IMAFRONTE N.os 8-9. 1992-1993. Págs. 293–311

Algunas consideraciones sobre el sarcófago con musas y pensadores del Museo de la Catedral de Murcia*

JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN

SUMMARY

This paper analyzes little studied features of a Roman sarcophagus, the front of which is now preserved at the Cathedral of Murcia Diocese Museum. From left to right, its side by side turgid relief shows the figures of Polymnia, Calliope, Urania, Terpsichore, Thalia, the dead woman, Euterpe, Melpomene and Clio. The spaces between each pair of figures are covered with evocations of five philosophers (among the Homer and Socrates). Though some authors have posed interpretations of the figure that we presume to be the deceased, it is not probable that it is symbolically assimilated to Erato (the only of the Nine Sisters not shown in the relief); we better consider the representation among Muses –patrons of the fields of Art and Knowledge– and wise men –who cultivated Science and Humanities– as a way to show the educated mood of the deceased and her belief that an everlasting life beyond death can be gained through intellectual tasks.

El 14 de junio de 1528 era enterrado a los pies del altar de los Desposorios de la Capilla de San Antonio de la Catedral de Murcia' un ilustre sacerdote que mereció tan elevada

---

* Nuestro más sincero agradecimiento al Cabildo de la Catedral de Murcia por las facilidades prestadas para la realización de este trabajo.

Las abreviaturas de las referencias bibliográficas más citadas en las notas corresponden a las siguientes obras:

C. Panella, Muse = C. Panella, Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani, *StMisc*, 12, 1966-1967. pp. 11-43, láms. I-XI.

M. Wegner, *Musensarkophage* = M. Wegner, *Die Musensarkophage, In. Die antike Sarkophag-Reliefs, V*, 3,. Berlín, 1966.

1. En concreto, esta capilla forma parte de una mayor denominada como del *Corpus Cristhi.*

Figura 1. *Sarcófago del Museo de la Catedral de Murcia*

consideración. El finado era el doctor D. Alonso de Guevara, en cuya lápida rezaba la inscripción, en caracteres de la época, «espero la resurrección de los muertos». Y, muy probablemente, el presbítero hubiera permanecido en el anonimato a la espera de su anhelado deseo sino hubiera sido porque en el mismo mes, pero esta vez de 1942, su tumba fue abierta, circunstancia que propició el descubrimiento de un magnífico relieve romano en el reverso de la lápida. Ello permitió observar que ésta no era más que el verdadero lado posterior del ancho y largo frontal de un sarcófago romano que en el siglo XVI fue reutilizado con el mismo fin sepulcral para el que había sido concebido originariamente (Fig. 1)[2].

En el frontal del sarcófago, conservado actualmente en el Museo de la Catedral', se aprecian las imágenes en relieve de nueve mujeres, evocadas bajo múltiples actitudes y ataviadas con diferentes prendas y atributos, identificables con la difunta y con las Musas inspiradoras de los más variados campos de las artes, el conocimiento y las actividades instructoras del espíritu humano. La composición ha sido estudiada en distintas ocasiones, siempre bajo variados puntos de vista[4] y se adscribe a una notable y nutrida serie de obras funerarias, especialmente frecuentes en el siglo III d. de C., en las cuáles el difunto está acompañado de un conjunto de personajes históricos y/o mitológicos, como son las musas y pensadores. Incluso, en ocasiones, el finado se sustituye por un doctor, una musa o un sabio de profesión liberal, clara alusión a la elevada recompensa que se espera obtener tras la muerte en el mundo de las esferas celestes. En este grupo de sarcófagos se debe incluir el nuestro pues en él quedó labrada la inmortalidad y heroización alcanzadas por la difunta mediante el apego e, incluso quizá, el cultivo de una o varias de las diversas ramas del saber

2. Véase sobre las circunstancias del hallazgo J. ESPÍN, J., Prácticas funerarias que se deducen del examen de la cerámica encontrada en la necrópolis romana de Eliocroca, V *CASE* y *I CNA*, (Almería, 1949) Cartagena, 1950, pp. 264-266 (con el texto funerario completo del siglo XVI y una reseña histórica de la familia Guevara de Lorca a la que adscribe el autor al citado doctor); también A. E. PÉREZ, *Murcia*. Madrid, 1976, pp. 145-146.

3. La obra no posee número de inventario ni está catalogada en el Museo.

4. Véase al final del trabajo el apartado VI dedicado a la bibliografía consagrada a la pieza.

y de la cultura en el transcurso de su vida terrenal. Sirvan estas nuevas líneas, –que ahora añadimos a los comentarios ya aducidos sobre este sarcófago para abordar algunos de sus aspectos que han sido tratados de forma insuficiente–, de cariñoso homenaje a la profesora Virginia de Mergelina, a la que nos unen vínculos especialinente afectivos y para quien la Arqueología y la Historia del Arte siempre han sido disciplinas inseparables que, a pesar de mostrar metodologías y objetivos distintos, se complementan entre sí y fusionan sus resultados en un todo unitario que ayuda a comprender mejor a los hombres de cada época, sus inquietudes, creencias y pensamientos.

I. LOS DISTINTOS PERSONAJES DEL FRONTAL DEL SARCÓFAGO. ICONOGRAFÍA Y PROBLEMAS SOBRE SU IDENTIFICACIÓN

Los centenarios análisis consagrados a la plástica greco-romana han generado una enrevesada red de datos e informaciones que nos permiten en la actualidad avanzar con paso firme en el conocimiento de la escultura clásica. Los arqueólogos han ido elaborando complejas y numerosas series de creaciones escultóricas, más o menos similares, agrupadas por tipos, subtipos, reelaboraciones, prototipos y originales, de los que derivan copias, réplicas e imitaciones[5]. Y en este sentido, un apartado minúsculo, pero enormemente interesante, lo constituye el estudio de los sarcófagos donde el difunto está acompañado de un cierto número de musas y de otros personajes como poetas, sabios y pensadores en general, obras todas ellas impregnadas de trascendentes connotaciones simbólicas. Este género de realizaciones se desarrollaron ampliamente en los últimos siglos del Imperio y han sido objeto de decisivas investigaciones de entre las que destacan las de C. Panella[6] y M. Wegner[7], destinadas a facilitar su catalogación y la exégesis de su profunda significación[8]. Las Nueve Hermanas, o algunas de ellas, suelen aparecer en variadas e imprecisas disposiciones, solas o junto a la imagen del difunto. En otras ocasiones, se acompañan de poetas, filósofos y otros profesionales del saber[9], o se

5. Sobre estas complejas cuestiones véase una serie de interesantes ideas en W. TRILLMICH, Eine Jünglinsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik, *MM*, 20, 1979, pp. 339-343.

6. C. PANELLA, Muse.

7. M. WEGNER, *Musensarkophage*.

8. Véase, en este sentido, como obras fundamentales las de M. WEGNER, *Musensarkophage*; C. PANELLA, Muse; *id.*, Osservazioni al Corpus dei Sarcofagi con Muse di Max Wegner. *ArchCl*, XX, 2, 1968, pp. 327-351; L. PADUANO, Contributo allo studio dei sarcofagi con muse, *StClOr*, XIX-XX, 1970-1971, pp. 442-449: así como la correspondiente bibliografía citada a continuación en las diferentes notas del texto. Como obra pionera véase O. BIE, *Die Musen in der antiken Kunst*. Berlín, 1887. Pueden consultarse igualmente los siguientes estudios y recenciones H. GABELMANN, Recensión a Max Wegner, Die Musensarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs, V. 3. Gebr. Mann, Berlín 1966. 171 Stein. 151 Tafeln, 5 Beilagen, *BJb*, 168, 1968, pp. 533-542; K. FITTSCHEN, Recensión a Max Wegner, Die Musensarkophage. Berlín: Mann 1966. 171 S. 151 Taf. 5 4.º (Die antiken Sarkophagreliefs, hrsg. von F. Matz. 5, 3.), *Gnomon*, 44, 1972, pp. 486-504; B. ANDREAE y H. JUNG, Vorlaufige tabellarische übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehorigkeit von 250 romischen Prunksarkophagen des 3 Jh. n. Chr.. *AA*, 1977. pp. 432-436; E. RUDOLF, Typologische Untersuchungen zu den stadtromischen Museiisarkophagen des 3 Jh. n. Chr., *MarbWiProg*, 1981, pp. 33-44.

9. H.-1. MARROU, Deux sarcophages romaines relatifs a la vie intellectuelle, RA, I, 1, 1933. pp. 173-175; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*. Roma, 1939, p. 29, n.º 10, lám. XXII, 78.

muestran junto a evocaciones de signo dionisíaco como, por ejemplo, máscaras escénicas y teatrales[10].

A continuación, trataremos de exponer de forma breve y sucinta, aunque clara, una descripción, identificación y análisis iconográfico de las, a nuestro juicio, ocho musas atestiguables en el sarcófago y de los cinco personajes masculinos que les acompañan, mientras que a la imagen de la que consideramos como retrato de la hispano-romana difunta dedicaremos un apartado más extenso por haber sido quizá el aspecto en el que menos se han centrado los arqueólogos que con el tiempo han abordado su estudio. Con ello, esperamos aportar algún dato positivo para solucionar la compleja tarea de identificar correctamente a cada uno de los personajes presentes en el sarcófago.

1.1. Las musas

Para una correcta y didáctica comprensión del frontal que estudiamos, analizaremos cada una de las musas comenzando por la del margen izquierdo del fragmento y finalizando con la del lado opuesto"

Ocupa el extremo izquierdo de la composición[12], –aunque lo habitual es que aparezca en el primer puesto de la derecha[13]–, Polimnia, patrona de la danza y del canto sagrado, caracterizada en un tipo asimilable al *Al3* de Panella definido por no mostrar atributo alguno que le sirva de apoyo[14]. Callíope aparece en segunda posición[15], entre sus hermanas Polimnia y *Urania*[16], envuelta en un amplio manto que pende casi hasta los pies y con la mano derecha, llevada sobre el pecho, sosteniendo el *stylum* con el que escribe en un díptico abierto y sustentado sobre el regazo con la mano izquierda, disposición asimilable al tipo iconográfico C de Panella[17]. En el espacio inferior comprendido entre Polimnia y Callíope, aparece la delgada figura de un pequeño niño que, con las piernas cruzadas y apoyadas sobre un diminuto pedestal, –directamente emplazado sobre la .moldura inferior del frontal del sarcófago–, muestra el cuerpo orientado hacia la rodilla derecha de Polimnia, aunque gira el torso y vuelve la cabeza hacia la musa escribiente. Sostiene con ambas manos un pequeño recipiente fácilmente identificable con el tintero donde Callíope recarga su stylum. La inclusión de imágenes subsidiarias de niños o niñas, a veces

---

10. G. GALLI, Monumenti, Musei e Gallene Pontificie nel quatrienio 1930-31, 1931-32, 1932-33, 1933-34, *MemPontAc*, *X*, 1934, p. 79, fig. 15.

11. Entiéndase por izquierda y derecha las del propio sarcófago y nunca las del espectador que contempla la obra.

12. Como ocurre en los sarcófagos de Capri, Tarragona, Palazzo Farnese, Túnez, Verona y Viena (en este sentido C. PANELLA, Muse, p. 18).

13. Véase, a manera de-ejemplo, M. SAPELLI, MNR, I, 10, 2, Roma, 1988, s. v. ***Frammento di sarcofago*** (?) ***con muse (inv. n. 128.053)***, pp. 129-130, n.º 151.

14. C. PANELLA, Muse, p. 19, con lista de 18 sarcófagos donde la musa presenta análogas características.

15. Aunque suele aparecer en el lugar central de las composiciones de musas en los sarcófagos (C. PANELLA, Muse, p. 31).

16. La representación de ***Callíope*** entre otras dos musas es característica a partir del siglo III d. de C. ya que con anterioridad solía aparecer acompañada por Apolo, Atenea o el propio difunto (C. PANELLA, Muse, p. 31).

17. Caracterizado por presentar las piernas cruzadas, aunque nuestra ***Callíope*** no las tiene así (C. PANELLA, Muse, p. 32, con elenco de otros 3 ejemplares siguiendo el mismo tipo).

ejecutados a manera de *hermae,*[18] que ayudan en diversos menesteres a los principales personajes de la acción evocada es habitual en los sarcófagos de éste y otros géneros[19]. Así, una muchacha que mantiene sobre su cabeza un vaso semejante al murciano sirve a una musa labrada en un sarcófago del Cortile del Belvedere de los Museo Vaticanos[20]. En general, todas estas figuritas responden a un modelo de sirviente o portador de determinados objetos, necesarios para el desempeño de variadas funciones, cuyos prototipos responden a creaciones helenísticas. En España se conservan algunas de estas representaciones, ejecutadas en bulto redondo y de una calidad artística extraordinaria, de entre las cuales cabría citar al niño lampadario de Tarragona, de rasgos negroides o etíopes y de cronología altoimperia1[21]. En tercer lugar se dispuso a *Urania*[22], que no está junto a *Clío* como algún autor ha propuesto[23]. Su iconografía sigue el tipo A/2 de Panella definido por estar vestida con chiton sin mangas y portar en la mano izquierda, elevada a la altura de la cabeza[24], el globo terrestre que simboliza su patronazgo sobre las esferas celestes que en época alejandrina la convirtió en la inspiradora de la épica astronómica[25]. En el cuarto puesto se ubicó una imagen ataviada de largo chiton, con mangas y hasta los pies, que sostiene con el brazo izquierdo parte de un instrumento musical, –apoyado sobre un pequeño pilastrillo colocado en el lateral izquierdo de la figura–, que tañe con el plectro que sustenta en la extremidad opuesta. Esta iconografía es perfectamente asimilable al tipo B de Panella para *Terpsícore*[26], aunque la autora italiana no identifica a esta musa en el sarcófago murciano[27], sino que considera que la figura evoca a Erato, a la que incluye en su tipo A/2 individualizado por presentar el plectro junto al instrumento musical[28]. Sin embargo, primero Fernández de Avilés[29] y, después, García y Bellido[30], señalaron que esta

---

18. F. BARRATTE y C. METZGER, ***Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paleochrétienne.*** París, 1985, pp. 31-33, n.º 4, especialmente p. 32.

19. Véanse los ejemplares del Palazzo Verospi (F. MATZ, Das Problem der Orans und ein Sarkophag im Córdoba, ***MM,*** 9, 1968, p. 307, n.º 1, lám. 6), Camposanto Monumentale de Pisa (ARIAS CRISTIANI GABBA, ***Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità. Sarcofagi romani, Iscrizioni romane e medioevoli.*** Pisa, 1977, pp. 100-101, con sendas ***canephoroe*** o portadoras de cestas), Palazzo Giustiniani (M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** pp. 64-65, n.º 165, lám. 54b, como ***herma),*** Museo del Louvre (M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** pp. 89-90, n.º 230, Iám. 127a, también como ***herma).***

20. M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** pp. 57-58, n.º 138, lám. 68.

21. A. GARCÍA y BELLIDO, ***Esculturas romanas de España y Portugal.*** Madrid, 1949, pp. 442-443, n.º 467, fig. 467; ***Los bronces romanos en España.*** Madrid, 1990, p. 279, n.º 219.

22. Aunque es más frecuente encontrarla en el penúltimo lugar de la izquierda (C. PANELLA, Muse, p. 26).

23. C. PANELLA, Muse, p. 26, que interpreta el hecho de que ambas musas aparezcan juntas en muchos sarcófagos porque ambas son patronas de disciplinas (Astrología e Historia) científicas.

24. C. PANELLA, Muse, p. 27, con lista de otros 27 ejemplares que repiten la misma disposición; el tipo es más antiguo que el A/1 (p. 28).

25. P. PIACENTINI Un sarcofago strigilato già della Collezione Simonetti e altri sarcofagi con filosofi, *ArchCl*, 13, 1961, p. 77, nota 4.

26. Aunque la autora no menciona aquí, ni en ninguno de los demás tipos, el sarcófago de Murcia (C. PANELLA, Muse, p. 35, con lista de otros 9 ejemplares del mismo tipo).

27. C. PANELLA, Muse, pp. 34-36.

28. C. PANELLA, Muse, p. 32.

29. A. FERNÁNDEZ DE AVILÉS, El sarcófago de las musas y Maestros, de la Catedral de Murcia, *ArchEspA*, XVII, 1944, pp. 332-333.

30. A. GARCÍA y BELLIDO, ***op. cit.,*** (n. 21), 1949, p. 231.

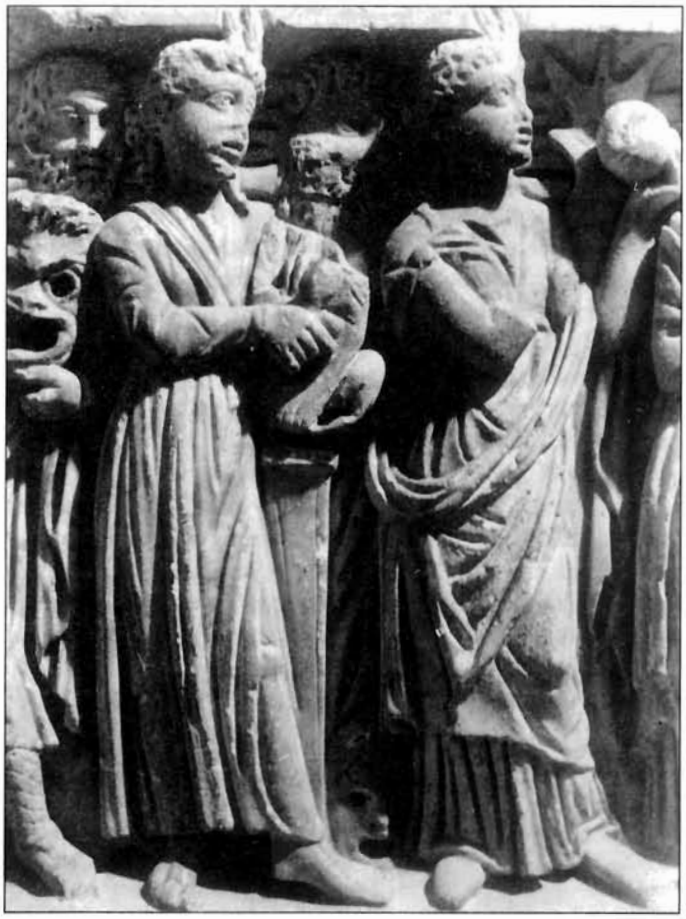

Figura 2.
Sarcófago del Museo de la Catedral de Murcia. Detalle de la musa Terpsícore.

cuarta dama evoca a *Terpsícore* y que, de estar presente en el sarcófago *Erato*, correspondería a la figura colocada en sexto lugar. Por otro lado, Wegner se limitó a plantear la cuestión aunque sin esclarecerla pues no accedió de forma directa al estudio del monumento[31]. Así pues, la musa se presta a ambas disquisiciones y sólo la correcta interpretación del instrumento musical, a pesar de su mal estado de conservación, permitiría definirla como una u otra de las hermanas. Los estudios de las representaciones de instrumentos musicales antiguos sobre vasos cerámicos han permitido alcanzar un conocimiento bastante elevado sobre su morfología. La *cythara* es un instrumento de grandes dimensiones cuya caja de resonancia muestra forma trapezoidal y sus brazos tienen de 2'5 a 3 veces la longitud del caparazón[32]. Frente a ella, la *lyra* está constituida por

31. M. WEGNER, *Musensarkophage*, pp. 28-29, n.º 57.

32. D. PAQUETTE *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie*. París, 1984, pp. 90-144. Para la *cythara* véase también M. GUILLEMIN y J. DUCHESE, Sur

una caja de resonancia, –al principio formada por un caparazón de tortuga y luego de madera o marfil–, de dimensiones más reducidas y con dos brazos arqueados que sostenían un gong. Su tamaño oscilaba entre los 0'50 y 0'60 m. de altura". Estas características, unidas a un atento examen de los restos preservados de la caja de resonancia del instrumento que porta la musa labrada en cuarto lugar en nuestra composición, permiten con bastante seguridad interpretar el objeto como la parte inferior de una *lyra* de lo que se desprende que la figura puede efectivamente asimilarse a *Terpsícore* (Fig. 2). Talía aparece en quinto lugar en el sarcófago murciano –aunque es más corriente que ocupe el segundo o tercer puesto de la izquierda[34]–, y su iconografía pertenece al tipo A/2 de Panella definido por un atavío diferente al de sus hermanas". En efecto, bajo el manto común a todas, la túnica está sustituida por una especie de malla romboidal[36], que Amelung y Panella reconocieron como un hábito de rombos", mientras Lippold lo calificó como una suave piel. En sexto lugar se conserva la figura de una mujer ataviada con túnica y envuelta en una larga estola que cae por su hombro derecho para subir después al opuesto tras formar un amplio escote por el que saca la mano diestra que tiene cerrada, a excepción de los dedos índice y corazón que están extendidos sobre el *rotulus* o *volumen* que porta en la otra mano. imagen de la que los investigadores han discutido, como más abajo comprobaremos, su significado y que nosotros interpretamos como la evocación de la difunta enterrada en el sarcófago. *Euterpe*, que se emplaza en el séptimo lugar"' muestra su iconografía habitual correspondiente al tipo A de Panella'", es decir. *chiton* largo hasta los pies, con mangas y altocinto, sin manto sobre la espalda. con una flauta corta en la mano derecha y, seguramente. otra similar en la opuesta, desaparecida actualmente[40]. *Melpómene* aparece en el penúltimo puesto, –aunque es más frecuente su aparición en el cuarto lugar a la

---

l'origine asiatique de la ciihare grccquc, *In. L'Antiquité Classique*, Louvain-Bruselas, 1932, pp. 117-124; M. WEGNER, *Das Musikleben der Griechen*. Berlín. 1949, pp. 31-37 y 46-47: *id., Die Musikinstrumente des alten Orients*. Müiistcr. 1950; B. Aigri. *Des Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*. Fraiikfurt, 1963, p. 451 (índices); *id.*, Griechische Instrurncnte und Musikbraüche in Fr. Blume's, *In. Die Musik in geschichte und gegenwart*, V. pp. 865-881; S. MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. Londres, 1978, pp. 168-169, fig. 2, láms. IV-V (con más bibliografía); M. MAAS y J. MCINTOSH, *Stringed Instruments of Ancicnt Greece*. Ncw Havcn y Londres, 1989, p. 259 (índices).

33. Sobre la *lyra* véase TH. REINACH, *La musique grecque*. París, 1926, pp. 117-121; *id.. DS*, 1969, s. v. *Lyra*, pp. 1.438-1.439; B. Aign, *op. cit.*, (n. 32) 1963, p. 452 (índices); S. BAUD-BOVY, L'accord de la lyre antique et la rnusiquc populaire dc la Grèce moderne, *Revue de Musicologie*, LIII, 1, 1967, pp. 3-20; S. Michaelides, *op. cir.*, (n. 32) 1978, pp. 189-193, fig. 3. Iárn. VI; D. PAQUETTE, *op. cit.* (n. 32). 1984, pp. 146-171 (con más bibliografía); A. QUEYREL, Les Muses à l'École: lrnages de quelqucs vases du peintre de Calliope. *AntK*. 31, 1988, p. 91, n.º 4, Iárn. 20, 2, 4.6: M. MAAS y J. MCINTOSH. *op. cit.*, (n. 32), 1989, p. 259 (índices).

34. C. PANELLA, Musc, p. 70.

35. C. PANELLA, MUSE, p. 21. con lista de otros 28 ejemplares del niisnio tipo.

36. M. BORDA, *Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè*. Roma, 1943, p. 38 define esta prenda corno un «maglione ieatrale a rete».

37. W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, II. Berlín, 1908, p. 40, n.º 13, Iárn. 5; C. Panella, Musc, p. 21

38. Aunque es más habitual quc sc emplaze rii el segundo (C. PANELLA, Muse. p. 23).

39. C. PANELLA, Muse, pp. 23-24. con lisia de otros 60 sarcófagos donde se repite e1 tipo.

40. Sobre este atributo en los sarcófagos véase M. WEGNER, *Musensarkophage*, p. 104; y también A. BUISSON, Un fragment de Sarcophage reprcscritarit les rnuses (Lagnien, Ain). *ArtARhône*, 5, 1989, pp. 21-22. y especialmente 21-22.

derecha[41]–, vestida con ***chiton*** con mangas y manto que rodea el cuello y pende sobre el lateral siniestro, mientras sostiene con la mano derecha la máscara teatral[42], dispuesta a la altura de la cabeza, y con la opuesta la clava, rota en su zona superior y apoyada en el hombro, elementos que la asimilan al tipo A/2 de Panella[43]. Por último, ***Clío*** se identifica en el extremo derecho, –posición habitual en los sarcófagos de musas[44]–, con una iconografía que no le es comente[45], sino a través de una adaptación de ***Callíope*** (tipo B de Panella)[46], con ***chiton*** amantado y como atributos[47] la pluma y el rollo desplegado en una longitud poco habitual[48].

Si recapitulamos, en el sarcófago de Murcia tenemos, de izquierda a derecha, los siguientes personajes: ***Polimnia, Callíope, Urania, Terpsícore, Talía,*** difunta (¿como ***Erato?), Euterpe, Melpómene*** y ***Clío.*** Si algo demuestran las disposiciones de cada una de ellas y los estudios sobre este género de sarcófagos, especialmente la sistematización de Panella, es la casi absoluta arbitrariedad de los artesanos a la hora de colocar a cada una de las nueve hermanas dentro de sus composiciones. Las musas evocadas en nuestra obra, –a excepción de la difunta de la que más abajo trataremos–, responden a alguna de sus variantes iconográficas reconocidas hasta el momento y todas muestran sus cabezas coronadas por las dobles plumas que consiguieron en el transcurso del victorioso combate que sostuvieron frente a las Sirenas, atributo que simboliza tajantemente la superioridad de la vida espiritual respecto a la material[49].

I.2. **Los filósofos y pensadores**

Los cinco personajes barbados y de avanzada edad situados entre las musas corresponden con mucha probabilidad a sabios y filósofos pues, como ya hemos reseñado, es muy corriente la inclusión de estos pensadores en los sarcófagos, en ocasiones acompañando a las Nueve Hermanas tal y como ocurre en el nuestro[50]. García y Bellido los identificó, de izquierda a derecha, con Homero, Sócrates, Hesíodo, Platón y Pitágoras[51], opinión recogida más tarde por Wegner[52]. Pero si analizamos la composición en el sentido

41. Tampoco es inusual que se ubique en el tercer puesto o en el último de la izquierda (C. PANELLA, Muse, p. 28, con lista de ejemplos).
42. Sobre los atributos de ***Melpómene*** véase M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** p. 106.
43. C. PANELLA, Muse, p. 29, con lista de otros 25 ejemplares que siguen el mismo tipo.
44. C. PANELLA, Muse, p. 25.
45. Tipos A/1-3 de PANELLA.
46. C. PANELLA, Muse, p. 26, con lista de otros 7 ejemplares del mismo tipo.
47. Para los atributos de ***Clío*** véase M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** p. 108.
48. A. FERNÁNDEZ DE AVILÉS, ***op. cit.,*** (n. 29), 1944, p. 329.
49. V. TUSA, ***I sarcofagi romani in Sicilia.*** Palermo, 1957, p. 107; P. PIACENTINI, ***op. cit.,*** (n. 25), 1961, p. 77, nota 3.
50. Véase asímismo un sarcófago procedente de Ilici (A. IBARRA y MANZONI, ***Ilici, su situación y antigüedades.*** Alicante, 1879, lám. XXII; A. GARCÍA y BELLIDO, ***op. cit.,*** (n. 21), 1949, p. 235, n.º 257, fig. 257).
51. A. GARCÍA y BELLIDO, ***op. cit.,*** (n. 21), 1949, pp. 230-233, n.º 255, fig. 255.
52. M. WEGNER, ***Musensarkophage,*** pp. 28-29, n.º 57.

aludido, ciertamente, a excepción de Homero[53] y Sócrates[54], el resto de pensadores es de compleja adscripción. Así, nosotros pensamos que estos últimos sabios ocupan el segundo y tercer puesto respectivamente, y no el primero y segundo como creyó el referido autor. El primero de los filósofos muestra una concepción del rostro y de la barba muy similar a la apreciable en algunos retratos de Platón[55]. El cuarto podna corresponderse con Hesíodo[56], aunque sus rasgos casen también en cierta medida con los atestiguados en algunos retratos de Epicuro[57]. En último lugar, es complicado reconocer a Pitágoras pues los perfiles que de él conservamos son poco aclaratorios[58] e, incluso, podríamos pensar en una posible evocación de Metrodoro[59]. No obstante, sean unos u otros los evocados, lo importante es que la inclusión de sabios y filósofos junto a las musas fue una práctica habitual en los sarcófagos romanos determinante de ciertas concepciones simbólicas que más abajo desarrollaremos[60].

1.3. La cuestión de la difunta (Fig. 3)

La identificación de la sexta figura, muy discutida por los autores que se han ocupado del sarcófago, se resolvió mediante diversas hipótesis que, a menudo, no están del todo aclaradas o resultan poco convincentes. Fernández de Avilés se preguntó sobre la posibilidad de que esta imagen evocara a ***Erato*** sin sus atributos convencionales aunque, finalmente, prefirió considerar que la musa de la poesía erótica no estaba presente en el relieve de Murcia e intuyó que la discutida dama sería una segunda representación de ***Callíope,*** para lo cual se basó en que la figura no portaba el atributo específico de ***Erato,*** la ***cythara,*** si no un pergamino cerrado, y en el hecho de que tampoco correspondía a ésta última su casta compostura y el estar totalmente envuelta dentro de un manto filosófico, que en nada tiene que ver con su advocación y patronazgo[61]. Poco después, García y Bellido puso en duda esta interpretación y consideró más probable que se hubiera producido una sustitución simbólica de ***Erato*** por la difunta, tal vez por que ésta sintiera especial

---

53. Para la iconografía de Homero véase J. J. BERNOULLI, ***Griechische Ikonographie,*** I. Munich, 1901, pp. 1-24, Iáms. I-III.

54. J. J. BERNOULLI, ***op. cit.,*** (n. 53), I, 1901. pp. 184-205, Iáms. XXI-XXIV (especialmente los retratos del Louvre, p. 188, n.º 16, lám. XXI. y de Nápoles p. 198, lám. XXIV); véase recientemente para los retratos de Sócrates R. BELLI ***MNR,*** U9, 1987, s. v. ***Testa di Socrate (inv. n. 1.236),*** pp. 24-25, n.º R 11; ***id. MNR,*** U9, 1987, s. v. ***Testa di Socrate (inv. n. 124.487),*** pp. 24-25, n.º R 12.

55. J. J. BERNOULLI, ***op. cit.,*** (n. 53), II, 1901, pp. 18-40, Iáms. IV-VI; véase recientemente para los retratos de Platón R. Belli ***MNR,*** U9, 1987, s. v. ***Testa di Platone (inv. n. 124.480),*** pp. 16-17, n.º R 8.

56. J. J. BERNOULLI, ***op. cit.,*** (n. 53), I, 1901, pp. 25-30, figs. 2-4.

57. J. J. BERNOULLI, ***op. cit.,*** (n. 53), II, 1901, pp. 122-130, láms. XVI-XVII.

58. J. J. BERNOULLI, ***op. cit.,*** (n. 53), I, 1901, pp. 75-76.

59. J. J. BERNOULLI. ***op. cit.,*** (n. 53), II, 1901, pp. 130-134, láms. XVI-XVII.

60. Véase, por ejemplo, O. BIE ***Roschers Lexikon,*** II, 2, s. v. ***Musen,*** pp. 3.270ss.; H.-1. Marrou, ***op. cit.,*** (n. 9). 1933, pp. 173-180.

61. A. FERNÁNDEZ DE AVILÉS, ***op. cit..*** (n. 29), 1944, pp. 335-337. De nada sirven en este caso las generalizaciones de Panella sobre el emplazamiento de ***Erato*** (segundo puesto de la derecha) y ***Terpsícore*** (en el tercer o quinto lugar de la derecha); véase C. PANELLA Muse, pp. 32 y 34, para ambas musas respectivamente.

Figura 3.
Sarcófago del Museo de la Catedral de Murcia. Detalle de la difunta.

predilección por la musa inspiradora de las poesías elegiaca y erótica[62] consideraciones que, como más abajo advertimos, merecen ser evaluada justamente.

Para tratar de desvelar con corrección qué personaje está dispuesto entre *Talía* y *Euterpe*, y cual fue su auténtico rango, debemos considerar varios elementos que hemos de desmenuzar por separado para, finalmente, ponerlos todos en relación y extraer de ellos las conclusiones oportunas, que quizá no ciertas.

En primer lugar, el tipo iconográfico de la dama que nos ocupa no responde a ninguno de los cartones utilizados para la labra de las musas y resultan vanos los esfuerzos por encontrar a una de las Hermanas ataviadas de la forma que aquí contemplamos. La vestimenta, el peinado, la ausencia de la doble pluma coronando la cabeza e, incluso, desde un punto de vista técnico, la no utilización del trépano para la labra de los cabellos, son aspectos que alejan de forma ostensible a esta figura de la de las Musas. Por tanto, si aplicamos de forma

62. A. GARCÍA y BELLIDO *op. cit.*, (n. 21), 1949, p. 231.

severa y rigurosa la metodología tendremos que excluir radicalmente la posibilidad de asimilar esta imagen a una musa y, por tanto, las aludidas hipótesis de Femández de Avilés.

La situación es diferente si retomamos la propuesta de García y Bellido. La aparición del difunto no es inusual en los sarcófagos con musas[63] y creemos que es en este sentido como debemos interpretar la figura que nos ocupa. De ello se deriva que podemos analizar aspectos tales como la vestimenta, la actitud, el peinado e, incluso, el rostro de la finada pues, en definitiva, nos encontraríamos ante el retrato de una mujer de elevada posición socio-económica que, en su último lugar de descanso, quiso ser evocada junto a las musas por una serie de razones que más adelante trataremos de exponer. Sabemos que en los grandes talleres, sobre todo en los de Oriente, estos monumentos eran labrados en serie, según iconografías preestablecidas, y que eran completados en su totalidad a excepción del rostro del difunto que quedaba sin terminar para que, una vez llegado a su destino en cualquier punto del Imperio, pudiera ser terminado en otra oficina con la auténtica faz del «cliente», bien a través de la labra de la piedra, bien mediante la adición y modelado de estuco que, en ocasiones, era coloreado[6?]? Este proceso explica perfectamente las diferencias técnicas presentes entre las figuras de los personajes mitológicos y las de los difuntos, como ocurre en el sarcófago murciano. Esta práctica encuentra su mejor explicación en la necesidad de adecuar la producción a los usos de los clientes de los distintos talleres y no, como suponía Marrou, en un miedo supersticioso a encargar el sarcófago con el propio rostro del futuro difunto cuando éste todavía estaba vivo[6'']. Además, la importación de este género de obras desde Oriente e Italia imposibilitaría el conocimiento de las facciones de los clientes del sector occidental del Imperio.

La dama porta una vestimenta propia del siglo III, ampliamente difundida en las representaciones de los sarcófagos de esta época[66]. Las musas presentan todas el peinado propio y característico que corresponde a sus típicas iconografías, rematado por dobles plumas y con abundante uso del trépano''. Frente a este arreglo del cabello, la finada muestra un peculiar peinado, apreciable en sus trazos fundamentales a pesar de su mediocre estado de conservación. Los cabellos están divididos sobre la frente en dos bandas que penden por los laterales hasta la nuca y se recogen luego hacia arriba, a manera de diadema, y hasta la parte superior de la cabeza, mediante una trenza entorchada. Este tipo de arreglo lo tenemos en un fragmento de sarcófago del Museo Nazionale Romano (Roma) en el que, delante de un *parapetasma*, se aprecia a la difunta vestida con túnica y ***palla*** y con la cabeza, que gira suavemente hacia la derecha, ataviada con el mismo peinado que deja entrever las orejas, como sucede también en nuestra dama''. Este último sarcófago fue

---

63. Como es el caso de *Callíope* (C. PANELLA, Muse, p. 31).

64. Casi siempre, estos materiales han desaparecido en la actualidad (véase para estas cuestiones H.-1. MARROU ***op. cit.,*** (n. 9). 1933, p. 177, nota 4; M. GÜTSCHOW *Das* ***Musem der Prarextat-Katakombe*** *(MPontAcjc, IV).* Ciudad del Vaticano, 1934-1938, pp. 140-142 y 162.

65. H.-1. MARROU Les portraits inachavés des sarcophages romaines, *RA*, XIV, 2, 1939, pp. 200-202.

66. Véase, por ejemplo, el ejemplar de Verona.

67. ***Vid.*** *supra.*

68. P. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung* ***und*** *Ikonographie* ***des*** *motivs* ***der*** *vier jahreszeiten* ***auf*** *kaiserzeitlichen Sarkophagen* ***und*** *Sarkophagdeckeln,* ***ASR,*** V, 4. Berlín, 1984, pp. 88 y 275, n.º 531, lám. 112, 8; L. Musso ***MNR,*** I/10**, 1988, s. v. *Frammento* ***di*** *sarcofago* ***con*** *putti stagionali* ***e*** *defunta* ***(inv.*** *n. 57.289),* pp. 152-155, n." 174.

catalogado, en base al arreglo de los cabellos de la difunta, como de edad postgaliénica, es decir. insertable en los últimos treinta años de la tercera centuria[69].

II. SIGNIFICADO DE ALGUNOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DEL SARCÓFAGO DE MURCIA. EL PARAPETASMA Y EL VOLUMEN DE LA DIFUNTA

Dos son los elementos de carácter simbólico que están presentes en el sarcófago de la Catedral murciana. El primero de ellos es el gran paño corrido o *parapetasma* que cubre todo el fondo del frontal de la pieza. Sobre éste, la difunta dobla su brazo derecho, cubierto totalmente por la *palla,* cuya mano coloca sobre la región del epigastrio, mientras los dedos índice y corazón, que revelan el gesto propio de la *benedictio latina,* se disponen sobre un *rotulus* o *volumen* cuyo extremo inferior sostiene con la otra extremidad[70].

El sentido del *parapetasma* ha sido muy discutido por los diversos autores que se han ocupado de la cuestión, aunque no han llegado a determinar si encierra un marcado carácter funerario y escatológico[7'], o si es un efectivo motivo decorativo[72] utilizado para no dejar vacíos determinados espacios en las composiciones[73]. En los sarcófagos con musas que hemos estudiado es un elemento que aparece en unos ejemplares y falta en otros, sin que su ausencia siga unas pautas claras, lo que nos lleva a pensar que, quizá, sea un elemento ornamental que, no obstante, podría tener también su significado a la vista de las gentes de la época como indicador de la vida mejor a la que ha pasado el difunto, su apoteosis y la inmortalidad celeste que ha obtenido[74]. El problema es complejo de resolver y quizá deba tenerse en su justa consideración la hipótesis de Piacentini según la cual este elemento

69. P. KRANZ, *op. cit.,* (n. 68), 1984, pp. 154-155.

70. Esta misma disposición de la difunta se utilizó también para la elaboración de sarcófagos donde el difunto es un personaje masculino como se aprecia, por ejemplo, en un fragmento de sarcófago conservado en el Museo Nazionale Romano (M. SAPELLI *MNR,* I/10**, 1988, s. v. *Frammento di sarcofago (?) con busto di defunto suparapetasma sostenuto da eroti (inv. n. 11.636).* pp. 197-199, n.º 211).

71. Así, por ejemplo, F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains.* París, 1942 (reed. 1966), p. 488; W. LAMEERE, Un symbole pythagoricien dans l'art funérarie de Rome, *BCH,* LXIII, 1939, p. 85 (piensa que los erotes con el paño simbolizan la liberación del alma a su primitivo estado de pureza a partir del cual iniciar el largo viaje hacia la bóveda celeste estrellada); M. SAPELLI *MNR,* I/8, 1, 1985, s. v. *Sarcofago strigilato con figure del defunti e gruppo delle tre grazie (inv. n. 113.226),* p. 7, n.º I, 2 (que señala que probablemente sea un símbolo que transfigura la idea de la apoteósis personal del difunto); L. BIANCHI, *Le stele funerarie della Dacia. Un'espressione di arte romana periferica.* Roma, 1985, p. 111 (en relación a las estelas funerarias de la Dacia advierte que el *parapetasma* estaba destinado a precisar el contenido funerario y la acepción simbólica de la escena, ambientándola inequívocamente en el mundo de ultratumba). Para este elemento en los sarcófagos cristianos véase 0 . MARRUCCHI, *I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense.* Milán, 1910, p. 10, donde se interpreta como señal del ingreso en los «eterni tabernacoliu o símbolo genérico del más allá, aunque advierte que no se puede excluir que se inspire en la realidad y, en concreto. en los velos y vendajes con los que se amortajaban los difuntos.

72. Es el caso de K. SCHAUENBURG, Zum Sarkophag der Avidia Agrippina, *JdI,* LXXVIII, 1963, p. 301.

73. Otros autores dejan abierto el problema a la discusión como, por ejemplo. L. DE VITA, Sarcofagi con Stagioni. Sculture di Palazzo Mattei, *StMisc,* 20, 1971-1972, p. 59, nota 45.

74. Véase también F. DE RUYT, Études sur le symbolisme funéraire, *BBelgRom,* XVII, 1936, pp. 161-ss.

figurativo, al igual que otros presentes en los monumentos sepulcrales romanos, habría ido perdiendo su originario sentido funerario para transformarse en un elemento puramente ornamental pues mediante la colocación de paños y telas detrás de los personajes se consigue un realce estético de éstos[75]. En el sarcófago de Murcia el *parapestama* está corrido a lo largo de toda la composición, lo que podría denotar un cierto carácter ornamental que, repetimos, no tiene porque excluir un significado más trascendental.

El rollo o *volumen* sostenido por la difunta está cargado de un profundo simbolismo funerario y, una vez aclarado su correcto significado como indicativo del interés de los individuos por las actividades intelectuales [76], ayuda a comprender el sentido de las representaciones en las que aparece.

Uno de los primeros autores que se ocuparon de estudiar este género de atributos fue Marrou que concluyó que se trata de un libro específico concerniente a una concreta rama del saber o, quizá, de un Libro más genérico que aglutine en sí mismo los distintos conocimientos del espíritu, del trabajo intelectual y de la cultura, como la poesía, la literatura, la filosofía, la ciencia y, en definitiva, el Saber universal. En base a esta concepción es como el *volumen* sirve de atributo, no sólo a las Musas, sino también a determinados dioses y, en general, a los humanos que cultivan cualquier rama del saber[77]. Posteriormente, F. Cumont, retomando las hipótesis de Marrou, señaló que este simbolismo determinaba que los personajes evocados con este atributo eran poetas y músicos e, incluso también, rétores, filósofos y sabios en general[78]. En otras ocasiones, el *rotulus* podría ser un simple testamento[79], aunque no parece ser esta la interpretación conveniente a nuestro caso.

Estas teorizaciones podrían permitir que calificásemos a nuestra difunta como un personaje, no sólo ligado al mundo de las artes, de la filosofía y del saber. sino como una persona que, realmente, llegó a ejercitar durante su vida terrenal alguno de estos campos del conocimiento humano que conducían hacia la perfección del individuo y su conexión con un mundo superior al que únicamente se tenía acceso mediante las distintas facetas del saber humano, fiel reflejo del divino.

No obstante, la profunda simbología encerrada en el *volumen* no expresa necesariamente que el difunto con él relacionado desarrollase una actividad ligada a alguna de las citadas ramas de la ciencia y conocimiento humano, sino que, más bien, sería muestra de la afición y predilección que aquél mostró durante su vida por la cultura y el saber intelectual como vía de perfeccionamiento del espíritu, tendente a alcanzar la futura vida gloriosa del más allá. Así, como señala V. Galliazo a propósito de un sarcófago del Museo Cívico de Treviso, datado en el periodo postgaliénico (260-280) y en el que el difunto toca con sus dedos la parte superior del *rotulus*[80], éste último aludiría a las

---

75. P. Piacentini, *op. cit.*, (n. 25), 1961, **p.** 79.

76. Véase E. PFUHL, Zur Darstellung von Buchrollen auf Grabreliefs, *JdI*, XXII, 1907, **pp.** 113-132, figs. 1-12; C. Bertelli, *EAA*, VI, 1965, s. v. *Rotulo*, **pp.** 1.031-1.036; M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek Roman Art.* Nueva *York*, 1977, **p.** 138.

77. H.-1. MARROU, *MOYCIKOC ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monumentsfunéraires romairres.* Grenoble, 1938 (reed. 1964), **pp.** 190-196.

78. F. CUMONT, *op. cit.*, (n. 71), 1942, **p.** 290.

79. H.-1. MARROU, *op. cit.*, (n. 77), 1938, **p.** 191.

80. V. GALLIAZO, *Sculture Greche e Romane del Museo Civico di Treviso.* Treviso, 1982, **pp.** 145-147, n.° 51.

enseñanzas escritas, mientras que el gesto de la mano derecha indicaría sus realizaciones intelectuales en la vida terrenal y, en última instancia, según las enseñanzas de la escuela neoplatónica, la divinización del alma a través del cultivo de las ciencias[81].

III. ¿QUIÉN ES LA DIFUNTA? Y ¿QUÉ SIMBOLISMO ENCIERRA SU EVOCACIÓN EN EL SARCÓFAGO DE LA CATEDRAL DE MURCIA?

Para responder a estas cuestiones debemos recurrir a una compleja serie de doctrinas de origen pitagórico que explican el profundo simbolismo funerario y trascendental de esta clase de creaciones, en ocasiones, consideradas como meras obras de arte, pero que, en realidad, son documentos arqueológicos de valor incalculable para el correcto conocimiento de las ideas y pensamientos de determinados grupos sociales del antiguo Imperio romano.

Más arriba hemos reseñado que la identificación de la difunta, planteada por Fernández de Avilés[82], como una segunda figuración de *Callíope,* patrona de la poesía épica[83], parece mucho menos probable que la de García y Bellido que proponía una sustitución simbólica de *Erato* por la finada, tal vez por que ésta sintiera especial predilección por la musa inspiradora de las poesías elegiaca y erótica[84]. En efecto, parece razonable considerar que la difunta quisiera haber sido representada en sustitución de la musa que falta en la composición (Erato), considerando el ocasional uso de evocar a las difuntas como musas. Pero tampoco es una asimilación justificable rotundamente y, por el momento, debemos considerarla simplemente como una mera hipótesis de difícil justificación. De hecho, la mayoría de los sarcófagos se hacían en serie y no podemos pensar que siempre el difunto pudiera elegir la decoración del suyo y, por tanto, la musa en sustitución de la cual quería ser evocada[85]. Más razonable y didáctico (y no debemos olvidar que la didáctica siempre era perseguida por los autores de este género de obras) hubiera sido, –en el caso de pretender evocar a la difunta de manera simbólica–, recrearla con algún atributo característico tal y como sucede, por ejemplo, en un sarcófago de la antigua colección Simonetti (Roma) donde ésta aparece representada como música[86].

Pero también debemos considerar que el tipo iconográfico al que pertenece la difunta es muy usual en los sarcófagos romanos, –especialmente de la tercera centuria–, decorados tanto con musas como con otras temáticas totalmente diferentes, y que su interpretación correcta quizá deba plantearse retomando el significado del *rotulus* o *volumen* que sostiene en la mano como evocación genérica del Libro del Saber, de la ciencia, de una cultura humana elevada hacia la que la persona enterrada en el sarcófago sentía especial predilección. No podemos aceptar que en todos los sarcófagos en los que las musas

81. Sobre la *chironomia* y los gestos de la mano como indicadores del *logos* (H. P. L'Orange, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World.* Oslo, 1953, pp. 171-197).

82. A. FERNÁNDEZ DE AVILÉS *op. cit.,* (n. 29), 1944, pp. 335-337.

83. C. PANELLA, Muse, p. 17.

84. A. GARCÍA y BELLIDO *op. cit.,* (n. 21), 1949, p. 231.

85. P. PIACENTINI, *op. cit.,* (n. 25), 1961, p. 91.

86. H.-l. MARROU *op. cit.,* (n. 9), 1933, pp. 173-175, fig. 4; P. Piacentini op. cit., (n. 25), 1961, pp. 76-91.

aparezcan vinculadas a los difuntos, éstos deban interpretarse como filósofos, artistas o científicos de profesión. Nos encontramos en estos casos ante miembros de la burguesía y aristocracia romana que habían recibido una educación lo suficientemente refinada como para poder mantener y cultivar el amor hacia las letras y las artes sin que se les pueda tildar de «profesionales de la cultura»[87]. Por tanto. basta con aceptar que la difunta era un miembro de una clase de elevado status social y que, como tal, habría sido educada en los caminos del saber y del conocimiento. La condición socio-económica de estas gentes les permitía una importante dedicación a estas actividades formativas con las que cultivar el espíritu, frente a las labores mucho menos instructivas que debían realizar las clases menos favorecidas del Imperio. Además, en este arte subyacen una serie de ideas filosóficas y creencias religiosas bien definidas que ayudan a comprender el sentido de estas creaciones.

El simbolismo de esta iconografía que acabamos de esbozar resulta muy importante desde el punto de vista existencia1 y religioso. La literatura clásica nos transmite las creencias antiguas que asociaban la vida intelectual al estado de los dioses y de los héroes, a la vida de ultratumba y a la noción de inmortalidad". Y, de forma curiosa, obtenidos los méritos mediante el cultivo del espíritu, la inmortalidad astral era alcanzada a través del patronaje de las Musas que, tras la muerte, reclamaban a los difuntos hacia los círculos estrellados donde eran purificados gracias a los méritos conseguidos por su actividad intelectual terrena[89]. Estas concepciones se explican perfectamente a partir de mediados del siglo III d. de C. cuando una serie de comentes filosóficas prometieron a sus seguidores la felicidad eterna mediante este camino. En este sentido, destacan, además del Cristianismo, el Neoplatonismo y el Neopitagorismo. En efecto, muchas de estas sublimes concepciones nacieron del pitagorismo y, en concreto, de la heroización de que fue objeto Pitágoras por parte de los ciudadanos de Crotona y Metaponte que le rindieron homenaje por su ciencia y los méritos de su inteligencia[g0]. Estas doctrinas en las que el héroe celeste debe su inmortalidad, no a los servicios prestados a la sociedad, sino a los méritos de su trabajo y de su espíritu, se extendieron por todo el ámbito del mundo griego y fueron adoptadas, en mayor o menor grado, por Platón, Aristóteles, Metrodoro e, incluso, por el ateo Epicuro[91]. Esta heroización está perfectamente ligada a las Musas que, en realidad, nada tienen que ver con el mundo funerario. Ellas ejercen el patronazgo sobre todos los campos del saber, de la ciencia, de la cultura, y de ellas recibe el alma del hombre su transfiguración

---

87. H.-l. MARROU, *op. cit.,* (n. 9), 1933. pp. 177-178.

88. F. CUMONT *After-life in Roman Pnganism.* New Haven, 1922, p. 115; también pueden verse las siguientes obras del mismo autor Un bas-relief votif consagré a Anaïtis, *CRAI*, 1919, p. 348; *id.,* Un mythe pythagoricien chez Posidonius, *RPhil*, 1919, pp. 78-85; *id.,* Un sarcophage d'enfant trouvé a Beyrouth, *Syria,* X, 1929, pp. 232-233, donde se expone la concepción por la cual la idea de la salud, otorgada por las Musas a través del arte y de la ciencia. fue extendida también a los niños. Nace, así, el tipo del niño doctor, impregnado de saber que. posteriormente, será retomado por la iconografía cristiana para evocar la deslumbrante sabiduría de Jesús frente a los rabinos en el templo (Lc, 2, 40).

89. H.-1. MARROU, *op. cit.,* (n. 77), 1938, p. 231.

90. Sobre estas cuestiones véase P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'Histoire et de Psychologie religieuses.* Pans, *BEFAR,* 141, 1972 (reed.), pp. 133, 233-247 y 278.

91. H.-1. MARROU, *op. cit.,* (n. 77), 1938, p. 232.

sobrehumana mediante la práctica del culto que les conviene y que no es, ni más ni menos, que el de cultivarse mediante el saber y la ciencia[92]. Estas ideas de inmortalidad son a la vez terrestres y celestes. Terrenales porque el recuerdo de estas gentes se convierte en *memoria aeterna* entre los hombres y celestes pues las Musas, como premio a su dedicación a alcanzar el amor mediante el saber y las artes, les conducen a las esferas astrales donde son purificados y hechos partícipes de su vida inmortal[93]. Esta recompensa estaba al alcance de las más humildes personas, siempre que fuesen honestas consigo mismas y las demás, y ello favoreció su difusión hasta las más recónditas regiones del Imperio, aunque fuesen determinadas clases sociales las más apegadas a ellas.

Estas ideas explican la simbología del elevado número de sarcófagos donde los difuntos se han hecho representar bajo el aspecto de músicos o sabios, en escenas de enseñanza y de discusión literaria o rodeados de sabios y musas, y es de esta forma como debemos comprender la evocación de nuestra difunta arropada por filósofos y poetas que siempre son inspirados por las Musas[94]. Por ello, quizá la dama enterrada en el sarcófago murciano se rodeó de célebres cultivadores del pensamiento y de la literatura, probablemente como muestra de admiración hacia sus actividades, todo ello bajo el celoso patronazgo de las Nueve Hermanas de cuya vida divina quería participar y esperando, en su último lugar de reposo, que esta dedicación le facilitara *post mortem* la inmortalidad y el acceso al mundo superior donde disfrutar de las bienaventuranzas eternas junto a ellas y los dioses[95].

IV. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TÉCNICA, CRONOLOGÍA Y PARALELOS DEL SARCÓFAGO DE LA CATEDRAL DE MURCIA

En el sarcófago del Museo de la Catedral de Murcia están presentes una serie de usos técnicos que proporcionan interesantes informaciones, especialmente de carácter cronológico, en relación al monumento. Los rostros de las musas están construidos mediante grandes planos redondeados que generan mejillas amplias y regordetas. En los ojos, anchos y enmarcados por las gruesas membranas de los párpados, se ejecuta el iris mediante una incisión de trépano, como ocurre también en los lagrimales y en los espacios interdigitales de las manos. Además, el fuerte contraste claroscural de las figuras labradas en un marcado altorrelieve, el uso de la técnica «negativa» para la ejecución de los profundos pliegues de las vestimentas y del *purapetasma* y el modo serpenteante de tratar los mechones de los cabellos que penden por las espaldas de las musas, son entre otros una serie de indicios que determinan una datación tardía de la pieza. Mediante el uso del trépano se han practicado profundos agujeros en las barbas y cabellos de los distintos personajes, a excepción de los de la difunta. Todas estas características técnicas y estilísticas acercan mucho nuestra obra a un fragmento de sarcófago de Villa Doria

92. H.-1. MARROU, *op. cit.*, (n. 77), 1938, pp. 231-257.
93. Como *bien refiere Horacio*, Od.. *IV*, 8, 25-26: *Dignum laude virum Musa vetat mori/Caelo Musa beat.*
94. P. BOYANCÉ, *op. cit.*, (n. 90), 1972, pp. 145-146, 275. 278-279, 329-334.
95. H.-1. MARROU *op. cit.*. (n. 9), 1933, p. 180.

Pamphili[96] y a uno conservado en la Cripta de la Catedral de Palermo, como bien señaló uno de sus editores[97].

Pero las características compositivas, iconográficas y simbólicas permiten establecer como uno de los mejores paralelos del sarcófago murciano otro expuesto en el Museo Maffeiano de Verona[98], donde aparece, delante del *parapetasma,* la difunta con un atavío idéntico al de la nuestra, con el *volumen* sostenido por la mano izquierda y los dedos de la derecha en actitud de *benedictio latina,* con un peinado del mismo tipo y rodeado por ocho musas, distribuidas cuatro a cada lado, siendo en este caso *Callíope* la ausente[W].

Otros sarcófagos, de época de la Tetrarquía, parangonables con el de Murcia serían el de Via Veneto[100], Palazzo Farnese[101], San Saba (Roma)[102], Tebessa[103], y Piazza Margana (Roma)[104]. También podría asimilarse al sarcófago de Murcia uno del Museo de Bardo (antiguo Alaoui)[105].

Los sarcófagos con difuntos heroizados a través de una serie de prácticas culturales abarcan un amplio abanico cronológico, aunque se puede señalar una evolución que ayuda a datar de forma aproximada nuestra obra. En la primera mitad del siglo III, quizá por influencias procedentes de Asia Menor'"'' los difuntos se disponían en los laterales del frontal acompañados de uno o dos personajes más. En la segunda mitad de dicha centuria se adoptó el esquema continuo con el difunto/s junto a una serie de individuos históricos y/o mitológicos hasta que, a fines de siglo e inicios del siguiente, de nuevo las distintas figuras comenzaron a labrarse en los laterales, mientras la zona central se decoraba con strigilos[107]. Por tanto, parece claro que el sarcófago que estudiamos se engloba en la segunda mitad del siglo III d. de C. Otros elementos de la composición, como la propia vestimenta de la difunta, orientan en la misma dirección. La actitud y disposición de la finada se aprecia en múltiples sarcófagos como, por ejemplo, en uno conservado en el Museo Nazionale Romano (Roma) datado en tomo a los años 270-280 d. de C.[108].

---

96. M. WEGNER, *Musensarkophage,* p. 8, n.º 210, lám. 125b; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage.* Munich, 1982, p. 200; M. BONANNO, *Antichità di Villa Doria Pamphiij.* Roma, 1977, s. v. *Frammento della fronte di un sarcofago con Muse,* pp. 242-243, Iám. CLX.

97. V. TUSA, *op. cit.,* (n. 49). 1957, pp. 104-109, n.º 46, láms. LX-LXIII, figs. 109-113, especialmente p. 109.

98. S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque er romaine.* París, III, 1912, p. 438, n.º 1; M. Wegner, *Musensarkophage,* p. 87, n.º 227, lám. 127b; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cit.,* (n. 96), 1982. p. 200.

99. C. PANELLA, Muse, **p.** 32.

100. M. WEGNER, *Musensarkophage,* pp. 75-76, n.º 196, Iáms. 72 y 74; K. FITTSCHEN. *Der Meleager Sarkophage. Frankfurt,* 1975, p. 504; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cit.,* (n. 96), 1982, p. 200.

101. F. CUMONT *op. cit.,* (n. 71), 1942. pp. 308 y 314, lám. 31, 2-3; M. WEGNER. *Musensarkophage,* p. 64, n.º 164, Iáms. 103, 105d, 107b y 138f; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cit.,* (n. 96). 1982, p. 200.

102. M. WEGNER, *Musensarkophage,* pp. 73-74, n.º 188, Iáms. 104b y 106; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cir.,* (n. 96), 1982, p. 200.

103. S. GSELL, *Musée de Tébessa.* París, 1902, **pp.** 24 ss., Iáms. 8, 2 y 10. 8-9; M. WEGNER, *Musensarkophage,* p. 86. n.º 224, lám. 126a; G. KOCH, Ein Endymionsarkophag, *BJb,* 177, 1977, p. 264; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cit.,* (n. 96), 1982, p. 200.

104. M. WEGNER, *Musensarkophage,* p. 69, n.º 176, lám. 125a; G. KOCH y H. SICHTERMANN, *up. cit.,* (n. 96), 1982, p. 200.

105. M. WEGNER, *Musensarkophage,* **pp.** 86-87, n.º 224, lám. 126a.

106. G. RODENWALDT, Ein lykisches Motiv, *JdI,* IV, 1940, pp. 44-57.

107. P. PIACENTINI *op. cit.,* (n. 25), 1961, p. 84.

108. P. BALDASSARI *MNR,* I/10**, 1988, s. v. *Alzata con thiasos marino ai lati del parapetasma con busto della defunta (inv. n. 9.167; 9.183),* pp. 2-5, n.º 2.

Los aportes de la iconografía de las musas no desdicen estas apreciaciones. La aparición del hábito de mallas o rombos, con perforaciones, que viste *Talia* se documenta a partir de inicios del siglo III[109] y el tipo iconográfico en el que está evocada *Euterpe* aparece en edad postadrianea[110]. El peinado de la difunta perduró con más o menos vigor desde época postgaliénica hasta el primer tercio del siglo IV a. de C. por lo que, en principio, tampoco parece desacertada la hipótesis de Koch y Sichtermann que lo fechan en época de la tetrarquía[111], aunque se puede admitir sin grandes problemas una data un poco más elevada si consideramos que, después del año 305, no se produjo un cambio brusco que acabara con al arte anterior. Finalmente, el profesor Blázquez califica el sarcófago como importado en el último tercio del siglo III d. de C., lo que lo convertiría en un magnífico testimonio de la rápida recuperación del Sureste peninsular tras la tan manida crisis (?) de dicha centuria[112].

V. CONCLUSIONES

El sarcófago de las Musas y filósofos de la Catedral de Murcia se encuadra en una abundante serie de obras sepulcrales esculturadas, especialmente desarrolladas en el siglo III d. de C. En todos ellos se evoca al difuntols en diversas actitudes, pero siempre inserto en el marco de un conjunto de representaciones de personajes históricos y/o mitológicos, como son los filósofos y las musas, que les otorgan una protección divina. Incluso, en ocasiones, el finado/s se sustituye por un doctor, una musa o un sabio de profesión liberal, como clara alusión al elevado rango que se espera alcanzar después de la muerte. En esta serie de sarcófagos se debe incluir el de la Catedral de Murcia en el que se aprecia perfectamente la horoización y la inmortalidad obtenida por la difunta mediante el apego e, incluso, cultivo de las ramas del saber y de la cultura durante su vida terrenal.

VI. BIBLIOGRAF´IA SOBRE EL SARCÓFAGO DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Fernández de Avilés, A., El sarcófago de las musas y Maestros, de la Catedral de Murcia, *ArchEspA*, XVII, 1944, pp. 325-362; Schlunk, H., El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV, *PrinViana*, 8, 1947, p. 314, lám. VI; Taracena Aguirre, B., *Ars Hispaniae*, II, Barcelona, 1947, pp. 131-132; García y Bellido, A., Archaeological News, Spain and Portugal, *AJA*, 52, 1948, p. 262, lám. XXXVII, b; id., *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949, pp. 230-233, n.º 255, fig. 255; Espín Rael, J., Prácticas funerarias que se deducen del examen de la cerámica encontrada en la necrópolis romana de Eliocroca, *V CASE* y *I CNA*, Cartagena, 1950, pp.

109. C. PANELLA, Muse, pp. 22-23; lo encontramos por primera vez en un sarcófago del Castello d'Aglié, fechado entre el 220-230 d. de C. (M. WEGNER, *Musensarkophage*, pp. 9-10, n.º 2).

110. C. PANELLA, Muse, p. 24.

111. M. KOCH y H. SICHTERMANN, *op. cit.*, (n. 96), 1982, p. 200.

112. J. M." BLÁZQUEZ, La romanización en el Sureste hispánico. La aportación de los mosaicos, *Homenaje al Padre Tapia*, Madrid, 1988, p. 90; y de nuevo en *id.*, La romanización en el Sureste hispánico. La aportación de los mosaicos, *In. Urbanismo* y *sociedad en Hispania*. Madrid, 1991, p. 289.

264-266; Schlunk, H., Archaologische Funde und Forschungen in Spanien von 1940 bis 1953, **AA,** 1954, cols. 407-408, figs. 81-82; Mélida, J. R., El arte en España durante la época romana. Arquitectura, escultura, pintura decorativa y mosaicos. Arte cristiano, *Historia de España* (dirigida por *R.* Menéndez Pidal), **II**, Madrid, 1952, p. 806, fig. 49; Tusa, V., *I sarcofagi romani in Sicilia*. Palerrno, 1957, p. 109; Wegner, M., *Musensarkophage*, pp. 28-29, n.º 57, lárns. 104 a y 107 c, y pp. 60 y 106; Panella, C., Muse, pp. 18-19, 21; Belda Navarro, C., *El proceso de romanización en la provincia de Murcia.* Murcia, 1975, pp. 275-276, lám. 21; Pérez Sánchez, A. E. *et al., Murcia.* Madrid, 1976, pp. 145-146; Koch, G., Ein Endyrnionsarkophag, *BJb*, 177, 1977, p. 262; *id*. y Sichterrnann, *H., Römische Surkophage*. Munich, 1982, p. 200; Blázquez, J. M.", La rornanización en el Sureste hispánico. La aportación de los mosaicos, *Homenaje al Padre Tapia,* Madrid, 1988, p. 90; id., La rornanización en el Sureste hispánico. La aportación de los mosaicos, *Urbanismo* y *sociedad en Hispania,* Madrid, 1991. pp. 289-290.