El sarcofago de Castiliscar y los sarcofagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV (1)

Despues del gran avance que ha experimentado la investigación de la historia de la escultura romana tardía y paleocristiana en estos últimos veinticinco años, gracias, sobre todo, a los trabajos fundamentales de C. R. Morey (2) y G. Rodenwaldt (3) y de sus escuelas respectivas (4), y en no pequeña parte también a la publicación del **Corpus** de los sarcófagos pa-

(1) En una de las sesiones de la Sociedad Arqueológica, de Berlín, el malogrado profesor Rodenwaldt dijo una vez que el estudio de los sarcófagos había llegado a constituir algo como una pequeña rama especial de la arqueología. En efecto, la bibliografía sobre los sarcófagos —tanto paganos como cristianos—, ha aumentado de tal manera en los últimos 25 años, hasta el punto de que es difícil dominarla, incluso para el arqueólogo no especializado en la materia; a ello se añaden, en España, otras dificultades, ya que muchas de las publicaciones y artículos existen sóio en contadas bibliotecas. Por esto, y para facilitar la lectura de este artículo y el estudio de los problemas en cuestión, me he decidido a exponer' el tema con cierta prolijidad, citando con alguna extensión y resumiendo las conclusiones de algunos libros y artículos difícilmente asequibles. En estas obras, el lector que quiera estudiar los problemas más a fondo, podrá fácilmente encontrar la referencia a aquellas otras que no hemos citados expresamente.

(2) C. R. Morey, The origin of the Asiatic Sarcophagi. The Art Bulletin IV, 1921/22 65 ss.; idem, The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi (Sardis V, 1), Princeton 1924, 23 ss (no me ha sido asequible en Madrid) (Cf. Rodenwaldt, Gnomon 1, 1925, 122; E. Weigand, Byzantinische Zeitschrift 26, 1926, 215 ss = B. Z.); idem, The Sources of Medieval Style. The Art Bulletin 7. 1924, 35-50; idem, Early Christian Art: An Outline of the Evolution of Style in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century, Princeton 1942 (no me ha sido asequible en Madrid). Cf. para este último libro la recensión de Meyer Sehapiro, The Review of Religión 1944, 165-186.

(3) G. Rodenwaldt, Eine spátantike Kunstströmung in Rom. Mitteilungen des Deutschen Archáologischen Instituts, Römisehe Abteilung (= RM.) 36-37, 1921-22, 58-110; idem, Saulensarkophage, RM. 38-39, 1923-24. 1-40; idem, Portrats auf romischen Sarkophagen. Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. 33, 1923, 119-23; idem, Der Sarkophag Caffarelli, 83. Berliner Winckelmannsprogramm, 1925; idem, Der Schlachtsarkophag Ludovisi. Antike Denkmäler IV, 1939, 61 ss; idem, Der Klinensarkophag von San Lorenzo, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (= J. d. I.) vol. 45, 1930, 116-189; idem, Sarcophagi from Xanthos. Journal of Hellenic Studies 53, 1933, 192-213; idem, Ueber den Stilwandel in der antoninischen Kunst.

leocristianos, por parte de Monseñor Wilpert (5), el estudio de los sarcófagos paleocristianos españoles debe someterse a una revisión. Aunque la magna publicación de Wilpert no signifique, desde luego, la última palabra sobre dicha materia, representa, sin embargo, un instrumento de gran valor, utilísimo e imprescindible, que ya ha ejercido una influencia fructífera. Pero mientras que Wilpert se propuso estudiar en primer lugar los temas iconográficos, como lo muestra ya una ojeada a la disposición de su obra, los numerosos libros y artículos que la aparición del **Corpus** ha originado, (6), se dedican sobre todo a grupos especiales de sarcófagos y a su cronología, probándose que también el estudio de estas cuestiones se encuentra ya en plena revisión y que la historia de la escultura paleocristiana ha superado definitivamente el período de estancamiento en que se encontraba desde varios decenios.

Abhundlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlín, 1935; idem, Römische Löwen. Critica d'arte 1, 1935-36, 225 ss.; idem, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220-270, J. d. I. 51, 1936, 82 ss.; idem, The Transition to Late-Classical Art. Cambridge Ancient History XII, 1939, 544-570; idem, Römische Reliefs, Vorstufe zur Spätantike J. d. I. 55, 1940, 12-43; idem, Ein lykisches Motiv, J. d. I. 55, 1940, 44-57; idem, Sarkophagprobleme, RM. 58, 1943, 1-26.

(4) Entre los alumnos de Morey que se dedicaron con preferencia a los problemas de ios sarcófagos, cabe citar sobre todo a Marion Lawrence y Alexander Coburn Soper, entre los de Rodemvaldt a Margarete Gütschow, Gerke y von Schönebeck. Los trabajos respectivos se citarán en potas subsiguientes. Entre los demás autores, que se dedicaron con preferencia a esta época y que por sus estudios contribuyeron grandemente a su esclarecimiento, citamos aqui tan sólo a Edmund Weigand, A. Alföldi, R. Delbrück, H. P. L'Orange, H. Kähler y H. Koethe.

(5) G. Wilpert,. I sarcofagi cristiani antichi (= Monumenti dell' Antichitá Cristiana pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana) vol. 1-3 (supplemento), Roma, 1929-1936 (Las láminas se citarán, en adelante WS. seguido del número correspondiente, el texto Wilpert, vol. ... pág..., las ilustraciones del texto Wilpert, vol...., fig....). Véase además del mismo autor: Wahre und falsche Auslegung der altchristlichen Sarkophag-Skulpturen. Zeitschrift für Katholische Theologie 46, 1922, 1-19; 117-211; idem, Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der christlichen Archáologie, Freiburg i. Breisgau, 1930. Estos dos últimos trabajos no me han sido asequibles en Madrid.

(6) Véase la extensa recensión del Corpus de Wilpert, y de la bibliografía ulterior por Edmund Weigand, Die spätantike Sarkophagskulptur im Lichte neuerer Forschungen. B. Z. 41, 1941, 104-164 y 406-446. Weigand resume su juicio sobre la publicación de Wilpert con las palabras siguientes: «La gran publicación de Wilpert sobre los sarcófagos paleocristianos se ha convertido en el medio auxiliar más importante de su investigación como la representación más completa del material en fototipias a base de reproducciones fotográficas, y en parte también por las numerosas restituciones y complementos, así como por las interpretaciones. En cambio no nos da ninguna luz sobre la evolución histórico-artística de estos monumentos, y ni siquiera cumplió la primera condición para ello: la de limitar grupos estilísticos homogéneos y fijar fundamentos sólidos para una cronología».

No hay duda que el impulso decisivo que anima todos estos estudios ha venido de la arqueología clásica, que, interesándose decididamente en investigar la última gran época de su historia, facilitó al mismo tiempo los datos básicos para una completa revisión de la cronología tradicional de la historia del arte paleocristiano, tanto en lo que se refiere a la pintura (7) como a la escultura.

Esta revisión afecta, naturalmente, en primer lugar a la historia del arte paleocristiano de la misma Roma, que fué el centro espiritual y material de este arte durante los siglos III y IV. Pero sus resultados tienen importancia capital para todos los pueblos que formaron parte del mundo romano cristiano occidental y mantuvieron un intercambio más o menos intenso con la capital del Imperio, facilitándonos una serie de datos valiosísimos no sólo para la cronología de los sarcófagos romanos exportados y para la historia de las relaciones artísticas en general, sino también para algunas obras provinciales, que se produjeron bajo la influencia de las de los talleres romanos.

Conocemos además, con cierta precisión, los centros principales donde se establecieron escuelas locales en la época paleocristiana: Arlés, Milán y Cartago, en el siglo IV y Tarragona, Toulouse y Ravena, cuyo verdadero auge no empieza hasta la primera mitad del siglo V. El estudio del arte de estos centros locales está, sin embargo, en gran parte todavía por hacer. Hasta ahora sólo tenemos estudios especiales sobre las escuelas de Milán (8) y Ravena (9). Para Arlés existe la publicación básica e imprescindible de Le Blant, pero la importancia de este taller sigre siendo todavía discutida, puesto que estuvo en contacto tan estrecho con Roma que no es siempre fácil decidir si no se trata de

(7) F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des 3. Jahrhunderts. Berlín 1934. Jan de Wit, Spätrömische Bildnismalerei. Berlín 1938.

(8) Hans-Ulrich von Schönebeck, Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge (Studi di Antichità Cristiana, vol. 10). Roma Freiburg 1935. Recensión: B. Z. 36, 1936, 261; un estudio muy reciente es el dé Adolf Katzenellenbogen, The Sarcophagus in S. Ambrosio and St. Ambrose. The Art Bulletin XXIX, 1947, 249-259.

(9) Marion Lawrence, The Sarcophagi of Ravenna (Monographs on Archaeology and Fine Arts sponsored by the Archaeological Institute of America and the College Art Association of America, vol. II), 1945. Los trabajos anteriores, sobre todo los de Hans Dütschke, Ravennatische Studien, Leipzig 1909 y de K. Goldmann, Die ravennatischen Sarkophage, Estrasburgo 1906 no los he podido consultar en ninguna biblioteca de Madrid También J. Kollwitz preparaba un estudio de conjunto.

sarcófagos locales o de piezas importadas (10). Todavía sabemos menos sobre los sarcófagos de Aquitania y su presunto centro de producción: Toulouse (11), y faltan estudios especiales sobre los talleres, ciertamente menos importantes, de Cartago (12) y Ta-

(10) Edmond Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. París 1878 (= Le Blant, Arles) y, del mismo autor, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, París 1886 (= Le Blant, Gaule); un trabajo moderno, que diferenciaría los sarcófagos importados a Arlés de los indígenas, falta hasta la fecha. Véase, sin embargo, sobre todo los estudios de Rodenwaldt, RM. 36-37, 1921-22, 74; Marion Lawrence, City-gate sarcophagi, Art Bulletin X, 1927-28, 1 ss.; idem, Columnar Sarcophagi in the Latin West, The Art Bulletin XIV, 1932, 103 ss.; A. C. Soper, The Latin Style on Christian Sarcophagi of the Fourth Century. The Art Bulletin XIX, 1937, 148 ss.; idem, The Italo-Galic School of Early Christian Art. The Art Bulletin XX, 1938, 145 ss.; F. Gerke, Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Zeit. Römische Quartalschrift 42, 1934, 1-34; idem Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit, Rivista di Archeologia Cristiana 1935, 119-163; H. U. von Schönebecek, Die christliche Sarkophagskulptur unter Konstantin, RM. 51, 1936, 319; idem, Der Mailänder Sarkophag, 1. c. en los que se discute esta cuestión, con resultados en parte muy contradictorios.

(11) Un estudio de conjunto, de mi malogrado amigo Hans von Schonebeck, debió publicarse en los «Studien zur Spátantiken Kunstgeschichte», como indica Rodenwaldt (RM. 58, 1943, 23 nota 1). No sé si este estudio podrá todavía aparecer en las condiciones presentes. Una descripción de la mayoría de las piezas (fuera del libro citado de Le Blant, Gaule) ha sido publicado por E. Michon, Mélanges Schlumberger, vol. II, París 1924, 376-85, y nuevos estudios lo debemos a J. B. Ward Perkins, The sculpture of Visigothic France, Archaeologia vol. 87, 1937 (1938), 79 ss. (no me ha sido asequible en Madrid). Un breve estudio de conjunto, con la bibliografía correspondiente, en Jean Hubert, L'Art Pré-Roman, París 1938, 92-100 y 143-151; Hubert, a base de : umerosos datos de enterramientos llega a la conclusión, en nuestra opinión equivocaba, de que estos sarcófagos pueden fecharse, en su mayoría, en los siglos VI y VII, opinión que ha sido confirmada por Lantier (Revue Archéologique, Sixième série, tomo XVI, 1940, 179-80) y por Raymond Rey (L'Art Roman et ses origines, Toulouse 1945, 78-82). Razones estilísticas, sin embargo, se oponen terminantemente a esta cronología. Sospechamos que las noticias sobre enterramientos se refieren, en su mayoría, a un segundo aprovechamiento. El estudio estilístico, en todo caso, no nos hace dudar de que estos sarcófagos, en su gran mayoría, pertenecen todavía al siglo V, y acaso llegan en parte al VI, como ya lo vió Ward Perkins. Véase sobre la cuestión de la cronología, además, los trabajos de Rodenwaldt RM. 38/39, 1923-24, 35 ss. y RM. 1943, 23, que en este su último artículo se expresa en las palabras siguientes: «Frente al arte todavía elevado de los sarcófagos de Ravena, los talleres aquitanos, que duran hasta dentro del siglo V, representan sólo una rama de importancia provincial».

(12) Sobre los sarcófagos del Norte de Africa véase el breve capítulo «Sarcófagi e frammenti d'arte africana en el «Corpus», de Wilpert, vol. III (suplemento) pág. 40-43 y las láminas WS. 288, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11; 298, 1-2 y Wilpert vol. III, figs. 274, 275, 276, 277, 278, 279 y 281. Algunos de estos sarcófagos han sido publicados también por Delattre, Catalogue du Musée Lavigerie de Saint Louis de Carthage, vol. III, París 1899; otros, no mencionados por Wilpert, se publicaron en la Rivista di Archeologia Cristiana, vol. 5, 1928, 365 y vol. 6, 1929, 148-49. Un breve estudio, tampoco citado por Wilpert, lo hallará el lector en el artículo de Joseph Sauer, «Der Kirchenbau Nordafrikas in den Tagen des hl. Augustinus» en Martin Grabmann und Joseph Mausbach, Festschrift der Görresgesellschaft zum 1500 Todestage des hl. Augustinus, Colonia 1930, 293-294.

rragona. En cuanto a Tarragona (13), los trabajos publicados hasta ahora apenas si se enfrentan con los problemas estilísticos y cronológicos, faltando datos seguros sobre la duración y las relaciones artísticas de aquel taller.

En lo que se refiere a los comienzos del arte cristiano, hay estudios recientes que han contribuido grandemente a su esclarecimiento. La cronología de los primeros sarcófagos cristianos —del siglo III— se nos presenta hoy con suficiente claridad, aunque subsisten, naturalmente, ciertas diferencias de opinión (14). En cuanto a España, estos estudios han tenido un resultado más bien negativo. Los presuntos sarcófagos cristianos españoles del siglo III, el de Covarrubias con escenas de pastores y el retrato de los difuntos encima de la personificación del **Coelum** (15), el «de los Leones» (16) y el llamado «del Lector» (17), en Tarragono así como los dos de Ampurias, hoy en los museos de San Martín de Ampurias (18) y de Gerona (19), respectivamente, o son manifiestamente posteriores o pertenecen todavía al arte pagano. Tanto en la basílica de Tarragona como en la de Ampurias los cristianos aprovecharon sarcófagos paganos, y no hay duda de

(13) El último estudio de conjunto lo debemos a P. Batlle Huguet, en Ars Hispaniae, vol. II, Madrid, 1947, 190-196, donde se cita la bibliografía correspondiente. Faltan, sin embargo, los estudios de Serra Vilaró, I sepolcri della necropoli di Taragona. Rivista di Archeologia Cristiana 14, 1937, 243-280 y de A. M. Schneider, Das neuentdeckte Coemeterium zu Tarragona. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 1935, 74 ss. Algunas observaciones de importancia, no aprovechadas por Batlle. hallará el lector, además, en diferentes artículos de Rodenwaldt, Gerke, Dölger y Schönebeck. Nos referimos aquí, naturalmente, sólo a los sarcófagos locales de Tarragona, no a los importados, que Batlle incluye también en su estudio

(14) Hans. U. von Schönebeck. Die christlichen Paradeisos-Sarkophage. Rivista di Archeologia Cristiana 14, 1937, 289-343 y. sobre todo. F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der Vor-Konstantinischen Zeit (Studien zur Spátantiken Kunstgeschichte vol. 11). Berlín, 1940. (= Gerke. Vork. Sark.).

(15) Batlle, Ars Hispaniae II, 211 y fig. 218; Mélida en R. Menéndez Pidal, Historia de España, vol. III, España Romana, Madrid, 1935 (= Mélida, España Romana) fig. 575. WS. 118, 3.

(16) Batlle. Ars Hispaniae II, 209-11 y fig. 217; Tulla-Beltrán-Oliva, Memorias de la Junta Superior de Excavaciones, Memoria 88 (núm. 6 de 1925/26), Madrid, 1927, lám. IV. A.; Mélida, España Romana, fig. 574.

(17) Batlle. Ars Hispaniae II, 211 y fig. 216. Serra Vilaró. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones 93 (1 de 1927) Madrid, 1928, lám. XXVII; Mélida España Romana, fig. 584.

(18) Mélida, España Romana, 746 y fig. 595.

(19) WS. 69, 2; Batlle, Ars Hispaniae II. 199 y figs. 200 y 201; José Ramón Mélida, La Escultura Hispanocristiana de los primeros Siglos de la Era. Pequeñas Monografías de Arte. Madrid, 1908 (= Mélida, La escultura), fig. 1; Mélida, España Romana, fig. 585.

que, en Ampurias, los gentiles importaron todavía sarcófagos paganos en los primeros años del siglo IV: el decorado con los genios de las estaciones y las escenas de Selene y Endimión, que algunas veces se ha supuesto cristiano, pertenece claramente a los primeros años de este siglo. Es verdad que Wilpert ha incluído casi todos estos sarcófagos en su Corpus de los cristianos, como sucede con el de los Leones (20) y el del Lector (21), en Tarragona, y el que está hoy en Gerona, procedente de Ampurias (22); pero sobre su carácter pagano ya no puede existir la menor duda. El sarcófago estrigilado con los leones y el retrato de la difunta, sobre una basa alta en el centro, datará de hacia 250-260, aproximadamente, como lo indica su comparación con otras esculturas semejantes (23); y aunque existen otros sarcófagos con leones y el Buen Pastor en el centro que pueden reputarse cristianos (24), el de Tarragona no presenta ningún elemento que le caracterice como tal y debe incluirse entre los paganos junto con sus compañeros de otras partes del Imperio; el del Lector ha sido fechado hacia el año 270 p. C. o poco después y representa ya el estilo de los comienzos de la época de la Tetrarquía (25). El motivo del Lector, o, más exactamente, del Filósofo enseñando (Lam. I), es asimismo de puro abolengo pagano y sólo puede considerarse cristiano cuando la figura del filósofo está claramente contrastada a la de Cristo, como ocurre en el sarcófago famoso del Museo Capitolino de Roma (Lam. II, a), donde la escena forma pareja con la de la Resurrección de Lázaro (Lam. II,

(20) Wilpert, Sarcofagi, vol. I, págs. 55-56; respecto a esta pieza, Wilpert no llega, sin embargo, a una conclusión definitiva.

(21) WS. 7, 2.

(22) WS. 69, 2.

(23) Cf. el retrato con el de la mujer del emperador Balbinus († 238 p. C.) así como con el de una mujer vieja, de hacia 270-80, en el Museo de Pretextato, de Roma, ambos reproducidos por Margarete Gütschow, J. d. I. 52, 1937, Anzeiger, 481 ss. figs. 4, 5 y 8. El retrato de nuestro sarcófago debe situarse entre las dos cabezas mencionadas. Con esto coinciden, además, las indicaciones de Rodenwaldt, Römische Löwen, 1. c, si comparamos los leones de nuestro sarcófago con los allí reproducidos, sobre todo el del Museo Torlonia, láms. 3 y 4, fechado por Rodenwaldt hacia 260. La publicación definitiva de los tan interesantes sarcófagos del Museo de Pretextato por M. Gütschow, Das Museum der Praetextat-Katakombe. Atti Pontif. Ac. Ser. III, Memoria vol. IV, 1938, no me ha sido asequible en Madrid.

(24) El ejemplo más famoso es el sarcófago en forma de cuba, en el Museo de Tipasa, WS. 67, 5. Allí está el Buen Pastor entre dos leones, cómo símbolo de la salvación eterna frente al peligro de la muerte. Otros sarcófagos de este tipo los reproduce Wilpert, WS. 66, 3; 66, 2; 66, 1; 67, 3.

(25) Gerke, Vork. Sark. 290'91, 343 y lám. 61, 2.

b), y el filósofo debe interpretarse, por consiguiente, como la imagen del filósofo verdadero, o sea de Cristo (26). Weigand, por fin, en la extensa recensión que hizo del **Corpus,** ha resumido una vez más los argumentos que hablan en contra de un origen cristiano del sarcófago de Ampurias, hoy en Gerona (Lám. III) (27): no sólo la representación abreviada del mito de Selene y Endimión indica su carácter claramente pagano, el vestido extraño del genio del Invierno en el extremo de la izquierda, que deja descubierto el bajo vientre, mientras que lleva pantalones atados con agujetas, relaciona esta figura manifiestamente con el culto de Attis y Cibeles (Lám. *IV,* a). Por otra parte, el pastor, que viste una especie de esclavina (**alicula**) que le cubre los hombros y lleva un carnero a la espalda parece simbolizar la recogida del ganado en el otoño tardío o en el invierno (Lám. IV, b), y a él y a los genios que le acompañan, uno de ellos con animales de caza, corresponden en el lado derecho otros tres genios, acompañados de otros animales y árboles con frutas, que caracterizan otras estaciones. Queda pues como único sarcófago probablemente cristiano, entre los mencionados, el de Covarrubias, pero su fecha habrá que retrasarla considerablemente, puesto que las piezas análogas datan ya de mediados del siglo IV (28).

Él sarcófago de Ampurias, sin embargo, aunque claramente pagano, merece nuestra atención por sus cualidades estilísticas: reúne, en una misma pieza, dos estilos distintos (29). Mientras que tanto los genios y el pastor, como las escenas del mito de Selene y Endimión, corresponden francamente al arte tetrárquico,

(26) WS. 3. 4: cf. Friedrich Gerke. Christus in der spätantiken Plastik, Berlín, 1941 (= Gerke, Christus), 10 y figs. 5 y 6

(27) E. Weigand, Die spätantike Sarkophagskulptur, 1. c. 111 y nota 6 con referencia a Gerke, Vork. Sark. 30 y 109, nota 7.

(28) Para el retrato, con el moño trenzado en lo alto del cráneo(Scheitelzopf) cf. el retrato de Elena, en un medallón de! British Museum, en A. C. Soper, The Art Bulletin XIX, 1937. fig. 23; para la cronología, véase Gerke, Vork. Sark. 74, 2; 108, 2; 238; 241, 3. Compárese sobre todo los sarcófagos WS. 265, 3 (S. Calisto) y WS. 85, 4, como asimismo la tapa de Lptrán WS 89, 3, con pastores en posición muy semejante, aunque falta el rebaño. La relación de los retratos con otros del siglo IV la ha visto también **Batlle, Ars Hispaniae II, 211.**

(29) La pieza datará ya de comienzos del siglo IV; véase Gerke. Vork. Sark. 30. Compárese además el sarcófago con otro, del mismo tema, del Palazzo Barberini, de Roma, fechado por Kahler en el segundo decenio del siglo IV. Véase Heinz Kähler. Zwei Sockel eines Triumphbogens im Boboligarten zu Florenz. 96. Winckelmannsprogramm der Arehaologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlín, 1936, 29 y fig. 20. Las proporciones de esta última pieza son, sin embargo, mucho más alargadas, «manieristas», si se quiere.

la tapa, con representaciones de la vendimia, es de un estilo diferente (30) (Lám. V). La iconografía de sus escenas, con la recogida de las uvas y el pisado de las mismas, en una cuba en forma de bañera por pequeños niños desnudos, alude asimismo al nacimiento y muerte del hombre, pero se distingue por la frescura de su invención y la riqueza de los detalles narrativos, de las representaciones más convencionales de la caja, como también su estilo vigoroso, que sólo esboza las figuras, sin acabarlas apenas y que no utiliza el trépano. Esta tapa se debe sin duda a un escultor que procede de los llamados «talleres populares», que observamos durante la segunda mitad del siglo III, y que trabajaron, a juzgar por los asuntos que representan, para gente modesta y sencilla, a la que los monumentos «oficiales», con sus filósofos, musas y dioses orientales ya no debían significar nada (31). Es un arte que vive en un ambiente de gente sencilla, de un estilo vivaz y algo rudo, con figuras robustas y rechonchas, que en la época de Constantino sustituye al de los talleres tradicionales y que nos ha dejado su primera obra verdaderamente representativa en el Arco de Constantino (312-316) (32). Esta coexistencia de dos estilos enteramente distintos la observamos, sin embargo, algunas veces en esta época, incluso en monumentos de carácter oficial; pero en España no conocemos otra obra semejante, por lo que este sarcófago, dentro de la evolución de la escultura romana tardía en la Península, ocupa realmente una posición particular. Pertenece a un momento crucial de la evolución de la escultura antigua, representando a la vez la última fase del arte del siglo III y el estilo naciente del IV (33).

Las primeras esculturas cristianas, que conocemos en Espa-

(30) Debo las fotografías, hechas expresamente, a la amabilidad de Miguel Oliva, del Museo de Gerona.

(31) Para el concepto del «arte popular romano» son fundamentales los estudios de Rodenwaldt, antes citados (nota 3).

(32) Sobre el Arco de Constantino véase ahora la obra fundamental de Arnim von Gerkan y H. P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, en «Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte» vol. 10, Berlín, 1939.

(33) Para la cronología, véase la bibliografía en la nota 29. Compárese además el sarcófago de Hipólito, de Letrán, en que ya Riegl reconoció un trabajo del comienzo de la época constantiniana. Véase Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, nueva edición, Viena, 1927, 147 y fig. 25. La misma coexistencia de dos estilos distintos se observa también en los fragmentos de un sarcófago y de la tapa correspondiente, procedentes de la Necrópolis de Ontur (Albacete), que van a ser publicados próximamente por la Comisaría de Excavaciones de Albacete. Cf. nota 171.

ña hasta la fecha, no proceden ni de Tarragona ni de Ampurias sino de Gerona (34). No puede haber la menor duda que en Gerona, poco después del año 300, había ya una comunidad cristiana de bastante importancia, que podía permitirse el lujo de importar sarcófagos cristianos de Roma. Me refiero aquí a cuatro de los seis sarcófagos cristianos que existen en la iglesia de San Félix, dos de ellos decorados en forma de friso, tipo que dominará la escultura cristiana de la primera mitad del siglo IV,y otros dos estrigilados, con escenas cristianas el uno y dos pastores y una pequeña Orante en el centro el otro. Estos sarcófagos, que están hoy empotrados en los muros a ambos lados del ábside de la iglesia y que sólo pueden verse con dificultad, no han recibido, hasta ahora, la atención que realmente merecen y las pocas fotografías publicadas no permiten apreciar su valor verdadero (35). Destacan tanto por la calidad del trabajo como por la originalidad de su invención y son francamente superiores a la mayoría de los sarcófagos constantinianos. Estilísticamente, el sarcófago con la escena de Cristo sobre el león (Lám. VII) (36) se relaciona con el famoso sarcófago 161 del Museo de Letrán (Lámina VIII, a) (37) y con otro, con la resurrección de la hija de Jairo, en Arles (Lám. XXVII, b) (38), ambos de la época tetrárquica, mientras que uno de los sarcófagos con estrígiles tiene la imagen de un pastor, con **alicula** (39), que puede compararse directamente con la figura correspondiente del sarcófago pagano de Ampurias (40), aproximadamente coetáneo, que hemos descrito antes.

Lo que diferencia los sarcófagos tetrárquicos de los constantinianos es. en primer lugar, la disolución casi completa de la forma y la falta de bulto en el relieve. Las figuras suelen estar muy apretadas, sin espacio alguno entre ellas, y entre las cabezas de las figuras de la primera fila asoman otras, sólo en parte visibles. La estructura del relieve desaparece en un conjunto de

(34) Sobre el grupo en general, véase Batlle, Ars Hispaniae II, 196-99, que contiene algunas fotografías ampliadas, aunque no muy claras. Lo que dice Batlle con respecto a la cronología, está equivocado.

(35) WS. 112, 2; WS. 196, 1; WS. 61, 1; WS. 110, 1.

(36) WS. 112, 2; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 199. Véase, además, las notas de Gerke, Christus, 15-16 y la cabeza de Cristo, ibidem, fig. 12.

(37) WS. 127, 1; Gerke, Christus, figs. 13-16.

(38) WS. 38, 3; Gerke, Christus, fig. 8.

(39) WS. 61, 1.

(40) WS. 69, 2; Batlle, Ars Hispaniae, fig. 200.

profundas líneas grabadas, que producen un fondo oscuro, cuyo contraste con las superficies planas es buscado como atrayente. Las caras de los hombres, con frecuencia barbudas, se distinguen por la manera como está tratado el pelo, que cae en pequeños mechones sobre la frente. Estos mechones, como toda la barba, están profundamente surcados por el trépano, que se emplea con una profusión nunca vista hasta entonces. Este estilo «puntillista» se emplea incluso en el dibujo de la boca, frecuentemente entreabierta, y en los ojos, cuyos puntos interiores y la pupila están indicados por un pequeño hueco obscuro, mientras que las sobrecejas consisten en una pequeña línea incisa muy característica. Las caras, con frecuencia de una expresión dolorosa, con fuertes arrugas en el frente, parecen reflejar el sentimiento de angustia en que vivía el mundo de entonces. Este estilo, que caracteriza las últimas obras del arte pagano en la Península, el sarcófago del Lector, en Tarragona, de hacia 270-80 (Lám. I), y sobre todo el de las Musas, en Murcia (Lám. VI), que debe pertenecer a los últimos años del siglo III (41), se encuentra todavía en los sarcófagos tetrárquicos de Gerona (Lámina VII). Sin embargo, en éstos se advierte ya una cierta reacción; el relieve es más vigoroso, y se percibe un cierto empeño en revalorizar la forma plástica. El trépano se utiliza con menor profusión, y ni las pupilas están ahuecadas, ni el pelo está tan completamente disuelto por las líneas negativas como en los sarcófagos anteriormente vistos.

Contrasta completamente con este estilo el del Arco de Constantino. El mejor representante de esta modalidad, en la Península, es hasta ahora la parte lateral de un sarcófago, con la representación de Daniel en el foso de los leones, hallado hace algunos años en Belalcázar (Córdoba) (Lám. XI, a) (42). Debemos tener en cuenta, sin embargo, que no se trata del frente de un sarcófago, sino de uno de sus lados, donde el relieve incluso en las mejores obras del arte romano, es siempre menos

(41) A. Fernández de Avilás, El sarcófago de las Musas y Maestros de la Catedral de Murcia. Archivo Español de Arqueología (A. E. Arqu.) 1944, 325-62.

(42) Samuel de los Santos Gener, Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales I, 1940, 48-49 y lám. 16, 1; Jacques Fontaine, Un sarcófago cristiano de Córdoba, coetaneo de Osio. A. E. Arqu. XX, 1947, 119 y fig. XXIX. Batlle, Ars Hispaniae II, no menciona esta pieza.

pronunciado. Pero aun así el contraste con las obras vistas hasta ahora no podía ser mayor. Aunque el relieve es poco profundo, destácase claramente el nuevo sentido de la línea, que delimita ahora tanto la silueta de las figuras como el dibujo en su interior. El pelo cae también en mechones sobre el frente, pero mucho más bajo, como corresponde a la moda del peinado constantiniano, y termina claramente en una línea divisoria. Las cabezas, en general, son de estructura distinta, casi cúbica (Lámina XII, b), faltando las graduaciones suaves que caracterizaban las cabezas más bien ovaladas de los sarcófagos tetrárquicos (Láminas VI y VII). Pero lo que diferencia estas esculturas de las anteriores es, sobre todo, la falta total de los contrastes fuertes, que produce el trépano en los sarcófagos tetrárquicos. Este estilo lo encontramos en forma casi idéntica en el arco de Constantino (Lám. XII, a) y en algunos sarcófagos que sin duda fueron labrados en su mismo taller (Lám. XI, b), lo que permite fechar la pieza cordobesa hacia los años 315-320.

A pesar de que esta pieza es claramente posterior a las anteriormente vistas, aunque sólo en muy pocos años, es evidente que su estilo no puede derivarse de ellas. Ya vimos, en el sarcófago de Ampurias (Láms. III a V) que estos dos estilos coexisten incluso en una misma pieza, y que deben ser, por consiguiente, de ascendencia enteramente distinta. El estilo del Arco de Constantino se anuncia ya no sólo en algunas obras de los talleres populares, sino incluso en otras, de mucha mayor importancia, como el arco de Galerio, en Salónica, de 297 (43). La continuidad de ambas maneras puede observarse, según parece, durante toda la época constantiniana, aunque las diferencias se atenúan algo. El empleo del trépano, lo apretado de la composición, que apenas permite ver el fondo del relieve, el tipo de cara algo ovalada y otras características más, distinguen toda una serie de sarcófagos constantinianos, cuya evolución puede seguirse a través de varios decenios. Entra los sarcófagos españoles, que siguen este estilo, pueden citarse dos en San Félix de Gerona, de los que uno se encontraba hasta hace poco bajo la mesa de altar

(43) El libro de Kinch, L'Arc de triomphe de Salonique, no me ha sido asequible en Madrid. Véase, sin embargo, las buenas reproducciones en H. P. L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Portrats, Oslo, 1933, figs. 61-63, entre ellas dos detalles, y las observaciones de l'Orange, ibidem, págs. 28-29.

de dicha iglesia (44), otro, estrigilado, del Museo Arqueológico de Barcelona (45), el sarcófago algo basto de la colección Amat-11er (46), de la misma ciudad, otro fragmentó hallado recientemente en la mezquita de Córdoba (47), un sarcófago de la cripta de Santa Engracia, de Zaragoza (el llamado de la Ascensión, que citaremos a continuación como Santa Engracia I) (48), un ejemplar hermoso de Santo Domingo, en Toledo (Lám. IX) (49), un fragmento incrustado en lo alto de la Puerta del Sol de dicha ciudad (50), el hermoso sarcófago procedente de Berja (Almería), actuamente en el Museo Arqueológico Nacional (51) y finalmente el sarcófago de San Justo de la Vega (León), en el mismo Museo (Lám. X) (52). Por otra parte, observamos también la misma factura artística en algunos sarcófagos con columnas, como los de Martos (53), Córdoba (Capilla de los Mártires) (54) y Erustes. (Toledo) (Museo Arqueológico Nacional) (55), todos ellos todavía constantinianos, aunque se los haya atribuido algunas veces a la segunda mitad del siglo.

La otra «manera», que renuncia a utilizar el trépano y que habíamos encontrados ya en la tapa del sarcófago de las Estaciones de Gerona (Lám. V) y en el fragmento con Daniel en el foso, del Museo de Córdoba (Lám. XI a y XII b), la observamos, en cambio, en un sarcófago procedente de Layos, actuamente en la Real Academia de la Historia, de Madrid (Lám. XIII) (56), en

(44) WS. 112, 3; Mélida, La escultura, fig. 17 y WS. 158, 3; Mélida, La escultura, fig. 18; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 198 (detalle).

(45) WS. 110, 3.

(46) WS. 109, 7; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 202

(47) Jacques Fontaine, 1. c. A. E. Arqu. XX, 1947, 96-121, figs. III, V, VIII, XII, XIX, XX, XXVI. XXVII.

(48) WS. 229, 8; Batlle, Ars Hispaniae, fig. 205; Mélida, España Romana, fig. 588.

(49) WS. 219, 2; Batlle, Ars Hispaniae II, 204 ss. y fig. 208.

(50) Amador de los Ríos, Monumentos Arquitectónicos de España, II serie. Toledo, Madrid 1905 pág. 341.

(51) WS. 151, 2; Carriazo, A. E. A. A., vol. I, 1925, 197-218; Mélida. España Romana 742 y fig. 589; Batlle, Ars Hispaniae II, figs. 214-215; Wilpert, Cattura e comparsa del principi degli apostoli davanti a Nerone, A. E. A. A. II, 1926, lss.

(52) WS. 158, 2; Mélida, La escultura lo y fig. 12; Mélida, España Romana 741 y fig. 586; Batlle, Ars Hispaniae II, 207-8 y fig. 211.

(53) WS. 116, 2; Mélida, La escultura, fig. 22; Mélida, España Romana, figura 593; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 213.

(54) WS. 109, 6; Mélida, La escultura, fig. 10.

(55) WS. 109, 4.

(56) WS. 111, 1 (con indicación errónea de procedencia: San Félix de Gerona). Mélida. La escultura, fig. 13; Mélida, España Romana, 741 y fig. 587; Batlle, Ars Hispaniae II, 206 y fig. 209.

nuestro sarcófago de Castiliscar (Lám. XIV) y en otro, por cierto muy mutilado, también en la cripta de Santa Engracia, de Zaragoza (Láms. XV y XVI) (= Santa Engracia II) (57).

Todos estos sarcófagos pertenecen «grosso modo» a la época constantiniana, y datarán, por tanto, del período de hacia 315 hasta 350, aproximadamente. El sarcófago de Berja se acerca, por su estilo, al llamado estilo «blando», de hacia 330 a 340, precursor, a su vez, del estilo «bello», cuyo mejor representante es el sarcófago de Junio Basso, en las criptas del Vaticano, de 359 p. C. (58). También el de la cripta de Santa Engracia (Santa Engracia II), seguramente el más tardío de la otra serie, se emparenta con el estilo blando del sarcófago de los «Dos Hermanos», de Letrán (Lám. XVII), que se ha fechado hacia 330-340 (59), y, sobre todo, con otros sarcófagos algo más tardíos, procedentes del taller de aquél (Láms. XVIII y XIX). Faltan datos para fijar con mayor precisión la cronología dentro de estos límites generales. La diferencia de estilo, sin embargo, permite establecer claramente una cronología relativa, y a base de ésta llegamos a una visión bastante clara y exacta de la evolución general.

Hemos hecho algo extensa esta introducción para dar al lector una cierta orientación general sobre el asunto, antes de entrar en la discusión detallada del sarcófago de Castiliscar. Puesto que éste ha sido publicado varias veces, su descripción puede ser breve (60). Es visible sólo el lado principal del antiguo sarcó-

(57) WS. 158, 1; Mélida, La escultura, fig. 15; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 206.

(58) WS. 13. La mejor publicación es la de Friedrich Gerke, Der Sarkophag des Junius Bassus, Ein Meisterwerk der frühchristlichen Plastik (= Bilderhefte antiker Kunst. Herausgegeben von Arehaologischen Institut des Deutschen Reiches Heft IV) Berlín, 1936. Otras reproducciones en Pijoán, Summa Artis VII, Madrid. 1935, fig. 92; Neuss. Die Kunst der Alten Christen. Augsburgo, 1926, fig. 51; G. Rodenwaldt, El arte clásico. Historia del Arte Labor, láms. 652-653.

(59) WS. 91; Neuss, Die Kunst der Alten Christen, 1. c, fig. 58; Soper, **Art** Bulletin XIX, 1937, 160 ss. y fig. 15. Pala la cronología, véase Gerke, Christus, 1. c, págs. 30-33 y notas cap. II, nos. 80-81.

(60) José Esteban Uranga, Un sarcófago romano-cristiano en Castiliscar. Boletín de la Comisión de Monumentos, de Navarra I, 1927, 286-289 y una lámina; José Vives, Un sarcofag romano-cristia a Castiliscar. Analecta Sacra Tarraconensia I, 1928, 267-70 y una lámina; Francisco Nadal, El sarcófago de Castiliscar. B. R. A. H. 1929, 163-72 y una lámina; Cabrol-Leclercq, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie X, 1 (1931) 1016-1018 y fig 7474 (Mages); Wilpert, Sarcofagi, vol. II, págs. 288-89; idem. vol. **III,** 49-50; WS. 219, 3; A. C. Soper, The Latin Style on Christian Sarcofagi of the Fourth Century. The Art Bulletin XIX, 1937, 167 nota 48; A. C. Soper, The Italo-Gallic School of Early Christian Art. The Art Bulletin XX. 1938, 184 (Excursus I); F. Gerke, Christus, 1. c. 17 y notas Cap II, nos. 24, 45. 79 y 81: Batlle, Ars Hispaniae II, 204 y fig. 207.

fago, el cual mide 2'23 por 0'78 metros. Es de alabastro fino, de un amarillo bastante intenso, aunque haya sido pintado posteriormente, lo que le da un aspecto algo más oscuro dei suyo primitivo (61). Las escenas representadas son, de izquierda a derecha: la Resurrección de Lázaro; la Hemorroísa; la Orante; el Milagro de la Multiplicación de los panes y peces combinado con el de las Bodas de Caná y la Adoración de los Magos. La conservación del sarcófago es excelente, faltándole tan sólo, en ia escena de las Bodas de Caná, la vara con la que Cristo ejecuta el milagro. Fuera de ello se observan únicamente ligeros daños en la superficie, especialmente de las partes salientes, por ejemplo en la nariz tanto de ia Virgen como de la figura de Cristo, en las escenas del Milagro de Caná y de la Resurrección de Lázaro (Láms. XIV, XX-XXVI y XXX y XXXI). El sarcófago sirve, actualmente, de antependio en la iglesia románica de Castiliscar, en el Noroeste de la provincia de Zaragoza. Sobre el momento de su colocación en el altar del lado del Evangelio de la iglesia no tenemos dato alguno, aunque es de suponer que debió ser en tiempos relativamente modernos. Se supone, en todo caso, que procede de las inmediaciones de dicho pueblo, acaso de Sofuentes, donde se han hallado numerosos restos de la época romana (62).

Como ya hemos dicho, el sarcófago de Castiliscar pertenece al gran grupo de sarcófagos con decoración en forma de friso, cuya característica es presentar en su frente principal una serie de figuras que se siguen sin interrupción, ejecutadas en un relieve más o menos pronunciado. Este principio de composición se diferencia radicalmente del que había dominado en los sarcófagos cristianos del siglo III, con la representación del Paraíso (63) u otras escenas simbólicas de carácter cristiano (64), en las que la indicación del paisaje había tenido gran importancia, pero tiene su origen en todo un grupo de sarcófagos paganos del siglo III, de los que, en España, es acaso el ejemplo más característico el de las Musas, en la Catedral de Murcia (Lámina VI)

(61) Este hecho lo anota Wilpert, l. c. y me ha sido confirmado posteriormente por Uranga, no habiendo podido ver yo el sarcófago personalmente.

(62) Indicaciones de D. J. E. Uranga, al que se deben también todas las bellas fotografías de esta pieza, que aquí reproducimos.

(63) Hans U. von Schönebeck, Die christlichen Paradeisos-Sarkophage. Rivista di Archeologia Cristiana 14, 1937, 289-343.

(64) Friedrich Gerke, Vork. Sark. passim.

(65). Lo que diferencia los sarcófagos cristianos de sus prototipos paganos es, sin embargo, la yuxtaposición de numerosas escenas distintas, antitéticas, que se corresponden mutuamente, principio de los más fructíferos para la evolución del arte cristiano, que tiene ciertos precedentes en sarcófagos romanos anteriores como también en las pinturas de las Catacumbas (66). En el primer sarcófago en que este principio se adoptó claramente —al que corresponden los llamados fragmentos policromados de hacia 300 (67)— las escenas no se siguen todavía sin solución de continuidad, además de presentar un alarde de figuras secundarias y detalles de paisaje, datos que acreditan su relación con los sarcófagos del siglo III, mientras que dentro de cada escena, en los sarcófagos posteriores, se representa sólo las figuras más indispensables, dominando, por otra parte, un verdadero **horror vacui.** Este tipo de sarcófago de friso nació, sin duua alguna, en la misma Roma, derivando de prototipos paganos de finales del siglo III, como lo prueba la misma estadística de los ejemplares conservados, cuya gran mayoría ha sido hallada en Roma, en el Sur de Francia y en España. En el resto de Italia, en cambio, los ejemplares conocidos son contadísimos.

Aunque el sarcófago de Castiliscar sigue todavía el esquema de los sarcófagos de friso, su factura se diferencia sensiblemente de la de los primeros decenios del siglo IV. Es verdad que observamos todavía la diferenciación de personajes en dos planos, pero los que aparecen al fondo tienen ahora más importancia, resultan más destacados, viéndose de ellos por lo menos el pecho y en muchos casos el cuerpo entero. No encontramos partes tratadas en alto relieve como ocurre en cambio en muchos sarcófagos tetrárquicos y constantinianos primitivos, pero, a pesar de ello, las figuras tienen un mayor valor plástico propio. Mientras que en la primera época constantiniana había dominado el llamado «estilo negativo» y los pliegues se indicaban por líneas obscuras, rehundidas con el trépano o simplemente grabadas superficialmente en el relieve, en nuestro sarcófago este estilo ha sido ya superado. Los pliegues están de nuevo modelados, y la dirección

(65) A. E. Arqu. 17, 1944, 325-62.

(66) H. von Schönebeck, RM. 51, 1936, 281-83; A. C. Soper, The Art Bulletin XIX, 1937, 148 ss.

(67) WS. 220; Gerke, Christus, fig. 2: idem, Vork. Sark. láms. 33-34 y páginas 207 ss.

del dibujo refuerza incluso nuestra ilusión de volumen. Sus líneas no se dirigen, por lo general, en sentido vertical, sino más bien horizontalmente, en torno a las figuras, formando numerosos bullones.

Parece, sin embargo, que este sentido de lo plástico se perdió sólo por corto tiempo, a lo menos en los sarcófagos que están trabajados en los talleres que no utilizaron el trépano. Entre los españoles de este grupo, sólo el de Córdoba, con la representación de Daniel en el foso de los Leones (Láminas XI a y XII b) muestra el estilo negativo en toda su pureza. El sarcófago de Layos, que hoy se encuentra en la Real Academia de la Historia (Lám. XIII), y que debe ser poco posterior, tiene ya algunos pliegues ligeramente modelados. Es verdad que este sarcófago no parece completamente homogéneo. Mientras que en el lado izquierdo las figuras están muy cerca una de la otra, en el derecho se mueven con más holgura y faltan las cabezas de otras secundarias, como si la composición no correspondiese a un concepto único. Este sarcófago, en todo caso, se parece algo al nuestro (Lám. XIV), que le supera claramente por la plasticidad del relieve; más progresivo, por otra parte, es el sarcófago de la cripta de Santa Engracia de Zaragoza (Santa Engracia II), desgraciadamente muy mutilado (Láms. XV y XVI). Si comparamos los pliegues de uno y otro, la semejanza es llamativa. Pero una visión del conjunto nos muestra que en el sarcófago de Zaragoza el relieve se destaca nuevamente del fondo, prescindiendo de las diferencias que acusan las cabezas, que son no sólo más pequeñas sino también de carácter distinto.

Pero antes de discutir la posición estilística de nuestro sarcófago, que merece ser tratada en un cuadro más amplio, será conveniente examinar la iconografía de las escenas representadas (68). Entras éstas, como veremos, de lleno dentro del esque-

(68) Las escenas representadas en los sarcófagos de friso proceden de tres ciclos diferentes: De un ciclo cristológico, de un ciclo petrino y de otro del Antiguo Testamento. Por lo general, las escenas se combinan en tal forma, que pueden distinguirse sarcófagos con escenas de Cristo y de San Pedro combinados, de escenas de Cristo y del A. T. combinados y de sarcófagos donde se representan escenas de Cristo, de San Pedro y del A. T. a la vez. Sólo dos sarcófagos están dedicados únicamente al ciclo cristológico, y uno de ellos es precisamente el de Castiliscar, conservándose el otro en el Letrán (véase J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke des Lateran, lámina 1; esta publicación no me ha sido asequible en Madrid). No podemos estudiar aquí el sarcófago bajo este punto de vista de su temática general,

ma de la iconografía constantiniana, aunque con algunos rasgos particulares, que corroboran las observaciones que ya hemos hecho respecto a su estilo.

Vemos en el ángulo izquierdo la Resurrección de Lázaro (Lámina XX), o sea la escena más frecuente de esta época, y que siempre ocupa esta esquina o la opuesta. La componen sólo tres figuras: Cristo, Lázaro y un hombre barbado que acompaña al Señor. La tumba tiene la forma de edícula, sobre un basamento y a la que conduce una escalera de cinco peldaños. Estos forman una ligera curva doble, como una S, y se escorzan hacia atrás, mientras que el basamento lo constituye un pequeño bloque macizo en el ángulo inferior, en línea con el frente del sarcófago. La edícula, vista casi de frente, se compone de una pilastra interior y una columna exterior, con basas y capiteles ambas, cubriéndose con un entablamento, frontón y acroteras laterales. El interior del frontón está liso y carece de la **Corona Vitae,** que solemos encontrar allí en otros sarcófagos. Lázaro, de pie, está envuelto y fajado como una momia. Cristo, de frente, con el rollo en la izquierda, mirando hacia Lázaro, toca con la vara mágica en su derecha el lugar donde encontramos habitualmente la **Corona Vitae.** Está vestido con la túnica larga y la toga que cae sobre su brazo derecho; sus pies se calzan con sandalias. Entre Cristo y Lázaro, finalmente, aparece la figura de un hombre barbado, con túnica, toga y sandalias, que tiene un rollo en la mano derecha. Esta figura acompañante, un apóstol, a juzgar por el rollo, se repite en casi todas las escenas.

La escena de la Resurrección de Lázaro, una de las más antiguas representaciones cristianas, es relativamente rara en los sarcófagos del siglo III, donde aparece sólo dos veces: en un sarcófago del Museo Capitolino, de Roma, y en otro famoso con las escenas de Jonás (núm. 119) de Letrán (69). En el del Museo Capitolino —uno de los primeros con la representación de la figura de Cristo— existe una cierta y extraña dualidad en la escena: la tumba de Lázaro está vista comple-

trabajo que sólo puede hacerse en un estudio de conjunto de todos los sarcófagos de friso. Véase además lo que dice Gerke, Christus, pág. 21 y cap. II nota 45, del que tomamos estas indicaciones.

(69) Véase sobre esta escena von Schönebeck, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin, 1. c. especialmente págs. 314 ss.; A. C. Soper, The Art Bulletin XIX, 1937, 180-86; Gerke, Christus, 1. c. 10-11, 16-18,29; idem, Vork. Sark. catálogo, pág. 419.

tamente de frente, mientras que Cristo y los apóstoles están de perfil, y sólo la vara mágica con la que Cristo toca la momia sirve para relacionar los dos grupos (Lám. II, b). Es la escueta representación del acontecimiento milagroso, que el artista indica con los requisitos necesarios —templete, momia de Lázaro, Cristo, vara mágica— mientras que ni la cara de Cristo ni las de los apóstoles reflejan realmente su participación en el acontecimiento milagroso. Su expresión es idéntica a la que tienen en la escena opuesta del mismo sarcófago, donde Cristo, como el verdadero filósofo, enseña la verdad del Evangelio a sus discípulos (Lám. II, a).

¡Qué diferencia entre esta escena y la del sarcófago de Letrán (Lám. VIII, b), que es sólo unos 20 años posterior, donde Cristo, en actitud patética y con la derecha extendida mira a la cara de Lázaro, y donde el reflejo del acontecimiento del que son testigos se muestra tan hermosamente en las caras y movimientos de las cuatro figuras asistentes, dos apóstoles y las dos hermanas de Lázaro, de las que una, postrada delante del Señor, levanta la cabeza y cruza su mano izquierda delante de su pecho, mientras que la otra —hermosa figura envuelta en un peplos griego— con la derecha levantada mira fijamente hacia su hermano! Esta escena tan movida y animada, que se diferencia tanto de la del sarcófago capitolino, nos muestra qué grandes han sido las tensiones y posibilidades del siglo III, mientras que en el IV, una vez creado el tipo canónico para los sarcófagos cristianos, apenas existen variaciones en la representación de este tema.

La fórmula iconográfica que se impone en el siglo IV no es, además, la de estos dos sarcófagos, sino que procede de la pintura de las Catacumbas (70). Allí, la escena había sido frecuente en el siglo III, pero se limitaba siempre a la narración escueta del milagro, o sea a Cristo y Lázaro; las primeras representaciones presentan todavía la edícula con arco y sin estrado, mientras que desde la segunda mitad del siglo III aparece la edícula con frontón y estrado, como la encontramos en los sarcófagos cristianos desde el final de la época tetrárquica.

Lo único que diferencia esta escena en los sarcófagos del siglo IV de las últimas representaciones en las Catacumbas, es la

(70) Gerke, Vork. Sark., págs. 41, notas 3 y 11; 148 nota 5 y pág. 293.

presencia de un apóstol, que acompaña al Señor, y de la hermana de Lázaro, que suele estar arrodillada debajo de la edícula o a veces detrás del Señor, aunque también falte en algunos casos aislados como sucede precisamente en nuestro sarcófago. Ambas figuras, el apóstol y la hermana de Lázaro, no proceden, sin embargo, de las pinturas de las Catacumbas, pero tampoco de los sarcófagos del siglo III. Wilpert quiere explicar el apóstol por la referencia al texto evangélico, pero su explicación no parece satisfactoria: faltando el apóstol en las representaciones de las Catacumbas, no se comprende por qué los escultores de los sarcófagos habrían de acordarse de pronto del relato bíblico (71). Además, la figura del apóstol aparece desde el siglo IV en todas las escenas que representan los milagros de Cristo, casi diríamos como un requisito fijo, sin que su presencia pueda explicarse en todos estos casos por motivos análogos. Parece más bien que la organización del sarcófago de friso, donde alternan figuras en dos términos, requería en estas escenas alguna figura complementaria, como sucedía en los sarcófagos paganos correspondientes. Tampoco la figura de la hermana de Lázaro puede explicarse por las representaciones en sarcófagos anteriores, ya que presenta un tipo completamente diferente. Además, el hecho de que se la represente de mayor tamaño de acuerdo con el principio que exigía una escala distinta para las figuras según su importancia relativa, diferenciación que encontramos ya en la escultura romana anterior, nos muestra que en el arte reinan ciertas leyes autónomas, que los talleres cristianos adoptan, tomándolas de las que regían en los talleres romanos anteriores.

Las únicas variantes que se registran en los sarcófagos del siglo IV, en esta escena, se refieren a la relación entre Cristo y la hermana de Lázaro. En los sarcófagos donde ésta se halla detrás del Señor (no debajo de la edícula) (Lám. XIII), Cristo suele dirigirse a ella, o, por lo menos, mirar hacia su lado. En el sarcófago de los «Dos Hermanos» (Lám. XVII), y en otros que pertenecen al mismo taller (Láms. XVIII y XIX, a), ha sido concebido de una manera nueva el grupo de Cristo y la hermana de Lázaro: ésta, representada del mismo tamaño que las otras figuras, inclina su cuerpo y se acerca a Cristo, besándole la

(71) Wilpert, Sarcofagi II (texto) pág. 288.

mano. La escena adquiere así un matiz distinto, de gran ternura, aunque pierde en concentración, ya que en un principio se había limitado a la narración escueta del milagro del Señor.

En los sarcófagos españoles, la escena aparece nueve veces, pero con pocas variantes. La hermana de Lázaro figura en todos fuera del de Castiliscar, y casi siempre está arrodillada, en tamaño muy pequeño, debajo de la edícula (Lám. IX, X, XV y XVI). Sólo en el sarcófago de Layos (Lám. XIII) y en el de Berja está detrás de Cristo, y en este último es ya de tamaño algo mayor, y acaso sea lícito ver en la intensidad del movimiento, con que toca el manto de Cristo, una cierta analogía con la representación que hemos visto en el sarcófago de los Dos Hermanos. Pero esta escena del sarcófago de Berja es, hasta la fecha, la representación más tardía del tema que conocemos en sarcófagos paleocristianos españoles (72), fuera del de Alcaudete. Allí, sin embargo, Cristo está acompañado por cinco apóstoles, y detrás de la hermana de Lázaro —postrada en el suelo a la manera oriental— aparecen todavía tres figuras de plorantes, mientras que Lázaro está acostado en una edícula con arco y sin escaño, como en las representaciones del siglo III. Esta descripción hace ya patente que la escena del sarcófago de Alcaudete, con un verdadero alarde de figuras auxiliares, no tiene nada que ver con los del círculo cristiano occidental. Ya en otro lugar hemos insinuado que sus prototipos han sido, probablemente, manuscritos orientales (73).

Aunque en la escena de la Resurrección de Lázaro del sarcófago de Castiliscar, falta la figura de su hermana, lo que sólo tiene analogía exacta en tres sarcófagos romanos, todos ellos todavía de época constantiniana, de hacia 320-330 (74), es patente que su iconografía procede de una simplificación de la de los sarcófagos constantinianos ya descritos y no directamente de las representaciones de las Catacumbas, como ya nos lo prueba la presencia del apóstol, ausente siempre en ellas.

La escena siguiente, la Curación de la Hemoroísa (Lámi-

(72) Si se exceptúa el sarcófago de San Justo de la Vega (nuestra lám. X)_

(73) Ars Hispaniae II, 240 y fig. 240.

(74) WS. 86. 3 (Letrán n.º 178); WS. 114. 1 (Villa Doria Pamphili); WS. 239, 9 (Museo di San Paolo). La lista es la de Soper, Art Bulletin XIX, 1937 167, nota 48. En la pieza WS. 233, 1 (Letrán n.° 119) (nuestra lám. VIII, b), también aducida por Soper, aparecen sin embargo ambas hermanas a la vez. Por esto no la incluímos aquí.

na XXI), se da pocas veces en las Catacumbas, pero es uno de los temas más frecuentes en los sarcófagos tetrárquicos y constantinianos, manteniéndose hasta la época teodosiana (75). Como la escena de Lázaro, la de la Cananea se limita en las Catacumbas a las figuras indispensables: Cristo, de pié, y la mujer arrodillada delante de El. Este mismo tipo se repite en los sarcófagos constantinianos y aún en época posterior. Sólo en dos aspectos se diferencia de las representaciones de las Catacumbas: Cristo está acompañado de un apóstol y la Cananea tiene tamaño menor que las otras figuras. Este cambio corresponde al que hemos observado en la escena de la Resurrección de Lázaro y no precisa ya ningún comentario. La escena aparece seis veces en sarcófagos españoles: el de la colección Amatller, de Barcelona (76); el de la cripta de Santa Engracia, de Zaragoza (núm. I) (77); el de Castiliscar; el de Martos (78) y dos de Tarragona: el del llamado Tipo de Bethsaida en la fachada de la Catedral (79) y en otro fragmento análogo (80). La única variante que se da en estos sarcófagos es la manera como Cristo efectúa el milagro. En el de Zaragoza, pone su mano sobre la cabeza de la mujer; en el de Martos, la toca con la vara mágica, y este tipo se da también en los ejemplos tardíos de Tarragona. En el de Castiliscar, sin embargo, Cristo está de frente, con la mano derecha dentro de la **chlamys,** en actitud de orador romano, mientras que la mujer arrodillada se acerca a El desde la izquierda.

(75) El ejemplo más antiguo, aunque la interpretación no es completamente segura, sería una representación en las Catacumbas de Pretextato (Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau 1903, lám. XX). Cf Gerke, Vork. Sark, 212, 1.

(76) WS. 109, 7; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 202.

(77) WS. 229, 8; Batlle, Ars Hispaniae, fig. 206; Mélida, España Romana, figura 583.

(78) WS. 116, 2; Mélida, La escultura, fig. 22; Mélida, España Romana, figura 593; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 213.

(79) WS. 230, 3; Pijoán Summa Artis VII, fig. 91; Mélida, España Romana, fig. 591; Marion Lawrence, City Gate Sarcophagi. The Art Bulletin X, 1927/28, fig. 35; Wilpert, Analecta Sacra Tarraconensia, 1928, 251 ss y lám. 4, 2. Llamamos este tipo «de Bethsaida», en analogía con el nombre introducido por Marion Lawrence, ya que el milagro más destacado de estos sarcófagos es el del Paralítico en la Piscina Probática (= Bethesda Sarcophagi; Bethesda Sarkophage).

(80) B. Hernández Sanahuja, Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona, Tarragona, 1894, 220 no. 3031; Batlle, Fragmentos de sarcófagos paleocristianos inéditos de Tarragona. Analecta Sacra Tarraconensia XIII, 1937-40, 61; idem, Boletín Arqueológico de Tarragona 63, 1943, 12-17 y lám. 3; Samuel Ventura Solsona, Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales I, 1940, 94 y lám. XXVII, 2.

La actitud de Cristo es única en las representaciones de esta escena en el arte paleocristiano. En las Catacumbas y en los sarcófagos constantinianos, por lo general, en todas las escenas de milagros, Cristo hace un gesto expresivo, sea con la vara mágica, sea sencillamente con la mano. Su actitud, en nuestro caso, no responde, por lo tanto, a estos prototipos, sino, lo que es fácil de entrever, al arte clásico. Ahora bien: la fase estilística que representa el sarcófago de los Dos Hermanos (Lám. XVII), y, en grado mayor aún, el de Junio Basso, de 359, se caracteriza precisamente por la nueva influencia del arte clásico, griego. No en vano se ha llamado este estilo «bello» (schöner Stil, fine style), donde el arte cristiano aparece por última vez ataviado con galas clásicas, de donde se origina cierta discrepancia entre la forma y el contenido, que hace esta fase tan antipática para algunos críticos (81). Esta fase había llegado a su primer apogeo en el sarcófago de los Dos Hermanos, y no hay duda de que el nuestro se emparenta con dicho estilo, o, mejor, lo refleja. Y la prueba de que esto es así nos la ofrece el sarcófago de Clermont-Ferrand, típico representante del estilo del taller del maestro del sarcófago de los Dos Hermanos (Lám. XVIII) (82), donde en. la escena de la Curación del Paralítico se repite casi exactamente el tipo de «Cristo-orador», mientras que desconocemos analogías en otros sarcófagos.

La figura siguiente es la Orante, que aparece aquí acompañada a su derecha por el mismo apóstol barbado que encontramos ya en las dos escenas que hemos visto hasta ahora, aunque, por lo general, son dos los apóstoles que la acompañan en otras representaciones (Láms. XXI y XXII). El apóstol está visto aquí algo de perfil, doblando ligeramente la rodilla derecha; es seguramente la figura menos feliz de este conjunto; ni la posición de su rodilla, ni la de su brazo derecho son anatómicamente correctas. La Orante, con el velo echado sobre la cabeza (Lám. XXIII), recuerda una matrona, pero no es, seguramente, una imagen de la difunta, como afirma Wilpert en su

(81) Werner Weisbach, Geschichtliche Voraussetzungen der Entstehung einer christlichen Kunst. Basilea, 1938. Véase también Karl Schefold, Altchristliche Bildzyklen: Bassussarkophag und Santa Maria Maggiore. Rivista di Archeologia Cristiana 16, 1939, 295, 297 y 298.

(82) WS. 99, 1-3: Le Blant, Gaule, lám. 18; Soper, The Art Bulletin XIX, 1937, 183 ss. y fig. 33; Gerke, Christus, fig. 37 (detalle).

comentario a nuestro sarcófago (83), sino la personificación abstracta de la «oración», de la «actitud precisa que la persona piadosa debe adoptar frente a Dios», interpretación que en la mayoría de los casos parece la más satisfactoria entre todas las propuestas, como lo han visto Neuss (84) y Weigand (85), y que además está en completa armonía con las tradiciones clásicas y cristianas, y halla su legitimación en los mismos monumentos, ya que en algún caso la figura de la Orante está acompañada de un rótulo que la designa expresamente como **Euche** o sea la Oración (86).

La escena siguiente es el resultado de una unión de dos distintas : de la Multiplicación de los panes y peces y del Milagro de Cana (Lám. XXII). La multiplicación de los panes y peces (87) aparece en la escultura desde la época tetrárquica en un esquema fijo, canónico: el Señor, entre dos apóstoles, que llevan con las dos manos cada uno un cesto delante de su pecho, pone sus manos sobre estos para bendecirlos. Delante de cada uno de los apóstoles se hallan otros cestos, por lo general tres, que se han llenado milagrosamente (88). Esta representación aparece ya en un sarcófago tetrárquico de San Félix, de Gerona (89), en otros dos, constantinianos, de la misma iglesia (90), en el sarcófago de Layos, actualmente en Santo Domingo, en Toledo (Lámina IX) (91) y en el de San Justo de la Vega (Lám. X) (92).

(83) Wilpert, Sarcofagi, texto II, pág. 283.

(84) Wilhelm Neuss, Die Oranten in der Altchristlichen Kunst. Festschrift Clemen 1926, 130-45.

(85) E. Weigand, B. Z. 41, 1941, 120-29, con bibliografía abundante.

(86) En las pinturas de la cúpula de. un monumento funerario en El Bagawat, en el oasis de El Kargeh. Véase Wladimir de Bock, Materiaux pour servir a l'Archéologie de l'Égypte chrétienne. San Petersburgo, 1901, lám. 15; O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft) Berlín Potsdam, 1914, I, 98 ss.; W. Neuss, Die Kunst der Alten Christen, 1. c. 138/39 (nota referente a la pág 37).

(87) Sobre los orígenes de esta escena, véase Gerke, Vork. Sark. 110 ss.

(88) Uno de los ejemplos más primitivos de este tipo es un fragmento de Letrán, WS. 174, 7.

(89) WS. 112, 2; Mélida, La escultura, fig. 19.

(90) WS. 158, 3; Mélida, La escultura, fig. 18; L. Pericot García Historia de España Tomo I. Epocas primitiva y romana. Barcelona, Gallarch S. A., 592, (1). Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 198 y WS. 112, 3; Mélida, La escultura, fig. 17; Historia Gallach 588 (3).

(91) WS. 219, 2; Batlle, Ars Hispaniae II, 204 ss. y fig. 208.

(92) WS. 158, 2; Mélida, La escultura, fig. 12; Mélida, España Romana, figura 586; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 211.

En el de Martos, conforme a la concepción de las demás escenas se reduce a dos figuras: la de Cristo y un apóstol, que lleva un cesto en la derecha, sobre el que Cristo puso, al parecer, su mano (tanto el cesto como la mano derecha de Cristo han sido rotos posteriormente). Delante del apóstol se ven seis cestos rellenos con panes (93). En el sarcófago de la Cripta de Santa Engracia, de Zaragoza (II), finalmente (Lám. XVI), la escena sigue iconográficamente el tipo de las primeramente enunciadas, pero se distingue por su composición: la figura de Cristo está vista por detrás, mientras que los apóstoles están de frente, como en los demás sarcófagos. Analogías para esta misma posición de Cristo, aunque no precisamente en la misma escena, las hallamos en sarcófagos que también por otros motivos parece que le son los más próximos: en el de los «Dos Hermanos» de Letrán (Lám. XVII) (94), en un sarcófago del cementerio de Pretextato, de Roma (Lám. XIX, a) (95) y en el de Clermont-Ferrand, ya mencionado (Lám. XVIII) (96), todos aparentemente del mismo taller. En época teodosiana, la escena se repite en un sarcófago de friso muy tardío, en San Pedro ad vincula (97), pero sigue el esquema de la primera mitad del siglo, con Cristo y los apóstoles de frente; únicamente faltan los cestos a los pies de los dos apóstoles.

Tampoco el milagro de Caná se da con muchas variantes en los sarcófagos: Cristo, con la vara mágica, toca a una de las hidrias puestas a sus pies (98). En algún caso lo hace con la mano (99), y una vez aparece un joven sirviente que echa el agua en la hidria (100). Estas variantes, sin embargo, no aparecen en ningún ejemplo español. En cuanto al número de las

(93) WS. 116, 2; Mélida. La escultura, fig. 22; Mélida, España Romana, figura 593; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 213

(94) WS. 91; Neuss, Die Kunst der Alten Christen, 1. c, fig. 58; Soper, Art Bulletin XIX, 1937, figs. 15 y 39 (detalle); Gerke, Christus, lám. 32 (detalle)

(95) WS. 186, 1; Soper, Art Bulletin XIX, 1937, figs. 40 y 38 (detalle).

(96) WS. 99, 1-3; Soper, The Art Bulletin XIX, 1937, figs. 33 y 37 (detalle); Gerke, Christus, lám. 37 (detalle).

(97) WS. 114, 4.

(98) Por ejemplo en los sarcófagos constantinianos de Gerona WS. 112, 3; Mélida, La escultura, fig. 17 y WS. 158, 3; Mélida, La escultura, fig. 18; Batlle Ars Hispaniae II, fig. 198. Véase sobre esta escena Wilpert, Sarcófagi, vol. II, páginas 309-10, del que tomamos los datos que se mencionan a continuación.

(99) Tapa de un sarcófago de Marsella. WS. 17, 2.

(100) Sarcófago de Civitá Castellana WS. 143, 3; sarcófago de S. Trophime, de Arles WS. 124, 2.

hidrias, hay por lo general tres, pero hay casos con dos, cuatro, cinco y seis, mientras que en nuestro sarcófago son siete, como hemos visto. Es, como ya nota Wilpert, el único sarcófago que tiene un número tan elevado (101).

Aunque ni la representación del Milagro de la Multiplicación de los panes y peces ni la del Milagro de Caná ofrecen variantes de importancia, la combinación de ambas escenas en una es, desde luego, rara, hallándose la única analogía en otro sarcófago español, el de Layos, actualmente en la Real Academia de la Historia (Lám. **XIII).** En ambos, la figura del apóstol, con el plato con el pez en la mano, está a la derecha del Señor, mientras que éste toca con la vara una de las hidrias, de las que hay seis en el sarcófago de Layos. Cristo, en ambos, tiene la vara en la derecha y el rollo en la izquierda, de manera que falta el gesto propio de la **benedictio** de la escena primitiva, como faltan, en ambos sarcófagos, los cestos con panes y peces delante de los apóstoles (102). Esta analogía, en unión con las que hemos de mencionar aún, parece llamativa e indica alguna relación más íntima entre ambas piezas.

La última escena, finalmente, es la de la Adoración de ios Magos (Láms. XXIV a XXVI). Es iconográficamente la más interesante, y la que ha originado un comentario especial de Wilpert. que exige, en nuestra opinión, todavía algunos reparos. Dice Wilpert (103): «La Adoración contiene características no

(101) Wilpert, Sarcofagi, vol. II, pág. 310.

(102) El hecho de que Cristo, en ambos sarcófagos, tiene la vara en la mano, con la que toca una de las hidrias, mientras que el apóstol, con el plato con un pez, se acerca del lado como en todas las escenas de la Multiplicación, prueba claramente que se representan aquí las dos escenas juntas y no sólo la Multiplicación de los panes y peces, como creen Vives (Analecta Sacra Tarraconensia IV 1928, 269/70) y Batlle (Ars Hispaniae II, 204). En la escena de la Multiplicación, Cristo jamás aparece con la vara mágica. Tampoco estoy conforme con dichos autores, cuando suponen que el artista, por «equivocación» puso siete hidrias en vez de los seis cestos de pan. Varía en las diferentes representaciones el número de los cestos con panes, aunque por lo general hay seis, tres delante de cada uno de los apóstoles, pero no conozco ningún caso donde el número llegue a siete, como relata el Evangelio. Por eso no veo ninguna razón para suponer que el artista «confundió» los cestos de los panes con las hidrias del Milagro de Caná. El origen de estas y otras escenas análogas no debemos explicarlo por una «transcripción» exacta del relato evangélico, contribuyen, además, otros factores, puramente artísticos, como lo revela el estudio de casi todas las escenas que conocemos. Una descripción exacta de nuestra escena la había dado ya D. J. E. Uranga, Bol. Com. Mon. Navarra, 1. c. También Wilpert interpreta esta escena correctamente. Véase Wilpert, Sarcofagi, vol. II, página 310.

(103) Wilpert, Sarcofagi II, pág. 288.

comunes o nuevas: los Magos llevan, lo que es raro, los presentes sobre platos, las manos respetuosamente veladas con la **chlamys**; son más bajos que las figuras restantes, lo que demuestra claramente la intención del artista de hacer gala de los camellos que se destacan del fondo. Los Magos son, por lo demás, barbados. Pero esto no me parecía seguro, ya que se trata de un caso único en toda la serie. A mi petición, el doctor Vives, de la Biblioteca Balines, de Barcelona, hizo verificar este extremo por uno de sus amigos, de donde resulta que el primer Mago tiene barba, el segundo algunos pelos en la mejilla, el tercero una barba pintada».

«Entre la Virgen y el primer Mago se encuentra en el fondo un hombre barbado, con la derecha levantada delante del pecho y abierta en señal de veneración, como los ángeles asombrados, con un bastón en la izquierda, y es por tanto un pastor que se muestra en compañía de los Magos. Detrás de la Virgen cuelga una cortina, como en el fragmento Doria» (104).

Esta descripción destaca, pues, los siguientes detalles:

1) Que los Magos llevan los presentes sobre platos, las manos respetuosamente veladas por la chlamys.

2) Los Magos son en parte barbados, o sea que diferenciamos uno con barba, uno con barba en las mejillas y uno sin barba.

3) La persona al fondo, entre el primer Mago y la Virgen, sería un pastor con un bastón en la mano.

Lo que parece fuera de duda es que el artista de nuestro sarcófago diferenció los tres Magos realmente por sus edades. No es sólo que el primer Mago lleva barba (Lám. XXVI), el segundo alguna barba en las mejillas y el tercero está sin barba, incluso la expresión de las caras parece claramente la de un hombre de edad avanzada, de un hombre de edad madura y de un joven (Lám. XXIV). Esta constatación tiene la importancia, de que nuestro sarcófago es, que yo sepa, con mucho el ejemplar más primitivo, en que se establecen claramente estas diferencias de edad, que, en la Edad Media, fueron generales. Weigand, el último en estudiar la iconografía de la Adoración de

(104) WS. 202, 4.

los Magos (105), no conoce ninguna diferenciación de las tres edades anterior a las pinturas de **Santa María Antiqua,** que datan de la época del papa Juan VII (705-707) (106). aunque admite que hay algunos casos anteriores, donde se diferencian un primer Mago barbado y los dos siguientes sin barba. Los ejemplos correspondientes serían un relicario en San Giovanni Battista, en Ravena (107), una píxide en los «Uffici», en Florencia (108) y la cajita de marfil, procedente de Werden (Westfalia), en el South Kensington Museum, de Londres (109). También en la tapa del Evangeliario de Etschmiadzin, en la que Kehrer (110) y Strzygowski (111) han querido reconocer la diferenciación de tres edades, Weigand prefiere reconocer simplemente un Mago barbado y dos sin barba. A la luz del sarcófago de Castiliscar, sin embargo, estos datos deben de ser comprobados de nuevo sobre los originales. Las indicaciones en nuestro sarcófago, en todo caso, son tan claras, que no puede quedar la menor duda de que esta tradición remonta ya a la época constantiniana. Llama, sin embargo, la atención, que los casos análogos no sólo son más tardíos, sino que aparecen en obras de arte no romanas, del Sur de Galia, de Ravena o directamente de Oriente,. y en vista de que este detalle no se repite en las numerosas escenas análogas en sarcófagos romanos, debemos preguntarnos si este no es un elemento iconográfico extraño, acaso griego u oriental, que entraría aquí, por primera vez, en la iconografía de Occidente.

Otra característica anotada por Wilpert consistiría en el hecho de que los Magos ofrecen sus presentes con las manos «respetuosamente veladas». Esta fué una de las «reglas de eti-

(105 En su recensión del libro de G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce. B. Z. 36, 1936, 358-62 (Die Differenzierung der Magier nach dem Lebensalter).

(106) Joseph Wilpert. Die römischen Mosaiken und Malereien del kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau, 1917, vol. IV, lám. 161, 2.

(107) Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige i nLiteratur und Kunst, 2 vols. Leipzig, 1908 y 1909, vol. II, 37, fig. 28; Marion Lawrence, Th«i Sarcophagi of Ravenna, 1. c, fig. 49.

(108) Rafaele Garucci, Storia dell'Arte Cristiana, Prato, 1879, lám. 437, 5.

(109) H. Kehrer, 1. c. II, fig. 16.

(110) H. Kehrer, 1. c. II, 63 y fig. 46.

(111) J. Strzygowski, Das Etchmiadzin-Evangeliar, en «Byzantinische Denkmäler», vol. I, Viena, 1891, lám. I, 2 (no me ha sido asequible en Madrid). Reproducciones por ejemplo en Pijoán, Summa Artis, vol. VII, 190, fig. 287.

queta más características» (Alföldi) (112) de la corte imperial romana, de origen oriental (aquemenida), que llega con los cultos orientales a Roma, donde puede observarse en numerosas representaciones del culto de Isis. Cumont, en su excelente estudio sobre la Adoración de los Magos y el arte triunfal de Roma (113) ha probado claramente que el escultor cristiano, al representar los Magos de Oriente, se inspiró en representaciones paganas análogas. Así, en los restos de un arco de triunfo, que se hallan en parte en el Casino de la Villa Borghese y en parte en la iglesia de San Nereo y Aquiieo (114) y que procederían, según Cumont, posiblemente de un arco de Lucio Vero, se representa en los zócalos figuras de orientales, con vestidos persas, que avanzan llevando presentes en sus manos (fig. 1). Figuras semejantes se ven, además, en numerosas escenas análogas, y no hay duda de que el tipo de los Magos repite, con sorprendente fidelidad, «la actitud tradicional de los portadores orientales de tributo» (115), que no sólo tenían el mismo vestido, sino que avanzaban en actitud semejante, portando sus dones en las manos rígidamente veladas. Incluso los presentes, como la corona de oro que lleva el primer Mago (Lám. XXV), se reproducen en estas escenas análogas (fig. 1) (116), y no hay duda de que estos y otros detalles que no pueden explicarse por el relato evangélico se deben al hecho de que los artistas cristianos se inspiraron en tales prototipos. Aunque es seguramente exacto que también el rito de las manos veladas aparece en ciertas representaciones de la Adoración, no lo conocemos, sin embargo, en ningún sarcófago paleocristiano y no creemos, como lo hace Wilpert, que pueda verse en el nuestro. Ya Alföldi ha observado (117) que el uso, en Roma, no es tan antiguo como cree Cumont (que supone que este rito data de la época de Ne-

(112) A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe. RM. 49, 1934, 1-118, especialmente 33-35; idem, Byzantion VIII, 1933, 653-54.

(113) F. Cumont, L'Adoration des Mages et l'Art triomphale de Rome. Estratti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Serie III, vol. 3. 1932, 81-105. Debo a los profesores Friend y Weitzmann, de la Universidad de Princeton (EE. UU.) el haber podido consultar este artículo, del que me mandaron amablemente una fotocopia.

(114) Cumont, 1. c., láms. 1-3 y figs. 2 y 4.

(115) Cumont, 1. c, 100.

(116) Cumont, 1. c, figs. 2 y 4

(117) A. Alföldi, Byzantion VIÍI, 1933, 653-54.

rón), ya que las numerosas escenas de la liberalitas del emperador, del **congiarium**, a las que se refería Cumont, no ofrecen, ciertamente, el rito de las manos veladas, sino que los ciudadanos reciben en el sinus de sus togas los dones del emperador, y hay representaciones análogas donde le ofrecen presentes en la

Fig. 1 .— ROMA.—Iglesia de los Santos Nereo y Aquileo. Basamento de un Arco de Triunfo: Oriental, llevando una corona de oro con las manos veladas.

(Según Cumont).

misma forma (118). Esta debe ser también la actitud de los Magos en nuestro sarcófago, que si bien tienen las manos debajo de la clámide, no las ocultan, ya que se ve una parte de ellas. En el rito de las manos veladas, por el contrario, éstas están siempre rigurosamente ocultas, debajo de un paño que cae ampliamente a ambos lados.

Que esto es realmente así, nos lo prueba definitivamente un sarcófago del Museo de Letrán, en el que se representa al mismo tiempo la Adoración de los Magos y el Nacimiento de Jesús (119;. Allí, el primer Mago señala con su derecha levantada hacia el pesebre, el segundo, como en nuestro sarcófago, lleva los presentes en el hueco de su vestido, sin que sus manos sean visibles, mientras que el tercero los coge abiertamente con sus manos. No puede existir menor duda de que el segundo Mago, cuya actitud es idéntica a la de los que se representan en nuestro sarcófago, no se sujeta al rito de las manos veladas. Semejante es la representación en un mosaico de San Apolinar en Ravena (120), donde en cambio el primer Mago lleva los dones en el **sinus** de su vestido, mientras que el segundo y tercero los llevan en sus manos. El rito de las manos veladas, en la escena de la Adoración, aparece sólo en época mucho más reciente y, al parecer, primero en ejemplos claramente orientales, como, por ejemplo, en un marfil de la colección Crawford (121) y en otro en el British Museum (122), que ambos pertenecen claramente al siglo VI.

No estamos conformes, finalmente, con la interpretación que Wilpert hace de la persona barbada, que aparece en segundo plano, entre el primer Mago y la Virgen, con la mano derecha levantada delante del pecho en señal de veneración (Lám. XXV). Al describir nuestro sarcófago, como hemos visto, Wilpert dice que esta figura tiene un bastón en la izquierda y sería, por tanto, un pastor, que aparece en compañía de los Magos. Pero en el tercer volumen de su obra, el **supplementum,** que fue publicado con posterioridad (1936), rectifica su posición (123), diciendo

(118) A. Alföldi, RM. 49, 1934, 33-35
(119) H. Kehrer, l. c. II, 21, fig. 13.
(120) H. Kehrer, l c. II, 51, fig. 34.
(121) H. Kehrer, l c. II, 52, fig. 36.
(122) H. Kehrer, l. c. II, 52, fig. 37.
(123) Wilpert. Sarcofagi, vol. III, págs. VIII ss.; 48 ss.

que en aquellos casos en que encontramos una figura con túnica y palio en la escena de la Adoración de los Magos, tendríamos que interpretarla como el Espíritu Santo —en el caso de tratarse de una persona barbada— o como un ángel —si se trata de una persona sin barba—. Según estos criterios, tendríamos que identificar la figura de nuestro sarcófago con el Espíritu Santo, interpretación que ha sido defendida también por Vives (124).

Las razones que llevan a Wilpert a esta conclusión se basan, como es bien sabido, en el llamado sarcófago «dogmático» en el Museo de Letrán (125), que pertenece al taller del Arco de Constantino. Allí, en la escena de la Creación del Hombre, en el ángulo superior izquierdo, detrás de Dios Padre, aparece una per-, sona barbada que debemos interpretar, seguramente, como Espíritu Santo (126). Como en este sarcófago, en la escena de la Adoración de los Magos, que aparece debajo de la mencionada, se ve una figura idéntica detrás de la Virgen, ya el Padre Marchi (127) había concluido que se trataría también del Espíritu Santo. Esta conclusión, sin embargo, no parece obligatoria. La semejanza externa de una figura con otra, aun en un mismo sarcófago, no implica necesariamente que la figura sea la misma, ya que entonces tendríamos que interpretar, la figura en cuestión, en el sarcófago de Castiliscar, como un apóstol, ya que no se diferencia absolutamente en nada de las figuras de los apóstoles de la misma pieza, y tal interpretación sería, evidentemente, absurda. Pero cabe advertir, sobre todo, que la descripción de Wilpert, hecha a base de una fotografía no muy clara, no es completamente exacta. Esta persona lleva, en la mano izquierda, no un bastón, como los pastores, en los que Wilpert había pensado al principio, sino un rollo, señal de distinción y de sabiduría. Es difícil pensar que se caracterizase el Espíritu Santo

(124) J. Vives, Analecta Sacra Tarraconensia IV, 1928, 267-70.

(125) WS. 96; W. Neuss, Die Kunst der Alten Christen, 1. c, fig. 53; von Schönebeck, RM. 51, 1936, fig. 4; Pijoán, Summa Artis, vol. VII, 76, fig. 94. G. B. de Rossi, Delle immagini di S. Giuseppe nei monumenti dei primi cinque secoli. Bulletino di Archeologia Cristiana, vol. III, 1865, 25 ss.

(126) ¡El texto de la lámina de Pijoán (véase nota anterior) describe esta escena como juicio de Salomón!

(127) Según G. B. de Rossi, Delle immagini di S. Giuseppe, 1. c. 26. Cf. además M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart, 1890, 64 ss. La referencia del libro de Schmid está tomada de Weigand (B. Z. 41, 1941, 157, nota 8), pero no he podido comprobarla, ya que el libro de Schmid no me ha sido asequible.

precisamente por un rollo, y en todo caso no tenemos ninguna analogía para ello.

Para llegar a una interpretación fundada debemos, en primer lugar, estudiar las demás representaciones de la Adoración para ver si nos facilitan alguna analogía precisa. Según veo, pueden aparecer, junto con la Virgen, el Niño y los Magos cuatro personas distintas en esta escena: pastores: un ángel; un profeta —Isaías— y San José (fuera del caso hipotético del Espíritu. Santo, como hemos visto) (128).

Sobre la representación de los pastores ya hemos hablado. Llevan, según veo, siempre **tunica exomis** (129) y bastón (130), nunca un rollo, como en nuestro caso. Mas difícil es decir si no puede tratarse de un ángel, ya que la afirmación de Wilpert de que los ángeles no tienen barba, no es exacta (131). Un sarcófago constantiniano que ha sido hallado recientemente, en el cementerio de San Sebastián, de Roma (132), y que representa la escena de Balaam con el Ángel, prueba definitivamente que éste no sólo tiene barba sino la **tunica exomis** y que calza botas. La representación de los ángeles ha sufrido varias transformaciones (133) y su posición, en la escena de la Adoración, es frecuente, precisamente entre la Virgen y los Magos (134). Pero de nuevo se opone a la interpretación el atributo del rollo, que no parece corresponder a los ángeles, por lo menos no conozco de ello ninguna analogía. La presencia de un profeta —Isaías— interpretación defendida por Batlle, sería también rara (135). Hay un caso seguro, en las Catacumbas de Priscila, en Roma, donde Isaías está detrás de la Virgen y levanta la mano derecha para señalar hacia una estrella, como alusión a su profecía (136).

(128) Véase sobre la interpretación en general Weigand, B. Z. 4i; 1941, 157-159.

(129) Campo Santo Teutónico: WS. 201, 5; Letrán: WS. 221, ti; Marsella: WS. 14, 3; Mantua: WS. 30.

(130) Arlés: WS. 198, 3 y además los sarcófagos WS. 221, 6; 14, 3 y 30, citados en la nota anterior.

(131) Wilpert, Sarcofagi, vol. III. pág. 49.

(132) Rivista di Archeologia Cristiana 16, 1939, 254 ss.

(133) G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Tübingen, 1897 (no me ha sido asequible en Madrid): Cabrol Leclercq, Dictionnaire I. 2, 2080-2116 (Anges).

{134) WS. 298, 2 y Wilpert, vol. III, pág. 54 y fig. 279 (reconstrucción). Carlo Cecchelli, La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali, Roma, Anno XIV-XVIII E. F., pág 163 con 2 figuras y lám. XXVI.

(135) Batlle, Ars Hispaniae II, 204.

(136) J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg-, 1908, lámina 22 y texto, pág. 172 ss.

Un segundo caso, la inscripción funeraria de **Severa**, donde se repite la misma figura (137), ha sido interpretada por Wilpert en sentido análogo, seguramente con razón. En nuestro sarcófago, sin embargo, no sólo falta la estrella —y no veo sitio donde ésta hubiera podido ser pintada—, el gesto y la posición de la figura la diferencian completamente de las citadas. Queda, como posible solución, la interpretación como San José, que Wilpert había aceptado en una serie de sarcófagos (138), para desecharla en su Suplemento, alegando que la figura de San José estaría siempre caracterizada por la **tunica exomis**. Para llegar a esta conclusión, Wilpert se basa en tres sarcófagos evidentemente tardíos y locales (139). Pero ¿permiten estos sarcófagos realmente concluir que San José se representa así en todas las demás escenas? Cristo mismo, por ejemplo, aparece con **túnica exomis** en los llamados fragmentos policromados (Lám. XXVII) (140), pero posteriormente siempre tiene túnica y palio. Abrahám, en los sarcófagos tetrárquicos y constantinianos primitivos, lleva **exomis** (Láms. IX y XIII) (141), más tarde, por ejemplo en el sarcófago de San Justo de la Vega (Lám. X), en el de los «Dos Hermanos» (Lám. XVII) o el de **Junius Bassus** (142), túnica y palio. Semejantes cambios pueden observarse en casi todas las figuras (y corresponden, como es bien sabido, en último lugar a un modo algo diferente de concebir las escenas correspondientes) y no hay ninguna razón para suponer que San José no puede haber sido representado en otra forma que con la **túnica exomis.** Es verdad que no existe ninguna prueba documental de que se trate, en nuestro sarcófago, de San José; pero puesto que ni la representación del pastor, ni la del Espíritu Santo, la del ángel o de un profeta estaría de acuerdo con las analogías conocidas, cabe pensar seriamente si en este y otros sarcófagos donde aparece una figura análoga no debemos reco-

(137) Wilpert, Sarcofagi, vol. III, pág. 48 ss. y fig. 271.

(138) Wilpert, Sarcofagi, vol. II, págs. 290-291. Láminas WS, 202, 1 (tapa de sarcófago del cementerio de Domitila) y WS. 188, 2 (tapa del sarcófago de San Ambrosio, de Milán).

(139) Wilpert, Sarcofagi. vol. III, págs. VII-VIII y pág. 49. Se trata de los sarcófagos de Servannes (WS. 15); Arlés (WS. 20, 1) y Le Puy (WS. 26, 1).

(140) Reprodución entera de las piezas WS. 220; Gerke, Christus, lám 2; Gerke, Vork. Sark.. lám. 33 y 34.

(141) Cf. además el sarcófago de Gerona WS. 112, 2; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 199 para limitarnos sólo a los ejemplos españoles.

(142) WS. 13. Véase la nota 58.

nocer a San José. El argumento más fuerte en favor de esta tesis es que la figura de San José, precisamente en esta escena, aparece en numerosísimas representaciones posteriores, donde se le caracteriza siempre como persona barbada vestida con un palio (143); y este argumento me parece pesar mucho, aun a sabiendas de que la posición de San José suele ser detrás de la cátedra de la Virgen, no entre los Magos y ella. Según todas las probabilidades, no se trata en las representaciones posteriores de una creación iconográfica nueva, sino de una tradición muy antigua, mientras que los mencionados sarcófagos galos representarían, a su vez, un grupo local de tradición diferente, como lo acusa, por lo demás, su carácter iconográfico y estilístico. Parece, por tanto, que debemos reconocer aquí a San José, aunque su posición, entre el primer Mago y la Virgen sea, aparentemente, única.

Pero ya vimos que la composición de toda la escena es única bajo muchos conceptos, destacándose, sobre todo, por la fina diferenciación en dos planos, uno anterior con la Virgen y los Magos y otro con los camellos, San José y la cortina detrás de la Virgen. Esta diferenciación en dos planos pudiera hacernos pensar en pinturas, y realmente toda la escena tiene algo de carácter pictórico. No es sólo que las diferentes «anomalías» de esta escena no pueden explicarse por un simple «capricho» del escultor, la representación contiene, además, varios elementos que no reaparecen en ningún otro sarcófago romano, lo que indica claramente que la escena está copiada de algún otro prototipo, probablemente no romano, y, como creemos, pictórico. Sólo esta suposición pudiera explicarnos las diferencias que separan esta pieza de los demás sarcófagos procedentes de Roma (144).

(143) Kehrer, 1. c, vol. II, figs. 19, 46, 47, 48 y pág. 59, no. 3(WS. 298, 2) Cecchelli, La Cattedra di Massimiano, 1. c, figs. p. 163 y lám. XXVI, reproduce tres ejemplos tardíos donde San José aparece con palio y nimbo, pero sin rollo.

(144) Un detalle «indumentario», que hablaría también en favor de un origen oriental para nuestra escena ha sido aducido por Soper (The Art Bulletin XX, 1938, 184-85, Excursus I). Soper estudia en este excursus la forma del chiton «which descends in a triangle over the abdomen to pass between the legs», y que llama, para diferenciarlo del chiton normal «the notched chiton». Este chiton, «junto con la clámide, pantalones y la capa frigia es una indicación convencional del vestido persa en el arte oficial romano», que aparece, por ejemplo, en el arco de Salónica, de 297 (Kinch, L'Arc de triomphe de Salonique, París, 1890, pl. 5) y aún tan tarde como en el díptico Trivulzio (R. Delbrück, Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler (= Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte, vol. II) Berlín. 1929, n.° 49. Esta obra no me ha sido asequible en Madrid). Pero fuera del arte oficial, como observa

Si nos hemos detenido con algún detalle en el examen de la iconografía de nuestro sarcófago, ha sido, fuera del interés intrínseco que pudiera ofrecer tal estudio, para facilitar al mismo momento su filiación estilística. No hay duda de que el sarcófago de Castiliscar se relaciona todavía con la serie constantiniana. Iconográficamente, tanto la escena de la Resurrección de Lázaro, la de la Hemoroísa como la figura de la Orante, corresponden exactamente a las escenas análogas en sarcófagos constantinianos. La rara combinación de la Multiplicación de los panes y peces con las Bodas de Caná la observamos también en el sarcófago de Layos, o sea en un sarcófago que debe fecharse poco después del arco de Constantino, hacia 320-330, aproximadamente, mientras que la Adoración de los Magos nos proporcionaba algunos rasgos nuevos, al parecer únicos, que nos parecen acreditar un prototipo pictórico. Entre los gestos de las personas, nos sorprendió la de la figura de Cristo, en la escena de la Hemoroísa, que nos traía el recuerdo de las figuras clásicas y que podíamos comparar con otra figura análoga en un sarcófago perteneciente al taller del sarcófago de los «Dos Hermanos», o sea el famoso sarcófago de Clermont-Ferrand (Lám. XVIII).

El parentesco de nuestro sarcófago con este grupo de sarcófagos ya lo habíamos observado al compararle con las demás piezas españolas, teniendo su mayor analogía con el sarcófago de Santa Engracia II (Láms. XV y XVI), que debemos atribuir directamente a este taller. Esta impresión se confirma, si estudiamos ahora la figura de Cristo, de nuestro sarcófago, comparándola con la que aparece en otros sarcófagos del siglo IV.

Soper, este vestido aparece a veces en representaciones cristianas, caracterizando a los Magos, a los tres Hebreos en la escena del Horno o negándose a adorar la imagen de Nabucodonosor, y a Daniel en el foso de los Leones. En los sarcófagos paleocristianos y en las Catacumbas, sin embargo, el chiton tiene casi siempre la forma corriente, con muy pocas excepciones, entre las que Soper cita el sarcófago de Servannes y dos ejemplos igualmente perdidos de Tréveris (WS. 15 y Le Blant, Gaule, 11 y 53), nuestro sarcófago de Castiliscar y una tapa de sarcófago procedente de Cherchel, en el Louvre (WS. 202, 4), además de contados ejemplos en las Catacumbas. Aunque ya hemos visto que el prototipo de los Magos, en nuestro sarcófago, debe ser de origen oriental, hemos de observar, sin embargo, que la forma del chiton, en el sarcófago de Castiliscar, no es absolutamente idéntica a la que tiene en los ejemplos aducidos, ya que no pasa entre las piernas, como lo describe Soper (y se ve, clarísimamente, por ejemplo en la puerta de Santa Sabina, de Roma, Soper, 1. c, fig. 42), sino que termina en una falda recta por delante y por detrás. No podemos decir todavía, si se trata de una forma persa «romanizada» o «mal interpretada»; es un problema que precisa todavía investigaciones ulteriores.

El estudio de la figura de Cristo, en los sarcófagos paleocristianos, ha sido emprendida sobre todo por Gerke (145). No hay duda de que esta figura, desde su primera aparición hacia finales del siglo III, responde a conceptos y tipos distintos, que se siguen a intervalos relativamente cortos, y que las primeras creaciones se inspiraron en otras, de carácter pagano, que sirvieron de punto de partida para sus creadores. Estos tipos se diferencian tanto por el traje como por el carácter de la cara, en la que el peinado juega un papel de primerísima importancia. No es aquí el lugar de discutir los tipos distintos, que podemos observar en los sarcófagos de la primera mitad del siglo, pero es menester enumerarlos, aunque sea brevemente, ya que la diferenciación de estos tipos ofrece uno de los datos más preciosos para la cronología. El más antiguo hasta ahora conocido (no representado por ningún ejemplo español) es el llamado Cristo «filosófico», con barba larga, poco cuidada y traje de los filósofos cínicos, con un hombro y el pecho correspondiente al descubierto, tal como aparece en los llamados fragmentos policromados (Lám. XXVII; hacia 300 p. C. aproximadamente) (146); le sigue el llamado Cristo «heroico», que ha recibido su nombre por su semejanza con los tipos de los «héroes» de ciertos sarcófagos mitológicos romanos, éste también con traje de filósofo, pero no de los cínicos, sino de los profesionales, con palio largo y sandalias, y con su peinado de bucles pequeños muy densos que enmarcan su frente (Láms. XXVII, b; hacia 300-315, aproximadamente) (147). Todavía posterior es el llamado Cristo «de las estaciones» (Jahreszeiten-Christus), que ha recibido su nombre por su semejanza con los genios de las estaciones, y que tiene, como ellos, un peinado con bucles muy largos (tirabuzones) que le caen hasta los hombros (Lám. XXVIII. a; 315-330, aproxima-

(145) Véase, para este párrafo, el libro de F. Gerke, Christus, 1. c, algunas de cuyas conclusiones más importantes hemos resumido aquí.

(146) WS. 220; Gerke, Christus, figs. 1-4.

(147) Ejemplo típico español es el sarcófago con «Cristo sobre el León», en la iglesia de San Félix, de Gerona; WS. 112, 2; Batlle, Ars Hispaniae II fig. 199; Mélida, La escultura fig. 19; nuestra lám. VII También pertenece a este tipo el sarcófago con la historia de Susana, también en San Félix, de Gerona, donde se ha dado el mismo peinado excepcionalmente a Daniel: WS. 196, 1; Batlle, Ars Hispaniae II fig. 197; Mélida, La escultura, fig. 16. El mismo tipo representa el sarcófago 161 de Letrán (nuestra lámina VIII a).

damente y muy frecuente en España) (148); y finalmente debemos distinguir el llamado Cristo **«puer»,** representado muy joven, con bucles más pequeños y menos largos, poco o apenas marcados, que se han reducido a unos roleos pequeños que bordean el frente de manera graciosa, mientras que el pelo, por- atrás, no cae hasta los hombros (149), como en el Cristo «de las estaciones», sino que es bastante más corto, con un corte «a la romana». Este tipo, además, es el primero que no tiene analogía alguna con otros paganos, como lo tenían los anteriores, y que puede fecharse entre 330-350, aproximadamente. Aparece, por ejemplo, en el sarcófago de los «Dos Hermanos» (Lám. XXVIII, b) y en todos los sarcófagos que pertenecen a su taller, de los que reproducimos aquí (Lám. XXIX, a) el del Museo de San Sebastián, de Roma (150). Si el **terminus post quem** para este tipo puede deducirse aproximadamente a base de los tipos anteriores, la confrontación de esta figura de Cristo con la del «Cristo hermoso» en el sarcófago de Junio Basso, de 359 p. C, nos suministra, por el otro lado, un **terminus ante quem** (Lám. XXIX, b) (151). El estilo del taller del sarcófago de los «Dos Hermanos» y de los sarcó-

(148) Ejemplos típicos, en España, son, por ejemplo, dos sarcófagos de San Félix, de Gerona: WS. 158, 3 y WS. 112, 3 (= Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 198; Mélida, La escultura, figs. 16-17), el sarcófago estrigilado del Museo de Barcelona (WS. 110, 3; Mélida, La escultura, fig. 8), el nuevo fragmento de Córdoba (Jacques Fontaine, A. E. Arqu. XX, 1947, fig. XXVI), el sarcófago de la Colección Amatller, de Barcelona (WS 109, 7; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 202), el de Zaragoza I (WS. 229, 8; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 205; Mélida, La escultura, fig. 14; Mélida, España Romana, fig. 588), el de Layos, que se encuentra actualmente en Santo Domingo, en Toledo (sólo el Cristo de la escena de la Multiplicación de los panes y peces: nuestra lámina IX); el de Berja (WS. 151, 2; Carriazo, A. E. A. A. I, 1925; Mélida, España Romana, fig. 589; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 214) y el de Martos (WS. 116, 2; Mélida, La escultura, fig. 22; Mélida, España Romana, fig. 593; Batlle, Ars Hispaniae II, fig. 213), para mencionar sólo los sarcófagos donde este detalle es claramente visible. La figura reproducida aquí (lám. XXVIII, a), no es, por cierto, el ejemplo más característico para este grupo, pero no tenemos ninguna fotografía detallada de otro ejemplar español a nuestra disposición. Para los genios de las estaciones, puede verse también el sarcófago de Gerona reproducido en este artículo (lámina III).

(149) Parecido a este tipo es, en España, el Cristo del sarcófago de San Justo de la Vega. (Véase nuestra lám. X).

(150) Fotografía del sarcófago entero WS. 186, 1. Una vista parcial además en nuestra lám. XIX, b. Véase también el Cristo del sarcófago de Clermont-Ferrand (nuestra lám. XVIII). Suponemos que el sarcófago de Santa Engracia II (nuestra lám. XV y XVI) tenía un tipo semejante, pero desgraciadamente ya no se conserva ninguna cabeza de Cristo. El lector debe tener en cuenta, además, al apreciar estas comparaciones, que el número de fotografías detalladas que tenemos, tanto de España como de Italia y Francia, es muy reducido. Contrastando los diferentes tipos, en general, la semejanza es, sin embargo, muy acusada.

(151) Este tipo no se da en ningún ejemplo español.

fagos relacionados con él, debe atribuirse; por lo tanto, a los años 330 a 350, aproximadamente.

Si estudiamos ahora el Cristo de nuestro sarcófago (Láminas XXX-XXXI), vemos en seguida que el tipo más parecido es el llamado Cristo-puer, tal como aparece en el sarcófago de los «Dos Hermanos» (Lám. XXVIII, b) y, más exactamente todavía, en el del Museo de San Sebastián (Lám. XXIX, a). Afín, sobre todo, es el carácter mismo de la cara, su juventud y energía, que no era propia del Cristo filosófico (Lám. XXVII, a) ni del Cristo «de las estaciones» (Lám. XXVIII), y sobre todo el peinado le diferencia claramente de estos tipos anteriores. La semejanza, sin embargo, no es completa. Los bucles son algo más pronunciados que en los ejemplos comparados, el pelo no está peinado hacia delante y no cubre las orejas como en estos ejemplos del Cristo-**puer**. Si miramos fuera del taller del sarcófago de los «Dos Hermanos», observamos, sin embargo, también otras variaciones ligeras. El Cristo gracioso del sarcófago de S. Justo de la Vega, por ejemplo (Lám. X), que pertenece aproximadamente a la misma época, tiene también un peinado con bucles pequeños, muy densos. Otras variaciones observamos en algunos sarcófagos del Sur de Francia (152). Pero también hallamos analogías en el taller constantiniano que no empleó el trépano, por ejemplo en el sarcófago de Layos (Lám. XXXII). Allí, sin embargo, los bucles son muy pronunciados y llegan atrás hasta la nuca, mientras que en nuestro sarcófago el pelo cubre la cabeza como un casquete y los bucles están sólo ligeramente esbozados. Se aproxima, por consiguiente, al tipo del Cristo-**puer,** pero su prototipo inmediato pudiera haber sido un sarcófago como el del de Layos, lo que confirmaría otra vez la relación de nuestra pieza con este taller constantiniano. En el sarcófago de la cripta de Santa Engracia, de Zaragoza (II), no se conserva, desgraciadamente ninguna cara de Cristo, pero todos los indicios confirman que será algo posterior al nuestro. Un fecha hacia 340, como ya indicaron Uranga (153) y Gerke (154), corresponderá, según nuestros conocimientos actuales, a la posición histórica verdadera del sarcófago de Castiliscar.

(152) Véase Gerke, Christus, figs. 38-39 y 41-42.
(153) Uranga, Bol. Com. Mon. Navarra, 1. c. 288.
(154) Gerke, Christus, 1. c. 82, nota 24.

Si nos hemos aventurado a expresar en cifras redondas el resultado a que nos parecen llevar los diferentes criterios estilísticos e iconográficos, sabemos, sin embargo, muy bien que la clasificación definitiva del sarcófago de Castiliscar sólo será posible dentro de una historia general de los sarcófagos de friso, a la que este trabajo sólo puede aportar una modesta contribución. Una historia de esta índole, basada en el conocimiento personal de las piezas y en fotografías de detalles, tendría que aspirar no sólo a reconstruir la evolución general de estos sarcófagos, sino a diferenciar los distintos talleres que intervinieron en su fabricación. Sólo entonces llegaremos a una visión clara de la historia de la escultura paleocristiana de esta época. Como Eodenwaldt advirtió, sin embargo, difícilmente podemos esperar de un trabajo de esta índole resultados tan minuciosos como los que ha conseguido la investigación de los vasos griegos (155). Además, como subrayó von Schonebeck (156), debemos llegar previamente a un acuerdo de lo que ha de entenderse, en esta época, por un «taller». Parece fuera de duda de que este concepto, para los sarcófagos de la primera mitad del siglo IV, debe ser entendido en un sentido mucho más amplio que en periodos anteriores. La colaboración de varios manos en una misma obra, la fabricación en masa con fines de exportación, precisamente en los sarcófagos de la primera mitad del IV, hacen de esta cuestión un problema difícil. El número de talleres, como observa justamente Schönebeck (157), parece en todo caso muy reducido, si bien con un margen muy amplio en cuanto se refiere a las diferencias estilísticas dentro de un mismo centro de producción.

Según un cálculo de Soper (158), que se basa a su vez en el Corpus, de Wilpert, conocemos hasta ahora en total 54 sarcófagos en forma de friso, de los que 31 proceden de Roma, 2 del resto de Italia, 12 de las Galias y 9 de España. Este cálculo sólo incluye los sarcófagos completos, y sería fácil ampliarlo considerablemente, incluyendo fragmentos y piezas publicadas con

(155) Rodenwaldt, Sarkophagprobleme, RM. 58, 1943, 2.

(156) von Schönebeck, Die christliche Sarkophagskulptur, RM. 51, 1936, 254-55.

(157) von Schönebeck, Die christliche Sarkophagskulptur RM. 51, 1936, 255. Schonebeck cree poder reconocer tres grandes talleres romanos en la segunda mitad del siglo III, que a su vez formasen el estrato, sobre el cual se constituye la escultura cristiana en relieve en la época constantiniana.

(158) Soper, The Latin Style, 1. c. The Art Bulletin XIX, 1937, 148 nota 3.

posterioridad (159). Pero la proporción entre los hallazgos en los diferentes países quedaría aproximadamente idéntica. Si añadimos, sin embargo, los sarcófagos de dos frisos sobrepuestos, lo que parece justificado, puesto que obedecen a las mismas leyes estéticas y procederán, en lo esencial, de los mismos talleres, el número de sarcófagos romanos y galos aumentaría considerablemente (160); en España, sin embargo, no conocemos ningún sarcófago de este último tipo.

La casi totalidad de los sarcófagos en forma de friso data de los años 310 a 350, aproximadamente, o sea de un período de sólo 40 años; las piezas posteriores son contadísimas: un sarcófago en San Pedro **ad vincula,** en Roma (161), los franceses de Auch (Museo de Toulouse) (162) y Lucq-de-Béarn (163) y un fragmento en Tarragona (Lám. XXXIII) (164). En los casos de Lucq-de-Béarn, Toulouse y Tarragona se trata de copias manifiestamente locales y de calidad muy inferior. Para hacernos ver la enorme diferencia de calidad basta dirigir una mirada al fragmento de Tarragona, que representa San Pedro sacando Agua de la Roca y la Prisión de San Pedro. Batlle ha propuesto fechar esta pieza hacia 450, pero no veo ninguna razón para suponer que sea de una época tan tardía. Aunque es imposible llegar a una cronología exacta respecto a una pieza manifiestamente local, mientras que no tengamos datos concretos con respecto al taller tarraconense, basta una mirada a las cabezas de otros sarcófagos tarraconenses locales, de principios del siglo V,

(159) En España, sin contar los fragmentos, conozco actualmente 12 sarcófagos en forma de friso que con los fragmentos llegarían a 16. Pero careciendo de datos recientes sobre los sarcófagos descubiertos en otros países con posterioridad al «Corpus», de Wilpert, no podemos precisar su relación numérica con los españoles.

(160) Soper registra 13 ejemplares más o menos intactos, ocho en Roma, dos en Arlés y uno en Carcasona, Pisa y Siracusa, o sea 8 en Roma, 2 en las demás partes de Italia y tres en Francia.

(161) WS. 114, 4; Gerke, Vork. Sark. catálogo 352. núm. 53.

(162) WS. 182, 1; Le Blant, Gaule, 96 ss; lám. XXV, 1; Gerke, Vork. Sark., catálogo 352, núm. 55.

(163) WS. 182, 2; Le Blant, Gaule 100ss y lám. XXVII, 1; Gerke, Vork. Sark. catálogo 352, núm. 54.

(164) P. Batlle Huguet, Fragmentos de sarcófagos paleocristianos inéditos en Tarragona. Analecta Sacra Tarraconensia XIII, 1937-40, 61; idem, Boletín Arqueológico de Tarragona 63, 1943, 12-17 y lám. 3; Samuel Ventura Solsona, Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales I, 1940, 94 y lám. XXVII, 2.

para probarnos que estos son seguramente posteriores (165). No parece casual, además, que este fragmento esté ejecutado en piedra del país, mientras que todos los demás sarcófagos de friso son de mármol. Entre las demás piezas no romanas, procedentes del resto de Italia, de Francia y de España, por otro lado, no se descubre ningún rasgo provincial, por lo que parece inevitable la conclusión de que todos ellos fueron labrados en Roma y exportados desde allí (166).

Este último problema merece, sin embargo, todavía algún comentario especial. Es bien sabido que la mayoría de los autores que se han ocupado de los sarcófagos paleocristianos en España, han hecho algún comentario con respecto a esta cuestión. En los últimos veinte años, muchos se han pronunciado más o menos abiertamente en favor de un origen local (167). El problema, sin embargo, no puede ser estudiado teniendo sólo en consideración los sarcófagos cristianos, sino debe ser tratado dentro de la historia general de la escultura romana, de la que la paleocristiana forma sólo una pequeña parte. En cuanto a los sarcófagos romanos, y también con referencia a los sarcófagos griegos, ios representantes de la arqueología clásica han llegado, sin embargo, a diferentes conclusiones muy precisas. Rodenwaldt, comentando los centros de producción occidentales, a base del amplísimo material reunido para el «Corpus» de los sarcó-

(165) Por el estilo de los pliegues, este fragmento se parece mucho al sarcófago que Batlle ha llamado «de las Orantes», (WS. 36, 3; José Tulla, P. Beltrán y C. Oliva, Excavaciones en la Necrópolis Romano-Cristiana de Tarragona. Junta Superior de Excavaciones Memoria 88, 1925-26, Madrid 1927, lám. 5; Heinrich Laag, Die Coemeterialbasilika von Tarragona, en «Von der Antike zum Christentum», Festgabe für Viktor Schulze, Stettin 1931, Catálogo núm. 4 y fig. 7; Pijoán, Summa Artis vol VII, fig. 123 y figs. 126-27; Batlle, Ars Hispaniae II, figs. 192-93), el cual se emparenta, a su vez, íntimamente con otros de Cartago y de sus alrededores, como ya lo ha visto Laag. El nuevo fragmento de Tarragona —copia de un sarcófago de friso de tipo «romano-cristiano»— debe ser aproximadamente contemporáneo del sarcófago mencionado. Pero su estilo no tiene nada que ver con los sarcófagos de «Leocadius» y de «San Pedro y San Pablo» y tampoco es posterior a ellos, como afirma Batlle (Ars Hispaniae II, 195), según espero demostrar en un trabajo que tengo en preparación.

(166) Muy bárbaro es también el sarcófago WS. 197, 5 (atrio de la basílica de S. Lorenzo, en Roma).

(167) J. M. Carriazo, El sarcófago cristiano de Berja, A. E. A. A. L, 1925; Joseph Wilpert, Cattura e comparsa dei principi degli apostoli davanti a Nerone, A. E. A. A. II, 1926, 9ss.; J. R. Mélida, Arqueología Española, Colección Labor números 189-90. Segunda edición 1936, 397-407; J. R. Mélida, España Romana 732-747; J. Puig y Cadafalch, L'Arquitectura Romanica a Catalunya. II.ª edición, Barcelona 1934. 153; José E. Uranga, Bol. Com. Mon. Navarra, 1. c. 289; Jacques Fontaine, Un sarcófago cristiano de Córdoba, A. E. Arqu. XX, 1947, 96-121.

fagos, llegó a una conclusión determinante (168): «El centro de producción principal de los sarcófagos «de tipo romano» estuvo en los siglos II y III en la capital misma. Desde Roma se aprovisionaba a Italia, a España y a las provincias occidentales de Africa y Mauretania. Existieron, naturalmente,, imitaciones locales, pero no talleres provinciales de importancia». En cuanto a España, no parece difícil diferenciar las piezas romanas, importadas, de las «imitaciones locales», mucho más torpes y con rasgos provinciales patentes (169). En cuanto a los sarcófagos de Cataluña, que por su semejanza con otros encontrados en el Sur de Francia se los ha supuesto exportados de talleres galos, se trata, en uno y otro caso, sin duda alguna de piezas procedentes de algún taller común que no pudo estar sino en Roma (170). Cuando se escriba la historia de los sarcófagos romanos españoles, se verá, además, que una buena parte de ellos pertenece al siglo III, sobre todo a su segunda mitad, en la que la importación de sarcófagos tuvo una cierta importancia (171). No hay motivo para creer, que este estado de cosas hubiese cambiado en la primera mitad del siglo IV. El gran empuje en la producción de sarcófagos cristianos que se experimentó en Roma después dei año 300 y sobre todo después de 313, tuvo una repercusión inmediata en España y Francia, adonde se exportaron piezas en gran escala. En España, el número de sarcófagos es especial-

(168) G. Rodenwaldt, Der Klinensarkophag von S. Lorenzo. J. d. I. 45, 1930, 184. Habrá que tener en cuenta, naturalmente, que Rodenwaldt se refiere aquí sólo a los sarcófagos de «tipo romano», no a los tipos provinciales.

(169) Mencionamos, como ejemplos típicos, el sarcófago de las Musas, procedente de Alfazeiráo (Museo Arqueológico do Carmo, Lisboa) (Vergilio Correia, O Dominio Romano, en Damiâo Peres y Eleutério Cerdeira, Historia de Portugal, vol. I. Barcelos 1928, 261; A. Fernández de Avilés, El sarcófago de las Musas de Murcia. A. E. Arqu. 17, 1944, 325-362 y fig. 14, a); el de las Musas, del Museo de Tarragona (P. Batlle Huguet, Frente de sarcófago romano con las figuras de Apolo y las Musas. Boletín Arqueológico de Tarragona 1943; A. Fernández de Avilés, 1. c. 320 y 346-47 y fig. 13; Taracena, Ars Hispaniae II, 134, fig. 116), y un sarcófago recientemente hallado en Tarrasa (J. Puig y Cadafalch, La Seu visigótica d'Egara, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1936, 8 fig. 6); el sarcófago de las Musas, de la Catedral de Murcia, lo creo, por el contrario, pieza manifiestamente romana, importada, no una obra provincial, como se ha dicho (Ars Hispaniae II, 131). Habrá que tener en cuenta, además, que existen también imitaciones locales de otros tipos, no romanos, como por ejemplo un sarcófago procedente de la provincia de Jaén, actualmente en la Colección Casa Loreng, de Málaga. Esta lista pudiera ampliarse fácilmente.

(170) En contra de la opinión sostenida por Puig y Cadafalch, L'Arquitectura Romanica a Catalunya, IIª edición, Barcelona 1934, 153, y Taracena, Ars Hispaniae II, 130, véase von Schönebeck, R. M. 51, 1936, 250-54, en relación con el sarcófago tardío de San Félix de Gerona.

mente grande, entre ellos varios de fecha muy temprana (172). La existencia de un número tan considerable de sarcófagos de entre 310 y 350 no puede explicarse sino por un aumento en la importación. No conozco ningún sarcófago cristiano español de estos decenios, con esculturas en relieve y características locales, fuera de la pieza de Tarragona antes mencionada. No nos incumbe aquí reunir las analogías manifiestas para las demás piezas españolas, ni debemos comentar el rápido descenso que experimentó en España la importación de sarcófagos, en la segunda mitad del siglo, fenómeno ya registrado por von Schönebeck, sin que se hubiera podido dar de él, hasta ahora, una explicación satisfactoria (173). No es exacto, sin embargo, lo que dice von Schönebeck de que el estilo del taller del sarcófago de los «Dos Hermanos» no está representado en España (174). La pésima reproducción de la pieza en el **Corpus,** de Wilpert (175), es responsable de que el valor excepcional del sarcófago de Zaragoza (II) no ha sido reconocido hasta ahora. Su presencia en suelo español es, sin embargo, importante, ya que prueba que la relación íntima entre las piezas romanas, francesas y españolas, que se manifiesta en la primera mitad del siglo IV, continúa en la época del taller del sarcófago de los «Dos Hermanos»; y es esto uno de los argumentos más claros en favor de la tesis —en nuestra opinión irrebatible— de que este taller tuvo origen

(171) Datan de esta época, entre otros, los sarcófagos de los Leones y del «Lector» de Tarragona (véase notas 22 y 24); el de Reguengos, actualmente en el Museo do Porto (Vergilio Correia, Arte Romano, 1. c. 262); un fragmento de sarcófago con escenas de la caza del venado, en el Museo de Mérida (Poto Mas C. 84363); la tapa de un sarcófago de Chelas (Vergilio Correia, 1. c. 261); el de las Musas, de Murcia (v. nota 41), mientras que uno de los sarcófagos de caza, de S. Félix de Gerona, datará ya del IV, según opina von Schonebeck (R. M. 51, 1936, 151-52); muy tardíos son también unos fragmentos procedentes de la necrópolis de Ontur (Albacete), que var a ser publicadas próximamente por D. Joaquín Sánchez Jiménez, que tuvo la amabilidad de enviarme algunas fotografías.

(172) von Schonebeck, RM. 51, 1936, 286. Schonebeck, al estudiar la política religiosa en la época de Maxencio y Constantino, llegó a la conclusión de que en Roma y España, desde el año 307, se practicó una amplia tolerancia del cristianismo, mientras que en Galia, por el contrario, la supresión era muy fuerte, lo que le induce a la conclusión de que en Francia no deberíamos contar con la importación de sarcófagos cristianos hasta el 28 de octubre de 312, mientras que en España, por el contrario, tendríamos que contar con esta posibilidad. Desgraciadamente, no me ha sido posible consultar este trabajo de von Schonebeck, anunciado por él en RM. 51, 1936, 218, nota 2 y que apareció en 1939 bajo el título: «Beitráge zur Religionspolitik des Maxentius und Konstantin. Beiheft n.° 43 de la revista «Klio».

(173) von Schonebeck, RM. 51, 1936, 286.

(174) von Schonebeck, RM. 51, 1936, 319.

(175) WS. 158, 1

en Roma, desde donde irradió su estilo a Francia (176) y, como sabemos ahora, también a España.

En cuanto al sarcófago de Castiliscar, las únicas analogías iconográficas para la escena de la Resurrección de Lázaro nos las ofrecieron tres sarcófagos romanos, que datan todos de entre 320 y 330, aproximadamente; para el Cristo-orador, en la escena de la Curación de la Hemoroísa, es claramente análoga la figura de Cristo en la escena de la Curación del Paralítico, en el sarcófago de Clermont-Ferrand, que pertenece al taller del sarcófago de los «Dos Hermanos», de hacia 340. La escena con la Multiplicación de los panes y peces y las Bodas de Caná reunidas, se encuentran también en el sarcófago de Layos, pieza indudablemente romana de hacia 320 a 330. Sólo en la Adoración de los Magos advertimos un tipo iconográfico nuevo, que no aparece hasta ahora en ningún otro sarcófago. Desgraciadamente, esta escena no se repite tampoco en ningún otro ejemplo del taller del maestro del sarcófago de los «Dos Hermanos», donde sería posible que encontráramos una analogía. Los productos de este taller no sólo se distinguen de los anteriores estilísticamente, sino también por su iconografía, como lo han demostrado largamente Schönebeck, Gerke y Soper. Schönebeck ha subrayado con razón que la substitución de la **proskynesis,** por ejemplo, en la escena de la Resurrección de Lázaro, por la hermana que se acerca a Cristo besándole la mano, obedece a un sentimiento muy distinto del que se manifiesta en los sarcófagos constantinianos propiamente dichos: «En el grupo constantiniano había la proskynesis, aquí, en cambio, encontramos una representación más libre, emparentada con el espíritu y el sentimiento griegos, de una humanidad sumisa y al mismo tiempo orgullosa. Las fórmulas orientales tomadas por el despotismo constantiniano al ceremonial persa no encontraron aceptación en el nuevo círculo» (177). Es verdad que en los sarcófagos de Castiliscar (Lámina XIV) y Zaragoza II (Lám. XVI) esta escena sigue todavía derroteros tradicionales. Pero en otros detalles, el nuevo sentimiento se manifiesta inequívocamente: la figura del Cristo-orador, en el sarcófago de Castiliscar (Lám. XXI) no tiene analogía alguna en la escultura constantiniana propiamente dicha,

(176) Véase el texto más adelante y. además, la nota 182.
(177) von Schönebeck, RM. 51, 1936, 316.

y también ella es manifestación clara de este espíritu nuevo. En cuanto a la iconografía de la Adoración de los Magos, corresponderá, a su vez, a influencias nuevas, al parecer griegas u orientales. Pero ya hemos dicho y queremos subrayarlo otra vez que el sarcófago de Castilicar, por su actitud general, queda aún vinculado al ciclo constantiniano. El sarcófago de Zaragoza (II), (Láms. XV y XVI), sin embargo, pertenece por completo a ia nueva corriente. Basta comparar su figura de la Orante (Lámina XVI) con la de un sarcófago de este grupo, en Arlés, de la que dice von Schönebeck que nunca «ha sido representada en un relieve con mayor grandiosidad y patetismo en la expresión de una piedad concentrada e intensa» (178), o también la figura de San Pedro, en la escena de la Prisión mamertina (Lám. XV), con la característica cabeza alargada que se da por primera vez en el taller del sarcófago de los «Dos Hermanos» (179) (Láminas XVII y XVIII), para convencernos de que este sarcófago pertenece claramente a la nueva corriente.

En cuanto al sarcófago de Castiliscar (Lám. XIV), ya vimos que también ocupa una posición intermedia. Su ordenación general, la «timidez» de su relieve, la falta completa de trépano, le unen con una cierta corriente del arte constantiniano, que en España está representada por el sarcófago de Layos (Lám. XIII) y, a mucho mayor distancia, por el sarcófago con Daniel en el foso, en el Museo de Córdoba (Lám. XI, a). Pero las diferencias, por otra parte, son también patentes. Las proporciones de las figuras no son ya las cortas y rechonchas del sarcófago de Layos. El relieve, aunque «tímido», da sin embargo la ilusión de profundidad, no sólo en alguna parte como en la escena de la Adoración de los Magos, donde los camellos aparecen en segundo plano, ligeramente esbozados, la «arquitectura» de cada una de las figuras acusa el empeño de darnos una sensación de plasticidad. Además, las figuras ya no están apretadas, como en la mayoría de los sarcófagos de friso, hay espacio —aire— entre ellas, y no las sombras profundas de los sarcófagos anteriores, unido al verdadero **horror vacui,** que reinó en los primeros decenios del siglo IV. Así, el carácter del sarcófago de Castiliscar es de una aparenta duplicidad, que le relaciona simultáneamente

(178) von Schönebeck, RM. 51, 1936, 320-21 y fig. 7.
(179) von Schönebeck, RM. 51, 1936, 323.

con los sarcófagos constantinianos que no usaron el trépano y con el estilo del maestro del sarcófago de los «Dos Hermanos». Para explicar estas divergencias podría pensarse, acaso, que fuese labrado por un maestro, educado en este taller constantiniano, que experimentó las influencias de este nuevo estilo y que se esforzó por aplicar los adelantos de este a su manera de trabajar ya algo «anticuada». Parece fuera de duda, en todo caso, que este escultor se vió influido por el estilo del sarcófago de los «Dos Hermanos», sin que perteneciese completamente a este grupo.

Pero ¿dónde podríamos buscar el domicilio de este maestro sino en la Ciudad Eterna, donde convergen las influencias distintas, las corrientes tradicionales y otras de carácter griego, en un constante flujo y reflujo? No es sólo que el sarcófago de los «Dos Hermanos», de donde arranca este estilo, procede de Roma, y nada menos que de la iglesia de San Paolo fuori le mura, sino que en Roma sobrevivió también el estilo del taller del arco de Constantino, y por tanto se daban allí las dos maneras de las que se deriva nuestro sarcófago, condiciones que no se dan ni en Francia ni en España, donde no conocemos sarcófagos de friso labrados en el país durante la época constantiniana. Es verdad que se ha pretendido derivar este estilo del maestro de los «Dos Hermanos» de tradiciones galas, diciendo que habría venido al Sur de Francia junto con maestros griegos, minorasiáticos, y que de allí irradió a Roma (180). Pero a esta teoría se oponen razones, irrebatibles, en nuestra opinión, y de una cuantía mucho mayor que cualesquiera otras consideraciones que podrían aducirse. En el sarcófago de los «Dos Hermanos» aparece, por primera vez, un tema, que en el segundo tercio del siglo será uno de los principales en los sarcófagos cristianos: el de la Pasión. En el ángulo superior derecho está la escena del Lavatorio, Pilatos con su ayudante, precisamente en el acto de lavarse las manos (Lám. XVII). Esta escena se repetirá después en todos los sarcófagos de la Pasión.

Ahora bien, un tema como éste, de trascendencia enorme para la historia del arte cristiano, no lo «inventa» ningún artífice provenzal ni provincial, sea de la categoría que fuese; un tema

(180) Soper, The Art Bulletin XIX, 1937 especialmente págs. 177 y 191. Véase también la nota 182.

como éste ni siquiera tiene su origen en los sarcófagos, que al fin y al cabo representan sólo un pobre reflejo del primer arte cristiano; no puede proceder sino de uno de los monumentos más insignes de la Cristianidad. Ya von Schönebeck llegó a la conclusión de que esta temática procede de un gran ciclo pictórico y a la misma conclusión llegó Gerke al estudiar los sarcófagos de la Pasión en su conjunto (181).

El taller constantiniano que trabajó sin utilizar el trépano (y al que habrá que atribuir, en España, los sarcófagos de Córdoba y de Layos) prosigue, en Roma, al parecer sin solución de continuidad entre los años 312 a 340, siendo influido, hacia 330, por el estilo del maestro de los «Dos Hermanos». Parece probable, sin embargo, que hacia 330 a 340 emigraron algunos artistas de este taller a Arlés, y que a éstos se deben, probablemente, tres sarcófagos de dos frisos sobrepuestos (182), que dependen directamente del taller del maestro del sarcófago de los «Dos Hermanos», pero que tienen un matiz algo distinto, lo que hace sospechar que fueron labrados en Francia mismo. Parece que desde esta época debemos contar con un taller galo, al que habrá que atribuir numerosos de los sarcófagos galos de la segunda mitad del siglo IV, aunque la exportación, desde Roma, no cesó por completo (183). Los sarcófagos tetráquicos y constantinia-

(181) von Schonebeck, RM. 51, 1936, 316-17; F. Gerke, Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage. Abhandlungen des Archäologisehen und Kunsthistorischen Instituts der Paszmany-Universität in Budapest 21. Berlín 1940 (Cf. B. Z. 40, 1940, 323). C. R. Morey, por otra parte, no piensa en pinturas o mosaicos monumentales, sino en miniaturas de origen oriental, que hubiesen circulado en Occidente. La debilidad de esta argumentación consiste en que na se conserva ningún manuscrito de esta índole, como ya subrrayó Meyer Schapiro (The Review of Religion, 1. c. 168). Mientras que las escenas de la Pasión, en sarcófagos y marfiles son frecuentes en Occidente, carecemos de ejemplos orientales análogos. Ya esto habla en favor de un origen occidental, no oriental, de esta temática.

(182) Dos de estos se hallan en Arlés (WS, 122, 3; Soper, The Art Bulletin XIX, 1937, 150 ss. fig. 11 y WS. 195, 4; Soper, 1. c. fig. 14) y un tercero, no registrado por Wilpert, en Carcasona (Soper, 1. c. fig. 12). Creo que von Schonebeck acertó cuando supuso que estos sarcófagos serían, probablemente, labrados por artistas emigrados de Roma. Si esto es exacto, tendríamos que suponer que la escisión en los talleres romanos se produjo precisamente en el del maestro del sarcófago de los «Dos Hermanos». También Soper cree que estos sarcófagos se labraron en el Sur de Galia, aunque supone que el estilo del sarcófago de los «Dos Hermanos» depende de ellos, mientras que yo creo que la realidad fué al revés, y los sarcófagos galos dependen del estilo del sarcófago de los «Dos Hermanos». Sería muy deseable que esta cuestión fuese estudiada más a fondo y con la ayuda de fotografías de detalle.

(183) F. Gerke, Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Zeit, Römische Quartalschrift 42, 1934, 1-34; idem, Das Verhaltnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit Rivista di Archeologia Cristiana 1935, 119-63.

nos franceses, sin embargo, lo mismo que los españoles, deben ser todos piezas de exportación, como ya hemos dicho. No hay ningún indicio, por otra parte, de que en España se hubiese formado un taller análogo al que se constituyó en Arlés y ya vimos que en España el número de sarcófagos «romanos», en la segunda mitad del siglo IV, es, por el contrario, muy reducido.

Pero además de esto, casi todos los sarcófagos comparables estilísticamente con el nuestro se hallan en Roma y sólo uno en el Sur de Francia (184). Debemos tener en cuenta, sin embargo, que los sarcófagos que pertenecen a la esfera estilística del maestro del sarcófago de los «Dos Hermanos», nunca parecen copias tan directas uno del otro como lo habían sido los sarcófagos de friso de la época constantiniana. A la producción en masa se oponen ahora las obras singulares, unidas entre sí por la calidad, la iconografía y la forma clasicista (185). Este cambio se explica, al parecer, por una transformación en la estructura de los talleres, en los que la obra individual del maestro llega a imprimir de nuevo su sello personal. Aunque nuestra pieza no pertenece directamente a esta corriente, es también una obra «aislada» como ellas, no uno de los muchos productos «en serie» de los talleres constantinianos. Este es el motivo de que sea más difícil hallar una analogía exacta para nuestra pieza, que para cualquiera de los anteriores sarcófagos de friso.

Como resulta de nuestras conclusiones, consideramos el sarcófago de Castiliscar producto de un taller romano, exportado a España hacia 340. Como tal pieza de exportación, junto con los demás sarcófagos romanos en España, es un documento de alto valor para las relaciones artísticas entre España y la Ciudad Eterna. Aunque faltan datos concretos, debemos suponer que fué exportado por mar, como todos los sarcófagos y como lo acredita, además, la distribución de los sarcófagos romanos en España (186). Este transporte, tierra adentro, también debió

(184) Me refiero al sarcófago de Clermont-Ferrand (lám. XVIII). Compárese para el grupo de sarcófagos relacionados con el de Castiliscar las notas de Gerke, Christus, 1. c. pág. 86 núms. 79 y 81.

(185) von Schönebeck, RM. 51, 1936, 318 y 335.

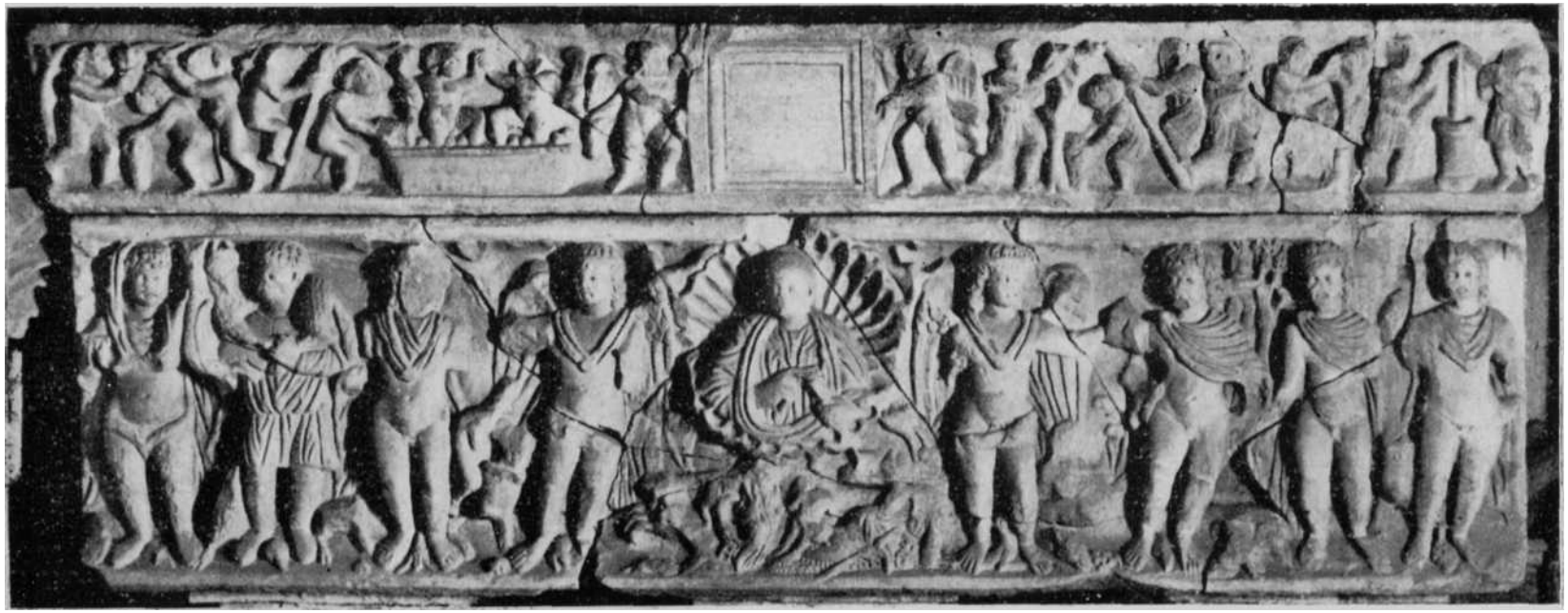
(186) Los sarcófagos paleocristianos de la primera mitad del siglo IV que deben ser importados desde Roma, tienen las procedencias siguientes: Gerona (6); Barcelona (2); Zaragoza (2); San Pedro de Arlanza (actualmente en Covarrubias). (1); Castiliscar (1); San Justo de la Vega (1); Toledo (1); Layos (2); Córdoba (3); Martos (1); Berja (1); Denia (1). De estos 22 sarcófagos, 10 proceden de lugares inmediatos a la costa; entre los demás, pueden formarse fácilmente tres grupos: los

Tarragona.—Museo Paleocristiano. Sarcófago del «Lector». (Detalle) Filósofo enseñando.

Ce. Mas

Roma. — Palazzo degli Conservatori. Sarcófago cristiano:
(a) Filósofo enseñando, (b) Resurrección de Lázaro.

Según Wilpert



Gerona.—Museo Arqueológico. Sarcófago procedente de Ampurias.

Ce. Mas

Gerona.—Museo Arqueológico. Sarcófago procedente de Ampurias (Detalles).

Ce. Museo Gerona

w

Gerona—Museo Arqueológico. Sarcófago procedente de Ampurias. Tapa (Detalle).

Ce Museo **de Gerona**

Murcia.—Catedral. Sarcófago de las Musas (Detalle).

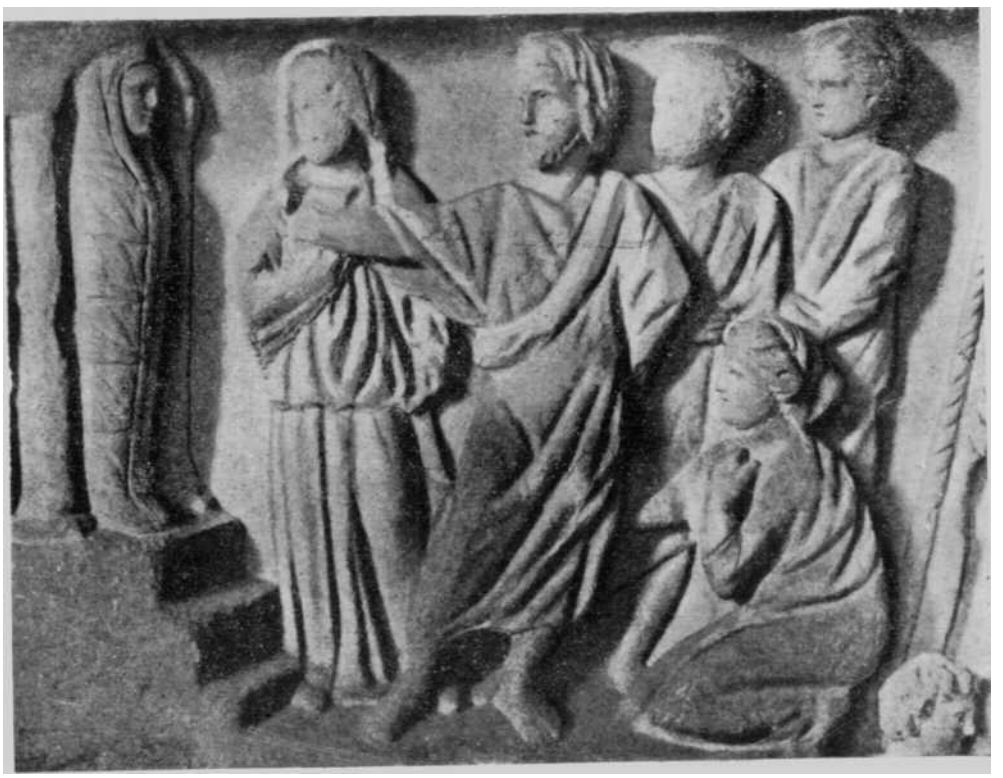
Ce. Belda, Murcia

Gerona.—Iglesia de San Félix. Sarcófago cristiano (Detalle).

Ce. Schlunk

Roma—Museo de Letrán. Sarcófago n.° 161 (Detalle).

(Según Gerke)



Roma.-Museo de Letrán. Sarcófago n.° 119. Resurrección de Lázaro (Detalle).

(Según Gerke)

Toledo.—Santo Domingo el Real. Sarcófago procedente de Layos.

Ce. Rodríguez, Toledo

Madrid—Museo Arqueológico Nacional. Sarcófago procedente de San Justo de la Vega (León)

Ce. Mas

(a) Córdoba.-Museo Arqueológico: Sarcófago de Belalcázar. Daniel en el foso de los leones.

Ce. Mas

(b) Roma.— Museo de Letrán: Sarcófago. Daniel en el foso y San Pedro sacando agua de la roca.

(Según Wilpert)

(a) Roma—Arco de Constantino: Soldados romanos.

(Según L'Orange)

(b) Córdoba.—Museo Arqueológico. Sarcófago con Daniel en el foso de los leones (Detalle).

Ce. Schlunk

Madrid.—Real Academia de la Historia. Sarcófago procedente de Layos (Toledo).

Ce. Mas

Castiliscar. -Iglesia Parroquial Sarcófago.

Foto Archivo José E. Uranga

Zaragoza.—Cripta de Santa Engracia. Sarcófago.

Ce. Mas

Zaragoza.—Cripta de Santa Engracia. Sarcófago (Detalle).

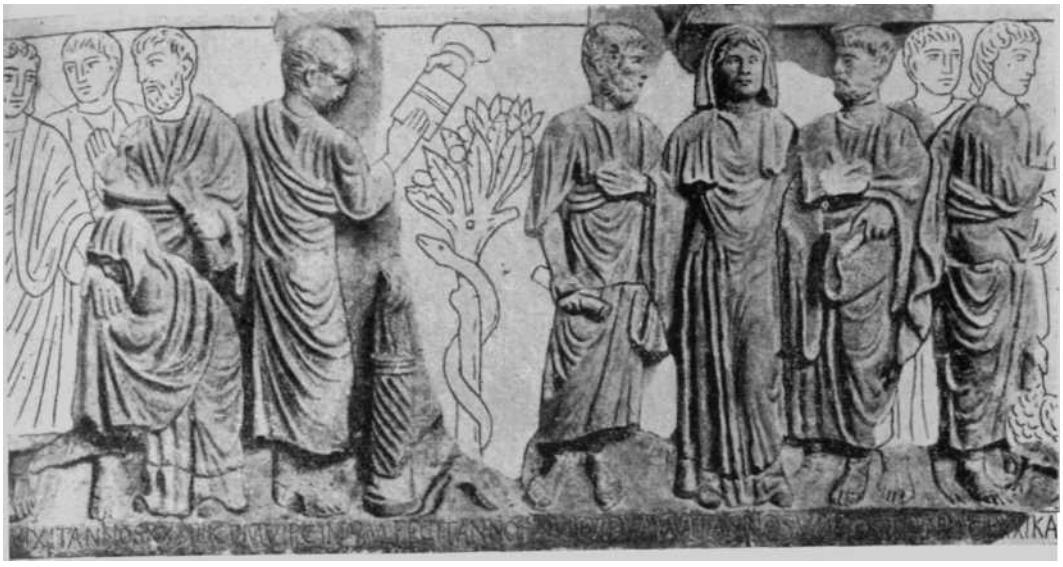
Ce. Más

Roma —Museo de Letrán. Sarcófago de los «Dos Hermanos».

(Según Wilpert)

Clermont-Ferrand - Sarcófago

(Según Wilpert)



(a) Roma—Cementerio de Pretextato. Sarcófago (Detalle).

(Según Wilpert)

(b) Roma.-Museo de San Sebastián. Fragmento de sarcófago.

(Según Wilpert)

Sarcófago de Castiliscar. —Resurrección de Lázaro.

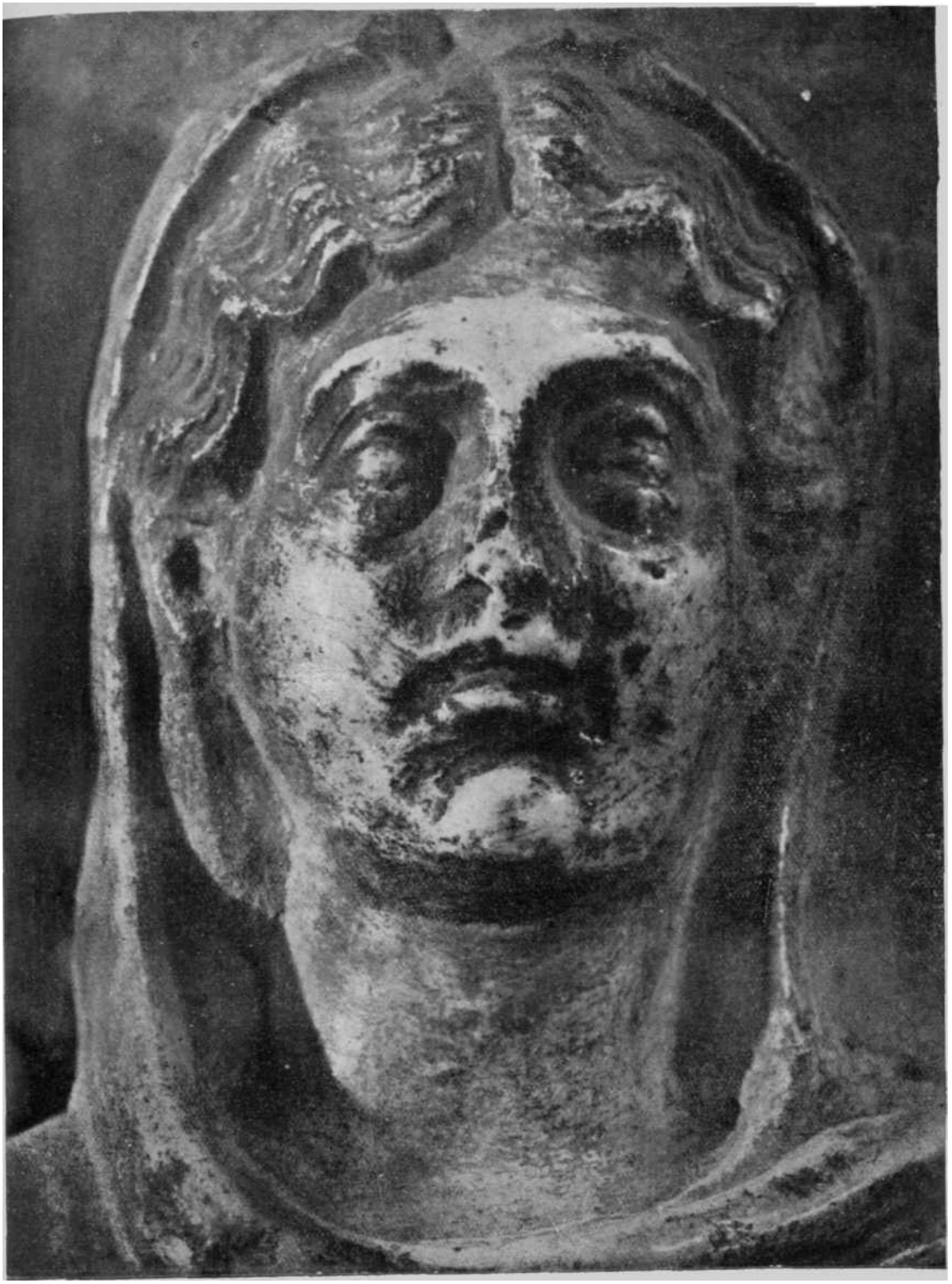
Foto Archivo José E. Uranga

Sarcófago de Castiliscar.—La Hemoroísa y la Orante.

Foto Archivo José E. Uranga

Sarcófago de Castiliscar—Multiplicación de panes y peces y Bodas de Caná.

Foto Archivo Jose. E Uranga



Sarcófago de Castiliscar. La Orante. (Detalle).

Foto Archivo José E. Uranga

Sarcófago de Castiliscar.—Adoración de los Magos (Detalle).

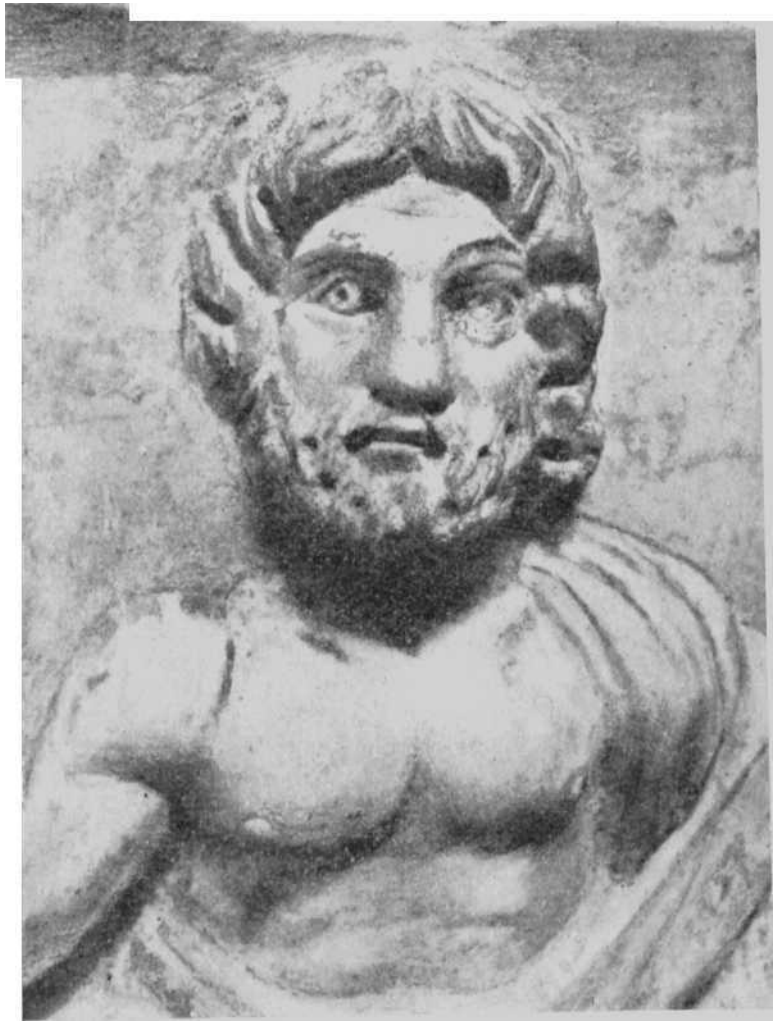
Foto Archivo José E. Uranga

Sarcófago de Castiliscar—Adoración de los Magos (Detalle).

Foto Archivo José E. Uranga

Sarcófago de Castiliscar.—Primer Mago. (Detalle).

Foto Archivo José E. Uranga



(a) Roma.—Museo de las Termas: Fragmentos policromados. Cristo. (Detalle).

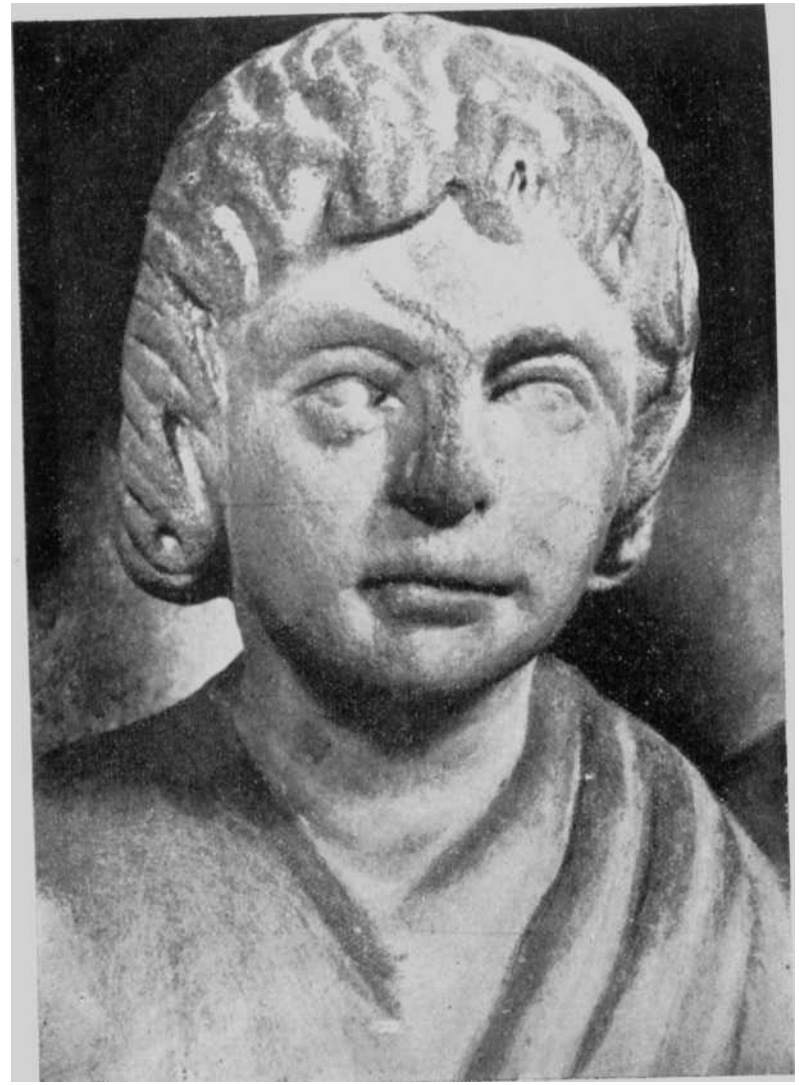
(Según Gerke)

(b) Areés.—Museo lapidario: Sarcófago con la Resurrección de la hija de Jairo. Cristo. (Detalle).

(Según Gerke)

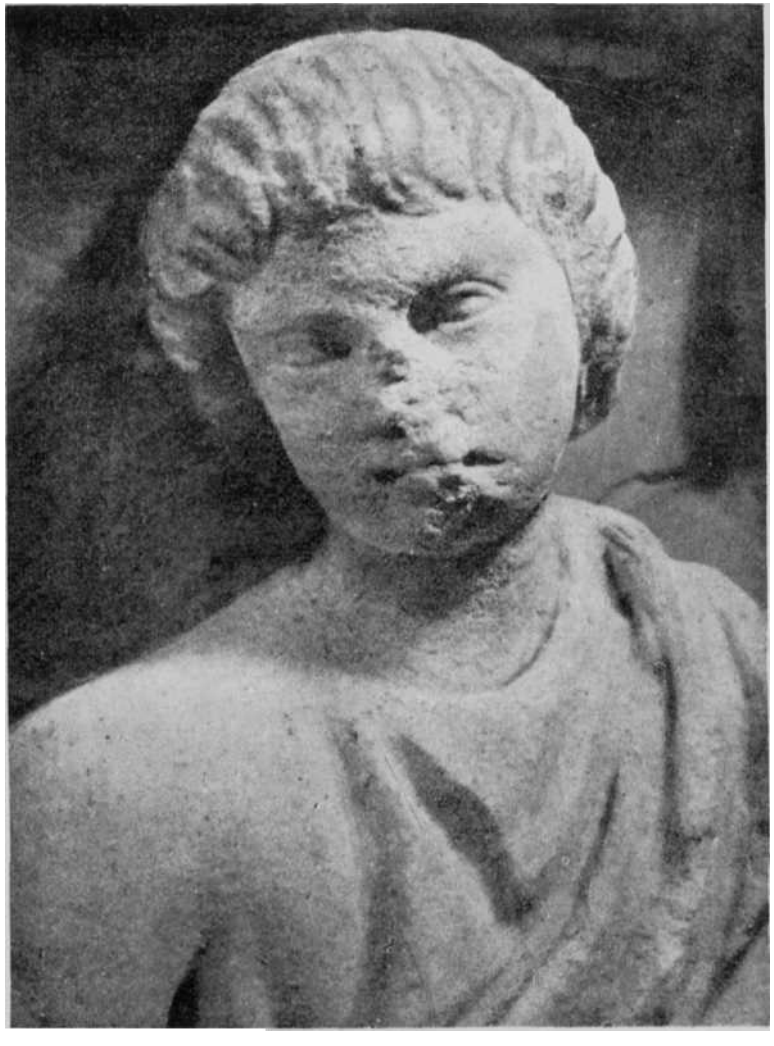
(a) Gerona - San Félix: Sarcófago constantiniano. Cristo. (Detalle).

Ce. Schlunk



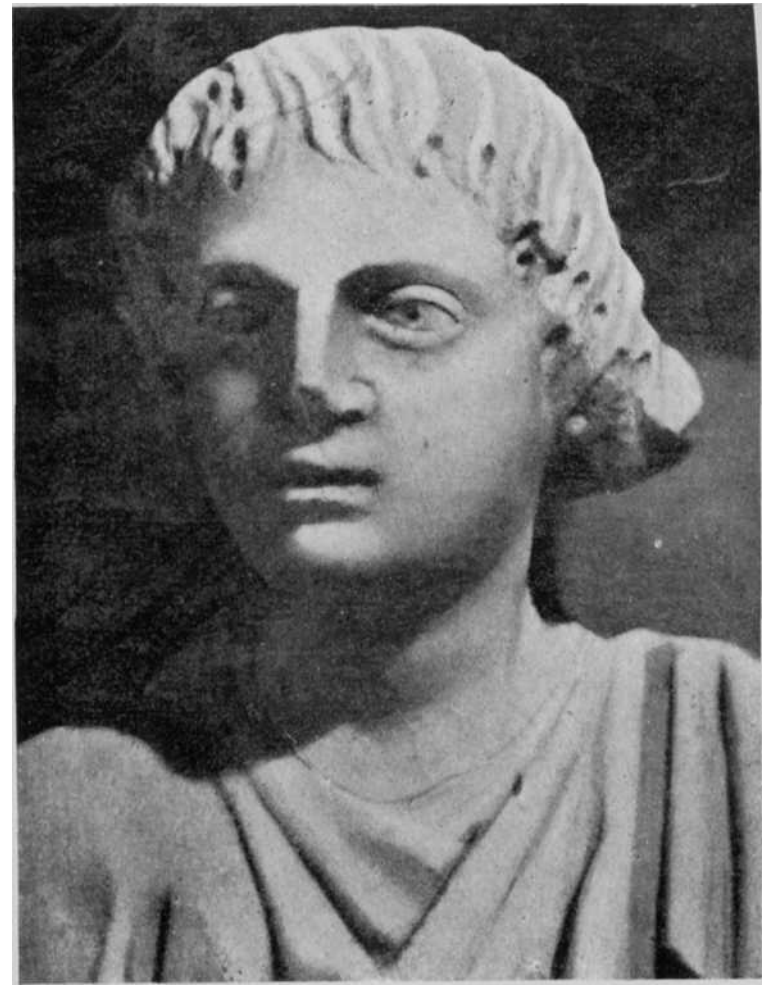
(b) Roma.—Museo de Letrán: Sarcófago de los «Dos Hermanos» Cristo. (Detall)e.

(Según Gerke)



(a) Roma.—Museo de San Sebastián: Sarcófago. Cristo. (Detalle).

(Según Gerke)

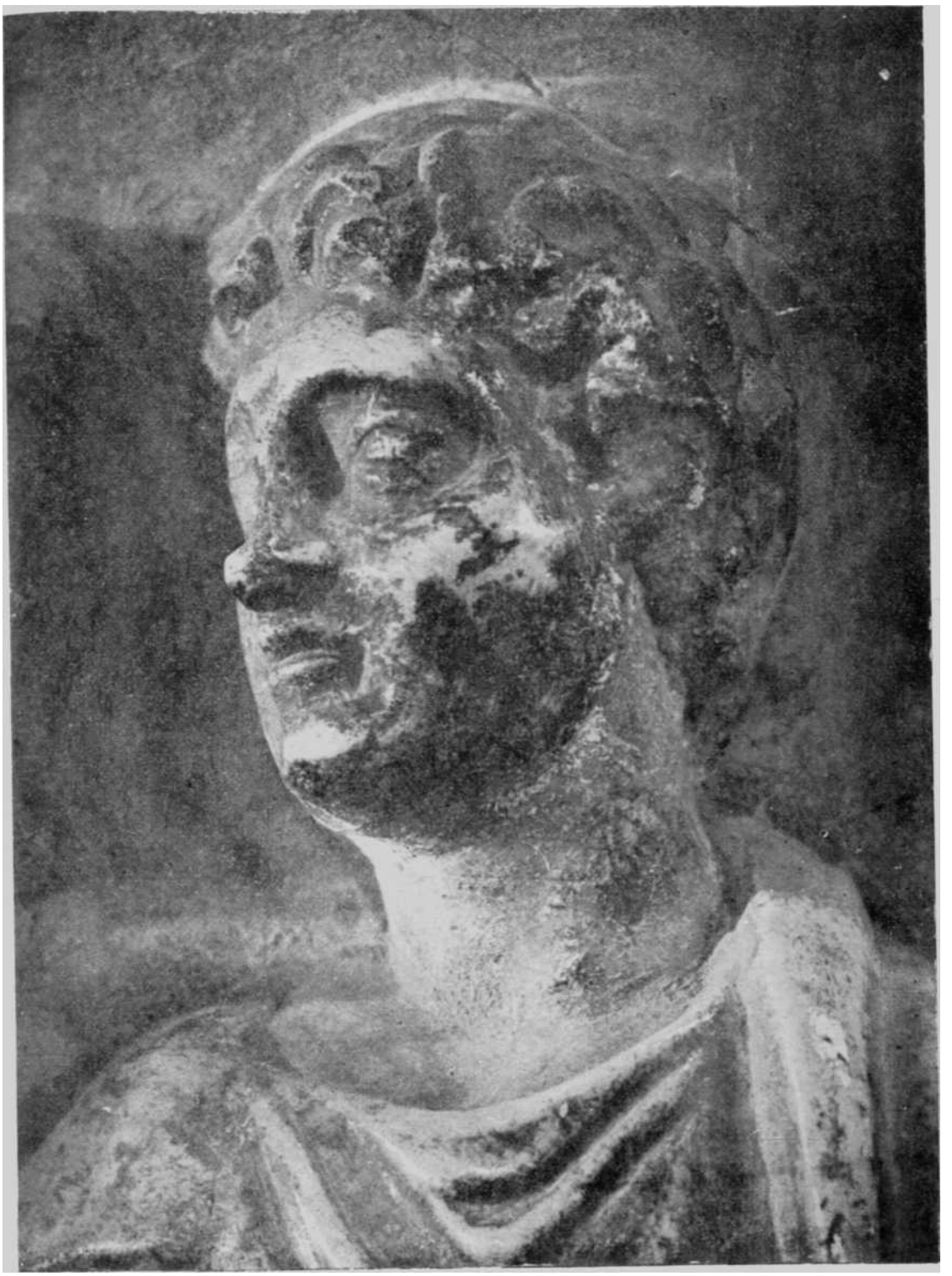


(b) Roma.—Grutas del Vaticano: Sarcófago de Junio Basso. Cristo (Detalle).

(Según Gerke)

Sarcófago de Castiliscar. — Cristo (Detalle}.

Foto Archivo José E. Uranga



Sarcófago de Castiliscar.—Cristo. (Detalle).

Foto Archivo José E. Uranga

Madrid.-Real Academia de **la** Historia: Sarcófago **de Layos, (Toledo). Cristo. (Detalle).**
Ce. Schlunk

Tarragona.—Museo Paleocristiano Fragmentos de sarcófago con escenas de la vida de San Pedro. (Detalle).

Ce. Schlunk

efectuarse por barco, aguas arriba del Ebro; sabemos por lo menos que en otras partes del Imperio los ríos sirvieron para el transporte de sarcófagos (187). Desde Zaragoza, o acaso desde otro punto más cercano, se utilizaría la carretera.

Hasta mediados del siglo IV, estos transportes de obras de arte a España desde Roma debieron ser frecuentes, mientras que apenas existen piezas correspondientes de la segunda mitad del siglo. Los sarcófagos de «tipo romano» de la segunda mitad del siglo IV se encuentran casi todos en la zona costera, hasta donde el transporte era mucho más fácil (188). No podemos decir todavía si este estado de cosas, deducido del material conservado, es puramente casual u obedece a razones más poderosas. En el tránsito del siglo IV al V, sin embargo, coincidiendo con el saqueo de Roma, en 409, los talleres romanos se extinguen súbitamente (189). En adelante, la exportación se limita a las artes menores con objetos de fácil transporte (190). Los pocos sarcófagos que se labraron con posterioridad, como también algunos que datan posiblemente aún del IV, se deben a artistas locales, como los de Tarragona, la Bureba, Ecija, Alcaudete y Oviedo (191). A los grandes talleres de la capital del Imperio sucedieron pequeños centros de carácter local, de los que pocos llegaron a una producción realmente considerable. Al artista organizado en grandes talleres, representante del poder de un Imperio realmente universal, se opondrá en adelante el artista local o ambulante, que caracterizará toda la producción de la Edad Media (192).

Helmut SCHLUNK

sarcófagos que se hallaron a lo largo del camino Barcelona a Astorga (5); los de la región toledana (3) y los del Sur de España (4), que proceden a su vez de lugares cercanos al Guadalquivir.

(187) Rodenwaldt, R. M. 58. 1943. 17 figs. 7 y 8 reproduce un sarcófago menorasiático de **Viminacium**, hoy Kostolatz en la actual Yugoslavia, junto al río Danubio, a unos 60 kms. al este de Belgrado, que ha sido transportado hasta allí en barco sobre el Danubio. Para la importancia de los ríos españoles en época antigua, véase A. García Bellido, La navegación de los ríos de la Península Ibérica en la Antigüedad. Investigación y Progreso XVI. 1945, 115-22.

(188) Estos sarcófagos proceden de Tarragona (2), Valencia (1), Cádiz (1). Algo más al interior está el de Hellín. Del centro de la Península procede únicamente el de Puebla Nueva (Talayera), actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid, pero no estamos muy seguros de que se trate de una pieza importada.

(189) G. Rodenwaldt, Sarkophagprobleme, RM. 58, 1943, 22.

(190) Cf. lo que Rodenwaldt (J. d. I. 45, 1930, 188-89) dice de los talleres orientales.

(191) Batlle, Ars Hispaniae II. 194-96; H Schlunk, Ars Hispaniae II, 237-240.

(192) Rodenwaldt. J. d. I. 1930. 189.