepulcros manifiesta la confianza de los fieles en la asistencia y misericordia de Dios, en cuyo concepto invoca también la Iglesia este hecho en las preces por los agonizantes: «*Libera Domine animam ejus sicut liberasti Isaac de hostia, et de manu patri sui Abraham*» (3).

Los asuntos cuya descripción hemos omitido son de un dibujo igual á los representados en los sarcófagos anteriores. El ciego de nacimiento tiene los brazos colgantes como en los números IV y V y no extendidos hacia Jesús como en los VII y VIII, y la *Orante* lleva, como la descrita en el IV, la cabeza cubierta con el manto y no tiene á su lado personaje alguno que constituya con ella una sola representación. Los peces, en el milagro de la multiplicación, son también delphinos. En la escena en que Jesús predice á S. Pedro que le negará, debemos señalar algunas diferencias, como son: que el orden de las figuras está invertido; que la actitud de Jesús es distinta y que S. Pedro no lleva bastón sino que tiene en la mano izquierda un volumen. Este, en manos de los Após-

(1) *Id.*, *id.*

(2) *Id.*, *id.*, LE BLANT: *ob. cit.*, págs. XVI, y ALLARD: *ob. cit.*, liv. IV, cap. IV, págs 64 y ss. y cap. VI, pág. 396.

(3) *Ritual. rom., Ordo commendationis animæ.*

toles, representa el libro de la Nueva Ley, cuya enseñanza y propagación les encomendó Jesucristo: «*Ite, discete omnes gentes.*»

El mérito artístico de las esculturas de este monumento es un poco superior al de los anteriores: nótese en las figuras alguna mayor proporción y más suavidad y elegancia en los pliegues de las ropas, pero el dibujo es también bastante incorrecto en general y, muy particularmente, son defectuosas las figuras del paralítico y de Isaac. Para que cupiera este último hubo necesidad de cortar el reborde que corre alrededor de todo el frente del sepulcro. No es difícil observar, por fin, que la colocación de las escenas obedece al deseo de procurar entre ellas la debida simetría: así, á entrambos lados de la *Orante*, puesta en el centro, se ven dos figuras de pequeñas proporciones; y á uno y otro extremo del monumento se hallan dos personajes arrodillados en el suelo.

X

FITA: *Rev. hist.*, t. III, pág. 138, nota; Barcelona, 1876. GARRUCCI: *Storia dell' Arte Cristiana*, t. V, pág. 114, lám. 377, n. 3.

El sexto y último de los sarcófagos cristianos existentes en la iglesia de S. Félix de Gerona, hállase empotrado en la pared del presbiterio del mismo lado que el anterior y á igual altura que él, sobre otro sepulcro pagano en el que [hay representada una cacería de leones. Es también de mármol blanco y mide 2.08 m. de largo, por 0'56 de alto.

Las representaciones que adornan su frente esculturado,

divididas en cinco grupos, son, empezando por la derecha del que mira, las siguientes:

1.ª Susana en pié, vistiendo túnica y dalmática y con la cabeza cubierta de una especie de pañuelo, cuyos extremos cuelgan á uno y otro lado de la cara y descansan sobre sus espaldas, á semejanza del *tchen* de los egipcios; tiene la mano derecha levantada y extendida como las *Orantes* y aguanta con la izquierda un objeto difícil de determinar, acaso una caja de perfumes. Está puesta entre dos árboles, de los cuales cuelga una cortina, y detrás de cada uno de ellos yénse representados los ancianos que la accechan (1). Este mismo asunto hállase esculpido en algunos sarcófagos de Italia y de Francia, en los cuales Susana está figurada, por lo general, en actitud de orar ó con un volumen abierto en la mano (2). Martigny observa, además, que en los monumentos de la Galia se ve ordinariamente junto á Susana una serpiente enroscándose en un árbol y procurando alcanzar con su dardo un nido de palomas que hay en la copa de aquél, alusión evidente, dice, á la perfidia de los dos viejos. El P. Garrucci cree que este grupo no va unido con los siguientes que representan todos ellos pasajes de la historia de Susana, sino que el estar en un mismo plano y el haber dado el artista mayor tamaño á las figuras, demuestran su intención de separarlo de los demás, por ser su representación semejante á la que acostumbraba figurarse en el centro de los sarcófagos: añade que los dos personajes puestos á la otra parte de los árboles, no parecen tenderle lazos ni estar allí de acecho, antes al contrario su actitud tranquila conduce á ponerles en parangón con los Profetas y con los Santos que acompañan en otros sarcófagos la imagen del difunto, ó bien con la personificación de la Iglesia: concluye diciendo que no sentaría bien á

(1) DANIEL, c. XIII, v. 16.

(2) MARTIGNY; ob. cit., v. *Susanne*; y LE BLANT; ob. cit., págs. 14 y 15.



Susana la cesta cuadrada en la mano; era ésta un mueble de mujer dentro el cual se guardaban las joyas, esto es, los pendientes, collares, diademas, alfileres y hebillas de valor. La cortina que tiene detrás y los dos árboles no exigen explicación distinta de la que se les da en las composiciones semejantes puestas en el centro de los sarcófagos. Sin embargo, nosotros continuamos en la opinión de que representa á Susana, y así nos parece justificarlo cumplidamente el traje que lleva del todo igual al de Susana en las siguientes representaciones, como reconoce el mismo P. Garrucci; encontrando por lo demás más propio de Susana el llevar en la mano la caja para las alhajas, que no de las demás personificaciones propuestas, las que no sabemos la lleven en los otros monumentos cristianos.

2.^a Susana solicitada por los ancianos. En el fondo de la escena se representa la casa de Joakim y delante de ella Susana resistiendo las insinuaciones de los dos viejos, de los cuales el uno la tiene cogida por el brazo y el otro hace ademán de hablarla con calor; á sus pies y en frente de ella está la caja ó cesta de baño, redonda (1). Completan la significación de este grupo un sirviente y una sirvienta, ésta con el aguamanil y la *paterna* y aquél con un vaso, en actitud de llegar al lugar de la escena. La presencia de estos últimos es contraria al texto bíblico; según el cual los viejos no salieron de su escondite, hasta que los dos sirvientes estuvieron fuera del jardín (2); su objeto, por lo tanto, no puede ser otro que el de caracterizar mejor el asunto representado, ó el de contribuir á la belleza artística de la composición. Nótase que las figuras de este grupo son de tamaño más pequeño para que pueda verse bien la casa representada en el fondo.

(1) «La cista da bagno per conservarvi i pannilini, gli alberelli con unguenti, lo specchio, il pettine, la spugna, il discriminato e simili altri oggetti da abbellirsi e ricomporsi, è rotunda e si vede a' piedi della Susanna.» P. GARRUCCI; ob. y lugar cit.

(2) DANIEL; cap. XIII, v. 19 y 20.

3.^a Susana acusada por los ancianos. El P. Fita interpreta esta escena en los siguientes términos: «Susana juzgada por Daniel.» El P. Garrucci la describe así: «Susana está delante de los dos viejos que están sentados en un taburete; los cuales la condenan y el pueblo alrededor escucha.» Vese, en efecto, en primer término una figura sentada á la usanza romana en silla curul y apoyados los pies en un escabel, *suppedaneum*, que dirige su diestra, hoy rota, á Susana en ademán de pronunciar su acusación. Otra figura, á su izquierda, al parecer en pié, dirige hacia ella el brazo en igual actitud. No hallamos inconveniente, antes bien lo consideramos ajustado al texto de la Escritura, que estos dos personajes representen á los dos viejos que eran, como es sabido, jueces en aquél año. Susana, con traje igual al de la figura del primer grupo antes descrito, está en pié delante del personaje sentado, con la cara descubierta. («*At iniqui illi jusserunt ut discooperiretur (erat enim cooperta) ut vel sic satiarentur decore ejus*») (1), los brazos caídos á entrambos lados del cuerpo y los ojos levantados al Cielo: «*Quæ flens, suspexit ad cælum: erat enim cor ejus fiduciam habens in Domino*» (2). Detrás de Susana hay una figura de mujer ya de edad, acaso su madre: en segundo término vense cinco figuras, las cuales, lo mismo que la esculpida en primer término detrás del juez, representan ora el concurso del pueblo, ora los parientes de Susana que la habían acompañado (3). Las figuras puestas en primer término, excepto la sentada, son de un tamaño más pequeño que las del primero y de los dos últimos grupos, al objeto de que se vean las que hay detrás de ellas, de las cuales dos tienen la cabeza deteriorada.

4.^a Susana salvada por Daniel. Daniel en pié impone

(1) DANIEL: cap. XIII, v. 32.

(2) Id., id., v. 35.

(3) Id., id., v. 28 y 30.

su diestra sobre la cabeza de Susana, representada delante del profeta de un tamaño más pequeño, como bendiciéndola por su inocencia y amparándola: «*Cumque duceretur ad mortem, suscitavit Dominus spiritum sanctum pueri junioris, cujus nomen Daniel: Et exclamavit voce magna. Mundus ego sum á sanguine hujus*» (1). Detrás de Susana asoma la figura de su padre Helcias y se ve también en último término la cabeza de otro personaje. El P. Garrucci opina que esta escena representa á uno de los dos viejos declarando rea á Susana con el juramento que hace imponiendo la diestra sobre su cabeza. Esta interpretación no nos satisface, porque con ella este grupo vendría á significar lo mismo que el anterior, ya que la condenación de Susana fué acordada por el pueblo: «*Credidit eis multitudo quasi senibus et iudicibus populi, et condemnaverunt eam ad mortem*» (2) y, además, porque en nuestro concepto la significación de este grupo viene completada por la del siguiente, con el que terminan las esculturas de este sarcófago.

5.^a Castigo de los dos ancianos acusadores de Susana. Estos están figurados en ademán de huir, seguidos por el pueblo, representado por otras dos figuras, una de las cuales tiene en la mano la espada con que les conminara Daniel: «*manet enim angelus Domini, gladium habens, ut secet te medium et interficiat eos*» (3); «*Ecce enim angelus Dei accepta sententiâ ab eo, scindet te medium.*» En el fondo figura una de las torres de la ciudad. La escena representada creemos se refiere de una manera directa al versículo 61 del capítulo XIII de la profecía de Daniel. Otras representaciones del suplicio de los dos ancianos y del juicio de Daniel se hallan en los monumentos cristianos, pero no tan acomodadas

(1) *Id.*, *id.*, v. 43 y 46.

(2) *Id.*, *id.*, v. 41.

(3) *Id.*, *id.*, v. 59 y 55.

como la que acabamos de describir al texto sagrado: así, Le Blant, describe la figurada en un sarcófago de Arles en estos términos: «vese en él los acusadores conducidos ante Daniel, junto al cual Susana en pie tiene el *volumen* arrollado: el primer anciano va ligado y el hombre que le conduce le golpea con una piedra; el segundo anda igualmente preso, pero con las manos sueltas» (1). La interpretación que el P. Garrucci da á este asunto es enteramente distinta: «finalmente se ven, dice, los dos ancianos que están en el juicio, conducidos no por los verdugos sino por dos personajes, uno de los cuales tiene en la mano la espada, en tanto que entre los dos reos que están inclinados en actitud suplicante, se ve una cruz echada ó caída en tierra.» Esta manera de apreciar la escena que nos ocupa le conduce á decir que nuestro sarcófago se halla incompleto por cada uno de sus extremos, debiendo verse junto á la última representación á Daniel condenando á los dos viejos al suplicio, como en otros sarcófagos; «no pudiendo de ello haber duda dada la actitud suplicante de los mismos.» No lo creemos así, explicando el asunto de la manera que lo hemos hecho, y no lo persuade el borde del sepulcro que corre y se acusa de una manera ostensible por este lado. Explica de igual modo la presencia de la espada en manos de uno de los personajes que siguen á los ancianos y respecto al instrumento que se halla en tierra y que ha calificado de cruz, dice que acaso se ha querido caracterizar con él el lugar donde se verificaba el juicio para castigar á los reos de pena capital, ó también la condena de los dos ancianos figurándola por medio de aquel símbolo del último suplicio.

De la descripción que antecede resulta que todas las escenas representadas en este monumento son relativas á la his-

(1) Ob. cit., pág. 15 y lám. VIII.

toria de Susana, circunstancia que no concurre, que sepamos, en otro alguno sarcófago cristiano de los hasta ahora conocidos. Además, de los cinco pasajes de dicha historia en él representados, dos, el segundo y el cuarto, son completamente nuevos en la iconografía cristiana de los primeros tiempos, y el tercero y el quinto están figurados de una manera distinta de la que ostentan en otros monumentos. De todo esto se deduce que el sarcófago que hemos estudiado es uno de los más interesantes que posee la arqueología cristiana y, sin duda, el más notable de cuantos se conservan en Cataluña.

«La antigüedad cristiana miró á Susana librada de la muerte por Daniel, como un símbolo de la resurrección. Apresiasi también como el tipo de la Iglesia perseguida, viendo en los dos ancianos la figura de los dos pueblos que la atacaron; los paganos y judíos» (1). LE BLANT coloca este asunto entre los figurativos de la asistencia divina y hace notar, oportunamente, que es uno de los mencionados en la liturgia funeraria: «*Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Susannam de falso crimine*» (2). La significación ideológica de las esculturas de nuestro sarcófago es por consiguiente la misma que nos descubren los asuntos representados en los demás monumentos sepulcrales del cristianismo primitivo.

La procedencia de los seis sarcófagos gerundenses que acabamos de describir se ignora: para nosotros es, sin embargo, indudable que fueron hallados en el primitivo cementerio cristiano de Gerona. Era éste subterráneo, como las catacumbas de Roma, y estaba practicado debajo de la superficie que hoy ocupa la iglesia de S. Felix, fuera del antiguo recinto de

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Susanne*.

(2) LE BLANT: ob. cit., págs. XXVII y XXXIII.

la ciudad, conforme lo demuestra cumplidamente el canónigo Dorca al tratar del punto en que fué martirizado S. Narciso, en su notable obra sobre los *Mártires de Gerona* (1).

Empieza el Sr. Dorca haciendo notar que en virtud de las prescripciones de la legislación romana no podían los cristianos enterrar los difuntos dentro de las ciudades y que, en consecuencia, tenían sus cementerios fuera de ellas pero «cerca de la entrada ó de sus puertas, como lo atestigua San Juan Chrisóstomo, *in Serm. De Fide et Lege naturæ— Omnis civitas et omne castellum, ante ingressum, Sepulcra habet:*» y, comunmente junto á los caminos públicos; circunstancias que concurren todas en el lugar que ocupa la iglesia de S. Félix: «porque estaba fuera de los muros de la ciudad, *ante ingressum eius*, como dice el citado S. Chrisóstomo; cerca de la puerta que mira al septentrión y junto al camino real ó público que iba por aquella parte hacia la Francia.» Hace mérito luego de la tradición constante de haber sido sepultados en dicho lugar los mártires que en la persecución de Diocleciano tuvo Gerona «por cuyo motivo, dice, llama muy bien á aquel lugar *Cementerio de los Fieles el P. Fr. Pablo de S. Nicolás* en sus *Antigüedades eclesiásticas de España*» y justifica que este cementerio era subterráneo con las noticias de los restos de él que se han hallado en diferentes tiempos: «de cuyas subterráneas cavidades, serán sin duda los vestigios que llama de *Iglesia subterránea* el P. Roig en su *Resumen historial*, *pág. 162*: y parece que se halló también algún indicio de ellas en la excavación que se hizo últimamente para los fundamentos de la nueva capilla de dicho Santo (S. Narciso): porque en lo más hondo de la excavación se hallaron algunos vestigios, y trozos de bóveda de hormigón que daba muestras de ser obra Romana, según

(1) Cap. IV, §. IV. págs. 339 y ss.

lo oí á un caballero de Gerona, no menos fidedigno que inteligente (D. Josef de Font y de Camprodón). Se hallaron, además, en aquella hondura, unos como nichos en la pared, según lo he oído á dos canónigos de la santa iglesia de dicha ciudad (D. Félix Raval y D. Josef Brandia); y el uno de ellos me añadió que la pared donde estaban los vestigios de los nichos, era de una masa tan dura y sólida, que fueron menester almadanas y cuñas de hierro para romperla.» Concluye, por fin, observando que «después de la persecución de Diocleciano y restablecida la paz de la Iglesia con el imperio de Constantino el Grande, era muy regular se edificase en dicho punto una iglesia dedicada á S. Félix que era el mártir más insigne y famoso de cuantos allí estaban sepultados», conforme la costumbre de los cristianos de edificar iglesias sobre los cementerios subterráneos en los cuales descansaban los mártires.

Resulta, por consiguiente, que en Gerona había *Catacumbas*. La costumbre de enterrarse en ellas los cristianos duró hasta mucho tiempo después del triunfo de la Iglesia y en Roma no cesó hasta el año 410, por razón de la toma de la ciudad por Alarico. Preferíanlas los fieles por devoción, para que así estuviesen sus cuerpos más cerca de los de los mártires en ellas sepultados, y gozasen, en cierto modo, de la protección de los mismos (1). Por idénticos motivos las catacumbas de Gerona debieron ser el cementerio único y exclusivo de los cristianos de esta ciudad, por lo menos hasta la época de la invasión de los pueblos del Norte, y en ellas debían estar los sarcófagos cristianos empotrados hoy en las paredes del presbiterio de la iglesia de S. Félix; por ser todos ellos, como hemos visto, anteriores á la citada invasión; siendo probable tuviera lugar su encuentro cuando alguna de las varias re-

(1) ALLARD: *ob. cit.*, I, cap. I.

construcciones de la iglesia edificada sobre dichas catacumbas. Sensible es que nada más sepamos de ellas y que se dejaran de explorar cuando la casualidad las hizo descubrir al construirse la actual capilla de S. Narciso. ¡Ojalá puedan algún día estudiarse en provecho de la Religión y de la arqueología hispano-cristiana!

XI

P. P. X: *La Catedral de Tarragona; Album monumental de Catalunya, vol. II, págs. 57 á 68; Barcelona, 1879.*

Sarcófago de mármol blanco empotrado en la fachada de la iglesia catedral de Tarragona, á la izquierda de la puerta mayor y sobre una de las laterales. Por la mucha elevación en que está colocado, no nos ha sido dable averiguar sus dimensiones, que no se apartan mucho por lo que de la simple vista puede deducirse, de las de los sarcófagos anteriores. Se ignora su procedencia.

Las esculturas que adornan el frente de este monumento, sólo publicado en la obra apuntada, parecen calcadas sobre las de un sarcófago hallado en el Vaticano que publican varios autores y últimamente el P. Garrucci (1); pues son los mismos los asuntos bíblicos en uno y otro esculpidos y casi igual su dibujo. Son estos asuntos empezando por la izquierda del espectador los siguientes:

1.º Curación de los dos ciegos que siguieron á Jesús en

(1) *Storia dell' Arte Cristiana*, t. v., pág. 28, lám. 314, n. 5; Roma, nel Museo di Laterano.



Capharnaum á su salida de la casa de Jairo, de quién acababa de resucitar la hija (1). Componen este grupo cinco personas: Jesús con el *volumen* en la mano izquierda, apoya su diestra sobre la cabeza de uno de los dos ciegos, representados delante de El, de estatura más pequeña: de ellos el primero se apoya en un bastón y parece servir de guía al otro que le toca con la mano; ambos visten al parecer la *scortea* ó *penula* de cuero, de que se servían los pobres para resguardarse del frío y de la lluvia. Completan la escena dos hombres, acaso dos discípulos, uno de los cuales coge á Jesús por el brazo. En el fondo se divisa un pórtico (2). En el sarcófago que publica el P. Garrucci hay además á la izquierda de Jesús un Apostol hablándole, y los dos hombres, presentes en la escena, visten traje distinto de los de nuestro sarcófago: «*tunica immanicata e una penula abbottonata sul petto.*» Advierte que algunos creen (como el que estudió el de Tarragona en la monografía de la Catedral de dicha ciudad), con error, que este grupo representa á los que conducían los niños á Jesús para que los tocase.

2.º Jesús al dirigirse á la casa de Jairo, cura á una mujer de un envejecido flujo de sangre (3). Figúrase á ésta cubierta con un manto y prosternada ante el Salvador, que tiene la diestra puesta sobre su cabeza, en el acto de manifestar ser ella la que le había tocado la orla del vestido. Jesús en pié y con el *volumen* en la mano izquierda; parece interrogar á uno de los dos discípulos representados á su lado, probablemente á S. Pedro, el cual de conformidad al texto de S. Lucas hace ademán de responderle.

3.º Milagro de la piscina probática. Jesús seguido de un discípulo entra en la piscina probática, cuya puerta la-

(1) S. MATEO: cap. IX, v. 27 á 30.

(2) MARTIGNY: ob. cit., v. *Guérison des Aveugles*.

(3) S. MATEO: cap. IX, v. 20 á 23; S. MARCOS: cap. V, v. 35 á 34; S. LUCAS: cap. VIII, v. 43 y ss.

deada de elegantes columnas coronadas de ricos capiteles se ve delante de él y cuyo interior se halla esculpido inmediatamente después en dos representaciones superpuestas. En la inferior, figura el paralítico que hacía treinta y ocho años que estaba enfermo sin encontrar quién movido á compasión le metiera en la piscina (1): hállese tendido en su *lectica*, con el brazo derecho levantado y la mano extendida en actitud de pedir auxilio, y no sobre la cabeza en ademán de reposo como en el sepulcro del Vaticano (2). Detrás de la cabecera del lecho hay dos enfermos, el primero de ellos agazapado, y en el fondo y hacia los pies de aquél otros cuatro, sentados; por manera que el número de enfermos presentes que es sólo de tres en el sarcófago romano, en el sepulcro de Tarragona es de seis: «todos ellos, dice el P. Garrucci, visten igualmente túnica y *pelegrina*, que no es la *penula* como cree Bottari, sino una especie de *bardocucullus* que Marcial (XIV, 128) llama por burla la *penula* del mono. Este *bardocucullo* caía un poco más bajo que la *pelegrina*, esto es, hasta medio cuerpo (Marcial, I, 93) y tenía capuchón, de donde tomaba el nombre.» En la superior, vese á Jesús tocando con su diestra el lecho, que el paralítico, curado y andando, lleva sobre sus hombros: detrás de Jesús hay un discípulo, ó acaso un enfermo en pié, y en el ángulo de la izquierda un enfermo sentado que extiende hacia Aquél sus manos. Otro enfermo sentado presenta en el extremo opuesto el sepulcro de Italia, el cual falta en el de Tarragona (3). Ocupa el fondo de la escena un pórtico, formado por tres arcos sostenidos por columnas, el cual no deja duda de que el milagro representado es el que obró Jesús en la piscina probática ó de Bethsaida, que estaba adornada con pórticos; «*quinque porticus habens*» (4): y no

(1) S. JUAN: c. V, v. 159.

(2) P. GARRUCCI: ob. y lug. cit.

(3) MARTIGNY: ob. cit., v. *Piscine Probatique*.

(4) S. JUAN: c. V, v. 2.

el que realizó en Capharnaum, curando también á un parálitico. Además del ya mencionado de Roma, hállase esta doble representación en cuadros superpuestos en otros varios sarcófagos de Francia enumerados por Le Blant (1). El autor del estudio sobre la Catedral de Tarragona se equivocó al decir que esta escena representa la resurrección del hijo de la viuda de Naim.

4.º Conversión de Zaqueo. Jesús, en actitud de andar, dirige la vista y el brazo hacia Zaqueo, figurado encima del árbol á que había subido para poderle ver. El discípulo que le seguía parece querer detenerle cogiéndole por la ropa, como para significar la murmuración de que fué objeto el acto de haber querido el Señor hospedarse en casa de un publicano (2). Sobre esta representación, que no se encuentra en el sarcófago del Vaticano, ó, en todo caso, está involucrada con la escena siguiente, no puede haber duda: porque el Salvador está figurado de una manera igual á la de las demás escenas de este sarcófago, con rostro juvenil é imberbe y larga y rizada cabellera que le cae por detrás del cuello. Así mismo la figura montada en el árbol dirige hacia él la cara y el brazo derecho, lo que no ocurriría si el motivo de haber subido allí fuera el de ver á Jesús entrando en Jerusalén, que se representa en la escena que sigue. Por otra parte, sabido es que la conversión de Zaqueo precede casi inmediatamente en el Evangelio de S. Lucas á la entrada de Jesús en Jerusalén. Igual interpretación da á este grupo el autor de la monografía de la Catedral de Tarragona.

5.º Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. Jesús montado en un caballo enjaezado se dirige á la ciudad de Jerusalén, cuya puerta se ve en el fondo; siguenle dos niños en ademán de aclamarle, en tanto que otros dos, de los cuales

(1) Ob. cit. pág. 67, lám. XXXIII, fig. 1.ª

(2) S. Lucas: c. XIX, v. 1 á 10.

el primero alfombra el camino con su manto, están figurados delante de El. Tres hombres se muestran delante de la puerta de la ciudad, como si hubiesen salido á recibirle, de los cuales el uno parece tener en sus manos una palma, y el otro una sarta ó guirnalda de flores. El dibujo de este grupo es bastante distinto del del sarcófago descrito por el P. Garrucci, y faltan en él, probablemente para dar cabida á la escena antes descrita, los dos discípulos que en el mismo siguen al Salvador, aclamándole (1).

Todos los asuntos que adornan este sepulcro son distintos de los que hemos encontrado en los anteriores, excepto la curación del paralítico, la cual, sin embargo, está figurada en él de una manera mucho más completa. Los cuatro primeros representan milagros obrados por Jesús en beneficio de las personas que le demostraron su Fe, y simbolizan, por lo mismo, la esperanza de los fieles cristianos en la asistencia y misericordia de Dios para lograr su salvación eterna. La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, asunto casi exclusivamente figurado en sarcófagos, era para los primeros cristianos un símbolo de la resurrección y de su ingreso en el Cielo (2), ó lo que es igual, un emblema de la Jerusalén celestial á que aspiraban y que mencionan las preces que la Iglesia dirige á Dios por los agonizantes (3). La conversión de Zaqueo, significa también la resurrección y la asistencia divina de conformidad al texto de la Escritura: «*Venit enim Filius hominis querere, et saluum facere quod perierat*» (4). La mujer atacada de un flujo de sangre curada por Jesús, era para los primeros cristianos, dice Martigny, una figura de la

(1) S. MATEO: cap. XXI, v. 7 á 9; S. MARCOS: c. XI, v. 7 á 10; S. LUCAS: cap. XX, v. 35 y ss, y SAN JUAN: c. XII, v. 12 y ss.

(2) MARTIGNY: ob. cit., v. *Entrée triomphale de Jesus á Jerusalem*.

(3) LE BLANT: ob. cit., pág. XXXVI.

(4) S. LUCAS: c. XIX, v. 10.

Iglesia *ex gentibus* (1), como el pollino que montó el Señor cuando su entrada en Jerusalém lo era de las naciones idólatras que debían convertirse á su ley (2): pero estas últimas significaciones no las creemos tan adecuadas como las anteriores al carácter sepulcral de nuestro monumento.

Bajo el punto de vista artístico, el sarcófago de la Catedral de Tarragona aventaja en algo á casi todos los antes descritos por su mayor riqueza y elegancia, debida en gran parte al buen efecto que producen los edificios esculpidos en segundo término, muy superior al de las cabezas puramente decorativas que para llenar los huécos se ven en los anteriores, si bien no por ello deja de reconocerse que pertenece como aquellos á una época de decadencia artística.

Algún otro sarcófago, que pudiera ser cristiano, se conserva en la provincia de Tarragona: entre ellos uno estrigilado, de cuya existencia nos dió noticia nuestro malogrado amigo D. Alberto de Balle, y un fragmento escultórico, señalado con el número 4, que se halla en el salón grande del Museo de Tarragona, armario IV, estante A: pero ninguno de ellos presenta caracteres bastantes para que se le pueda calificar de tal, con alguna seguridad.

(1) MARTIGNY: ob. cit., v. *Hemorroïsse*.

(2) Id., id., v. *Entrée trioph. de Jesus á Jerusal.*

