

El sarcófago dogmático de Letrán

En la rica colección de sarcófagos cristianos de los siglos tercero y cuarto que se conserva en el Museo Lateranense, en Roma, uno de los más importantes es el señalado con el número 104 y generalmente conocido con el nombre de SARCÓFAGO DOGMÁTICO. Se trata de un gran sarcófago para dos personas¹, hallado en 1838 enterrado en la Basílica de San Pablo, cerca del sepulcro del Apóstol. Aunque más adelante hemos de ocuparnos particularmente del problema cronológico, podemos considerarlo desde el principio como típicamente constantiniano, datación genérica que hoy día ya no se discute, a pesar de la asignación a fines del siglo IV y principios del siglo V, que adelantaron en época ya superada, en lo que a cronología se refiere, autores de la altura de un Wilpert o de un Ficker².

El *Sarcófago Dogmático* ha sido objeto de numerosos estudios particulares y difícilmente se encontrará un trabajo sobre plástica paleocristiana que no le dedique alguna página. Por lo que toca a la interpretación de las escenas, los autores modernos más importantes son Schönebeck, Gerke, De Bruyne y Stommel³.

Se trata de un sarcófago de doble friso, con clipeo en el centro de

¹ J. FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans* (Leipzig 1890). En el n. 104, da las dimensiones siguientes: 2,67 × 1,31 × 1,45. Mármol griego. La tapa, 2,73 de largo. Mármol itálico. Véase también abundante bibliografía. El principal estudio es el de V. SCHULTZE, *Archäologische Studien über altchristliche Monumente* (Wien 1880) 146-176.

² G. WILPERT, *I Sarcofagi cristiani antichi* (Roma 1929-1936) tav. 96, y p. 128. J. FICKER, *o. c.*, p. 44.

³ H. v. SCHÖNEBECK, *Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin*; *Mitteilungen des deutschen Archäol. Inst. Römische Abteilung*, 51 (1936) 233-336. F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. Studien zur spätantiken Plastik* (Berlín 1940). L. DE BRUYNE, *L'Imposition des mains dans l'Art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste*; *RivAc* 20 (1943) 113-278; *Materia e spirito nella plastica paleocristiana*, *RivAc* 25 (1949) 24-46. E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik* (Theophrasia, 10, Bonn, 1954).

la zona superior y escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento en las dos zonas. El clipeo está sostenido por dos genios alados y contiene los bustos de los difuntos, marido y mujer, en la acostumbrada actitud: la mujer abraza a su marido con el brazo izquierdo y apoya suavemente la otra mano en el brazo derecho del varón; éste tiene en su mano izquierda el «volumen» propio en un principio de los filósofos y signo más tarde de persona culta y con la derecha hace el gesto oratorio; viste la «toga tabulata», signo también de dignidad. Ambos vuelven ligeramente la cabeza hacia el centro, acentuando la impresión de unión y amorosa convivencia que deja traslucir toda la escena.

En la zona inferior, y correspondiendo exactamente al clipeo descrito, está representada la escena de Daniel en la fosa de los leones con un personaje barbado a su derecha, de discutida interpretación ⁴ y otro personaje también barbado a su izquierda, que representa ciertamente al ángel que condujo al profeta Habacuc portador de un cesto con panes para Daniel, conforme a la narración del texto Sagrado (Daniel 14, 32-39). La actitud de orante en que vemos a Daniel y la curiosa particularidad de habersele figurado saliendo de la fosa (obsérvese que desde los tobillos hacia abajo se le representa aún sumergido) no permiten dudar del estrecho paralelismo con la escena del clipeo: es decir, Daniel representa también a los difuntos, que en otros sarcófagos ocupan el puesto central en actitud de orantes.

En la zona superior, a la izquierda del clipeo, se suceden de izquierda a derecha las escenas siguientes: la Creación de los Primeros Padres —muy notable la representación de la Santísima Trinidad, tres personajes barbados, el Padre sentado creando con la palabra ⁵, el Espíritu Santo asistiendo desde atrás del trono, el Verbo operando la creación por la imposición de manos sobre la cabeza de Eva—, y Cristo entre Adán y Eva, entregando a Adán unas espigas y a Eva una oveja ⁶, sin que falte a la derecha el árbol con la serpiente tentadora

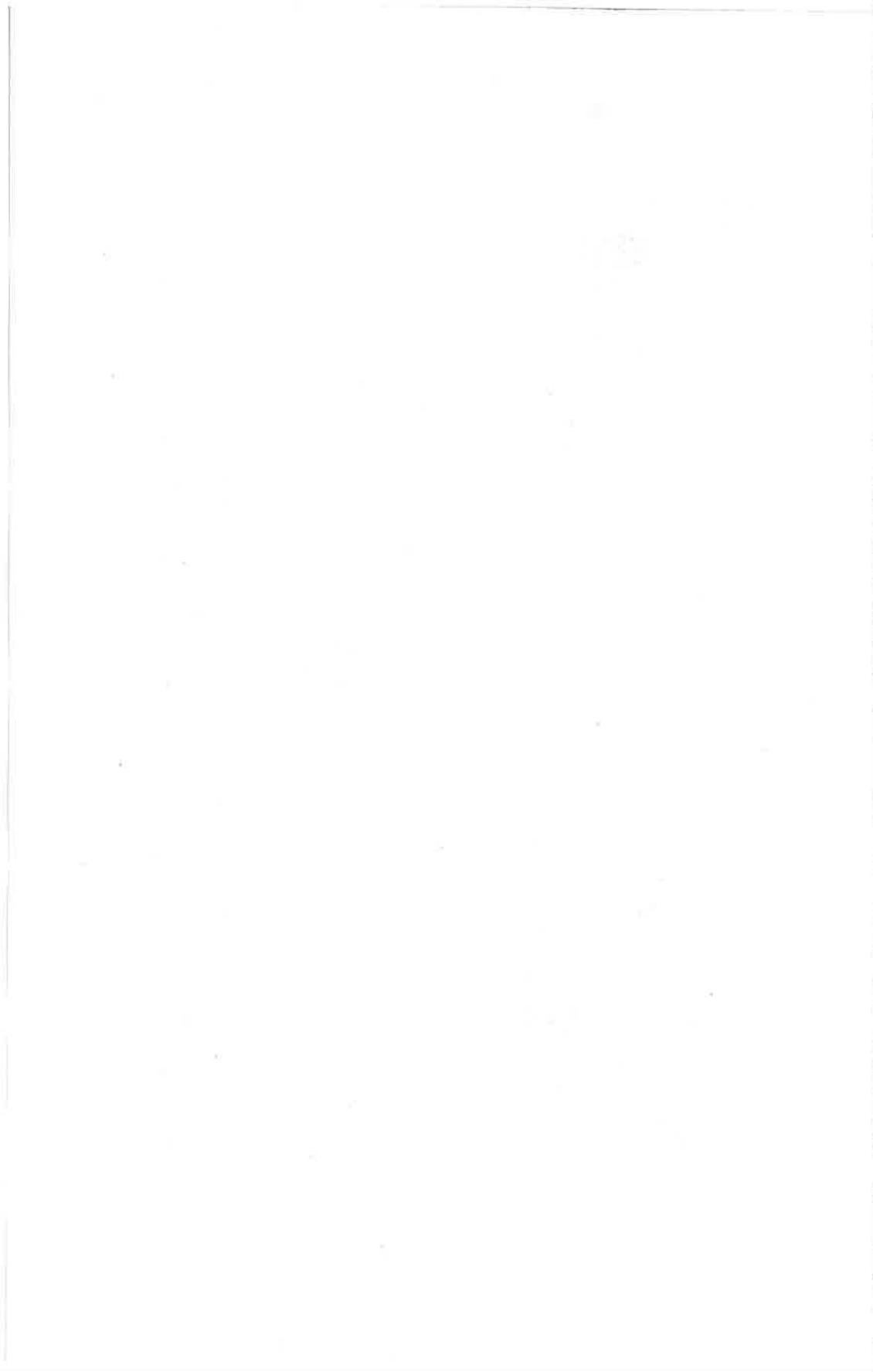
⁴ L. DE BRUYNE, *L'Imposition des mains...*, 184-186, y en el esquema de la p. 191, lo considera como representación de un ángel, lo mismo que el de la izquierda de Daniel. E. STOMMEL, *o. c.*, 114-115, lo cree en cambio San Pedro: porque su aspecto y posición con respecto a Daniel es el de uno de los dos apóstoles que suelen acompañar a la Orante en los sarcófagos; además porque lo cree idéntico al San Pedro de la escena siguiente. Sin embargo, bien examinado, la semejanza no es tan grande: no son semejantes ni la frente, ni la barba, ni los bigotes; y esta desemejanza debilita también la primera razón. Más bien parece deberse interpretar como un apóstol, sin más determinación.

⁵ El brazo medio extendido, la mano cerrada y extendidos los dedos índice y corazón: es el gesto oratorio que en la iconografía antigua significa la palabra, es decir, que el personaje en cuestión está hablando.

⁶ Propiamente son dos escenas compendiadas en una: la caída de nuestros primeros padres —que suele constar de Adán y Eva a cada lado del árbol con la serpiente— y la llamada «distribución del trabajo», que es la principal en nuestro sarcófago (ordinariamente se representa como la presente, pero sin el árbol). Esta segunda se interpreta en general como expresión del castigo



Sarcófago Dogmático. Lat. 104. Roma.



enroscada, ofreciendo en la boca la manzana del pecado. A la derecha del cípeo, Cristo transformando el agua en vino, Cristo multiplicando los panes y los peces que le presentan dos apóstoles y, por último, Cristo resucitando a Lázaro, con María postrada a sus pies.

En la zona inferior, vemos la adoración de los magos⁷ y la curación del ciego; a la derecha de Daniel en la fosa de los leones, la llamada «Trilogía de San Pedro», es decir: la escena del gallo —comúnmente interpretada como la predicción de la negación⁸—, la prisión de San Pedro, y el milagro con el que el Príncipe de los Apóstoles hace brotar agua de una roca para bautizar a sus dos cárceleros, Proceso y Martiniano, según las narraciones de los apócrifos⁹.

* * *

En el paso del siglo III al siglo IV hay un cambio notable en el arte paleocristiano. La Iglesia en ese tiempo ha cobrado nuevo vigor. El cristianismo va penetrando más hondo en las diversas manifesta-

«con el sudor de tu frente comerás el pan» (Gen 3, 19). F. GERKE, *o. c.*, 199-201, describe el Lat. 104, y en la n. 3 rechaza esta interpretación tradicional y defiende en cambio que se trata de la Conservación. A pesar de todo, la interpretación tradicional parece más obvia y más de acuerdo con el contexto iconográfico. En nuestro caso, esta interpretación tradicional está reforzada por la contaminación con la escena de la caída.

⁷ Sobre el personaje que asiste a la escena detrás del solio de la Virgen hay también diversidad de opiniones. Considero la más aceptable la de E. KIRSCHBAUM, S. J., que lo identifica con el profeta Balaám. Véase su trabajo: *Der Phophet Balaam und die Anbetung der Weisen*: RQ 49 (1954) 129-171; en él demuestra la presencia, en casos semejantes, del profeta Balaám, el único que predijo la futura aparición de una Estrella en Israel (Num 24, 17).

⁸ Escena también discutida, sobre todo por lo que toca a la interpretación mediata. Recientemente E. STOMMEL, *o. c.* ha propuesto detenida y profundamente, una nueva interpretación —la investidura de Pedro como Vicario de Cristo—. L. DE BRUYNE cree que en ella los cristianos veían sobre todo «un símbolo de la fe requerida por Cristo en la divinidad de su persona y de su misión, fe sometida a dura prueba en la persona misma del primer jefe de la Iglesia, pero seguida de la triple profesión y de la elección de Pedro». (*L'Imposition des mains...*: RivAc 20 (1943) 190, n. 1). El mismo autor tiene prometido un trabajo sobre el particular que aún no se ha publicado: L. DE BRUYNE, *Un nuovo sarcofago strigilato con scene bibliche*, RivAc 31 (1955) 173-197; en la p. 178: «Qualunque senso si voglia attribuire alla scena, finora convenzionalmente chiamata Negazione di S. Pietro e per cui ora si propone la Missio Petri [STOMMEL], ma che spero d'interpretare fra poco in senso diverso, una cosa è sicura: che cioè questa scena sta in strettissima connessione col problema e con l'importanza della fede nella vita cristiana...» Es ciertamente un problema que merece especial atención y del cual me propongo yo también tratar más despacio en otra ocasión.

⁹ Ya P. STYGER, RivAc 3 (1926) 309, vió la importancia de los Apócrifos para la recta interpretación de las escenas de San Pedro. G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst* (Berlin u. Leip-

ciones humanas y va a comenzar a formar una nueva cultura. Las escenas del Nuevo Testamento, sobre todo, invaden los frisos de los sarcófagos, manifestando un cambio de mentalidad, o más bien acentuando diversamente las ideas religiosas de los fieles ante la muerte. El movimiento de reorganización y de resurgimiento del Imperio romano que se inicia con Diocleciano y aumenta bajo Constantino, se refleja también en el arte, en el centralismo y organización de la composición. No se puede negar que no todos los artífices de los sarcófagos son igualmente hábiles e igualmente profundos en su intento. Pero es un hecho incontrovertible que algunos, más señalados, se atienen a un esquema premeditado, con el que pretenden dar a las escenas un valor relativo en el todo, que sobrepasa el que ya tienen por sí solas ¹⁰. El error estaría en querer ver siempre aplicada esa sintaxis, o pretender darle siempre el mismo sentido. En la composición de los sarcófagos hay influencias mutuas, hay imitación de modelos, hay sobre todo una línea de tradición duradera por lo que toca a los motivos y escenas; pero recordemos siempre con el mismo Stommel ¹¹ que no existen dos sarcófagos exactamente iguales. Olvidando estas consideraciones se puede uno pronunciar demasiado fácilmente contra la interpretación simbólica o contra el simbolismo orgánico de un sarcófago, o puede también desde otro punto de vista, insistir demasiado en el significado de una escena, que de hecho no siempre conserva igual sentido, al variar su posición y su valor con respecto a las demás escenas de su conjunto.

Basta recorrer la serie de los sarcófagos paleocristianos publicados por Wilpert ¹² para comprender que hay sarcófagos en los que el escultor no ha tenido más designio en la elección de las escenas, que el de la mera decoración con los elementos tradicionales en su época y en su arte. Pero hay casos en que el intento orgánico y aun dogmático es evidente. Uno de estos casos es el del Lat. 104.

Prescindiendo de las pequeñas discrepancias de los diversos autores en pormenores menos importantes, en líneas generales, la profunda idea de la composición total de nuestro sarcófago es clara: comienza con la creación y caída del hombre; y a este primer capítulo de nacimiento y

zig 1925) ha tratado el tema a fondo. A. RIMOLDI, *L'apostolo S. Pietro nella letteratura apocriфа dei primi sei secoli*: La Scuola cattolica 83 (1955) 196-224, da una lista completa de los apócrifos petrinus. Los que interesan directamente aquí son: *Acta Petri* (hacia el año 200) (R. A. LIPSIUS-BONNET, *Acta Apostolorum Apocrypha I*; Lipsiae 1891, 45-103); *Martyrium beati Petri a Lino episcopo conscriptum* (hacia fines del siglo IV o principios del V) (LIPS.-BONNET I, 1-22) y las *Actas del Martirio de Proceso y Martiniano* (fines del siglo VI) (AA. SS. Juli I 304).

¹⁰ E. STOMMEL, O. c. 28-30, explica esta casi sintaxis escultórica.

¹¹ E. STOMMEL, O. c. 26.

¹² O. c. en nuestra nota 2.

muerte, corresponde el segundo de resurrección (resurrección de Lázaro), a la que se llega por la Eucaristía (milagros del vino y del pan, segundo paso de la representación eucarística que comenzó en las catacumbas con la cena del pan, el pez y el vino). Esta restauración del hombre la verifica el Salvador, cuya Encarnación se representa en la segunda zona: Cristo, luz del Mundo (la estrella que predijo Balaám y que vieron los Magos), luz de la Humanidad (curación del ciego). Al otro lado de Daniel —que pertenece a la esfera personal del difunto, como dijimos más arriba— San Pedro como representante de la Iglesia; y en la Iglesia y por la Iglesia, el Bautismo.

El paralelismo en la composición es sumamente rígido y muy lo-grado; aun verticalmente tiene su sentido: bajo la Creación, la Encarnación: las dos grandes obras del Verbo. Bajo la obra de Cristo, la obra de su Vicario, la obra de la Iglesia.

Cualquiera que tenga alguna familiaridad con la plástica paleocristiana advierte que el sarcófago que nos ocupa tiene una marcada personalidad dentro de la serie de sus contemporáneos; las dimensiones extraordinarias, la perfecta ordenación de las escenas, lo orgánico del contenido, la curiosa representación de la Santísima Trinidad, manifiestan que quien ha dirigido la confección del monumento debía ser personaje importante y que no se contentaba con la mera tradición de los talleres en que se trabajaba para estos menesteres. Por otra parte, la misma disposición tan premeditada de las escenas supone un dominio bastante logrado ya de los diversos temas habituales en la plástica cristiana de los sarcófagos, como diremos más adelante, al tratar el problema cronológico. ¿Sería el autor o el que lo encargó un alto dignatario eclesiástico? Probablemente; o al menos algún seglar muy en contacto con el ambiente teológico romano.

La escena central de Daniel en la fosa de los leones nos pone en contacto con el pensamiento dominante en la iconografía de las catacumbas: la salvación de los peligros de la muerte; el «libera nos de ore leonis» entendido aún con ese sentido angustioso del temor al más allá; ese más allá impregnado todavía de misterio y lleno de imaginaciones terroríficas sobre el viaje del alma desde el cuerpo abandonado hasta el lugar del reposo donde ha de esperar el día de la resurrección, libre de las amenazas del enemigo¹³. La tradición heredada del s. III no se ha abandonado; pero el espíritu va evolucionando, se va desarrollando; las controversias y la tendencia natural a la sabiduría han impulsado a los cristianos a profundizar en su fe y en las consecuencias de las enseñanzas evangélicas. La misma escena de Da-

¹³ Sobre las ideas de ultratumba en el mundo romano véase F. CUMONT, *Lux perpetua* (Paris 1949). Es reciente, además, el trabajo de A. STUIBER, *Refrigerium interim* (Theophaneia 11, Bonn 1957). Ambas obras son importantes, aunque con algunas reservas.

niel ha ganado en paz, en dominio. En el conjunto del sarcófago, la escena ha quedado circunscrita a la esfera privada del difunto y el frente del sarcófago ha sido invadido por una concepción que desde los principios del s. IV ha comenzado a prevalecer y que en nuestro caso se desarrolla en plena madurez; la atención se ha concentrado en Cristo y en su obra; la esperanza se ha dilatado, los cristianos se complacen en pensar en tantos argumentos como pueden presentar en su oración a Dios para pedirle que les dé la vida eterna: somos obra de Dios y, aunque hemos pecado, contamos con la promesa de Cristo: «el que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo lo resucitaré en el último día» (Io 6, 54). Para darnos esa vida eterna ha venido el Verbo al mundo y nos ha dejado la Iglesia a la que pertenecemos por el bautismo¹⁴.

Con razón el sarcófago n.º 104 del Laterano ha pasado a la historia con el nombre de *Sarcófago Dogmático*. Una teología tan existencial, unas verdades que tocaban tan de cerca a todos los fieles, tenía que ser popular y reflejarse en esa manifestación del espíritu humano que es el arte, y en este caso, de un modo muy particular, el arte sepulcral.

En el *Sarcófago Dogmático* hay además una escena que le merece el epíteto especialmente: la de la Santísima Trinidad.

La forma que el escultor ha dado a la representación de la Trinidad creadora no es ciertamente nueva. Schönebeck¹⁵ ha insistido con razón en la dependencia de esa escena de la correspondiente de Prometeo en los sarcófagos paganos. Hay un buen ejemplo en un sarcófago del Museo Capitolino, de Roma. Prometeo sentado modela el cuerpo del hombre, mientras Atenas le infunde el espíritu. Claro está que aun la forma es necesario acomodarla al nuevo contenido: Prometeo elabora el cuerpo humano como un escultor o un alfarero; Dios Padre y el Verbo crean sólo con la palabra; la Creación cristiana es del hombre total, no sólo del cuerpo, como era en cambio la de Prometeo. Y, sobre todo, hay una diferencia total —como advierte el mismo Schönebeck— entre el destino o la suerte de Prometeo y la condición del Verbo creador. En el sarcófago pagano, junto a ese ciclo que representa la suerte del hombre, hay otro ciclo en el que vemos representado el destino del osado creador, que es castigado por los dioses por haberles arrebatado el poder de crear. El Verbo, en cambio, no sólo no tiene que someterse a ningún destino, sino que es superior a él, y aun es él el mismo Destino.

¹⁴ En diversas obras ha explicado F. GERKE estas ideas. Además de la citada en nuestra nota 3, véanse, sobre todo: *Christus in der spätantiken Plastik* (Berlín 1940); *Das heilige Antlitz* (Berlín 1940); *Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst*: Zeitschr. f. Kirchengeschichte 49 (1940) 1-102.

¹⁵ H. v. SCHÖNEBECK, O. c. en nuestra nota 3, pp. 268-269.

Schönebeck, demasiado preocupado por la dependencia cristiana del ciclo pagano, quiere ver paralelismo también en el contenido; y ya que el Verbo creador se aparta totalmente en su suerte de la de Prometeo, cree ver un rastro del segundo ciclo en las escenas de S. Pedro, el cual, como Prometeo, llega a la realización de su obra, el bautismo —Pedro da también la vida, como Prometeo—, solamente a través de su humano destino: negación, prisión.

Sería forzar demasiado la realidad; que se tome la forma externa ya conseguida artísticamente por los paganos, para representar un hecho semejante, es muy natural. Pero el contenido es bien diverso. Y para los tiempos en que se labra el «Dogmático», la teología cristiana se ha desarrollado ya más que suficientemente para hacer olvidar esas reminiscencias tan ajenas a todo el contenido de las innumerables disputas filosófico-teológicas de los tres primeros siglos.

El mismo hecho de que la representación de la Trinidad en esta forma desaparezca de los sarcófagos parece demostrar que la preocupación teológica era más viva de lo que comúnmente se piensa. En Roma, la consustancialidad de las personas divinas se defendía bien decididamente ya medio siglo antes del Concilio de Nicea y aun con la misma expresión homousion tan discutida; aunque siempre con la preocupación constante de afirmar ambos extremos del dogma, sin interesarse demasiado de la investigación filosófica que urgía más a los orientales. El mismo papa Dionisio, que reprochaba a su homónimo alejandrino la timidez de que había dado muestra en no atreverse a usar el término homousion aplicado al Verbo, aclara bien ambos extremos. «*Audivi enim quosdam ex his, qui apud vos divinum Verbum praedicant et docent huius opinionis magistros esse, qui quidem ex diametro, ut ita loquar, Sabellii sententiae adversantur. Illius enim in eo consistit impietas quod dicat Filium esse Patrem, et vicissim: illi autem tres Deos quodammodo praedicant, cum sanctam unitatem in tres diversas hypostases inter se omnino separatas dividunt... Itaque admirabilis divinaque unitas in tres divinitates non est separanda, neque factionis vocabulo dignitas summaque Domini magnitudo est diminuenda; sed credendum est in Deum Patrem omnipotentem, et in Christum Jesum eius Filium, et in Spiritum Sanctum, ac Verbum Deo universorum esse unitum. Ego enim, inquit, et Pater unum sumus; et, Ego in Patre, et Pater in me est. Ita scilicet divina Trinitas et sancta monarchiae praedicatio integra servabitur.*» (S. ATHANASIO, *De decretis nicenae synodi*, 26; MG 25, 462-463.)

En ambiente como éste, ¿nos puede extrañar que nazca una representación de la Trinidad como la del *Sarcófago Dogmático*? Al mismo tiempo tampoco puede extrañarnos el que después desaparezcan. Tales representaciones se prestaban a que la imaginación popular cayese en la tentación de «dividir la divina unidad en tres deidades».

La composición del *Sarcófago Dogmático* nos hace pensar en ese

ambiente romano pre y post-nicénico, ambiente teológicamente agitado, en los que los problemas de la Trinidad y el interés por la teología del Verbo se manifiestan claramente en el primer Concilio ecuménico y en las tremendas controversias que le siguieron.

* * *

Estilísticamente considerado, el *Sarcófago Dogmático*, sin ser una de las mejores obras del arte plástico paleocristiano, no deja de tener también su importancia. Hay que tener en cuenta que se trata de una obra inacabada, en la que algunas partes, como por ejemplo las figuras de relleno del fondo, están sin ni siquiera esbozar. Es verdad que, aun terminado, no se hubiera evitado la sensación de aglomeración que produce el amontonamiento de los personajes y de las escenas. Las expresiones son además duras.

En cambio, es notable la armonía de la composición: paralelismo tanto en el sentido horizontal como en el vertical; paralelismo ideológico al que corresponde también otro estilístico y formal: al solio del Padre en la zona superior corresponde el de la Virgen en la inferior; a la masa de la edícula de Lázaro, la de la roca de la que hace brotar el agua S. Pedro. Cristo en las dos escenas superiores de Adán y Eva y de la multiplicación de los panes presenta con sus brazos abiertos hacia abajo una línea angular que introduce en algún modo en las escenas correspondientes de la zona inferior. Un efecto análogo, aunque en sentido contrario, lo consiguen las manos abiertas hacia arriba de Daniel, con respecto al clipeo de los difuntos. Hay un intento manifiesto de variedad en las diversas posiciones de las cabezas. Es también un acierto la manera cómo las escenas centrales de ambas zonas —las escenas del ámbito personal del difunto— estén a un mismo tiempo aisladas y unidas a la sucesión de escenas que forman el tema total del sarcófago. Por las proporciones y la relativa serenidad de las figuras se ha logrado un efecto de solemnidad que no siempre lograrán los artistas, más refinados por otra parte, de mediados de siglo, los de la época justamente llamada de renacimiento clásico.

* * *

En su catálogo del Museo Lateranense, Ficker considera el *Sarcófago Dogmático* como uno de los puntos de partida para la determinación de la cronología de la plástica cristiana, basándose en la que él cree casi exacta datación: fines del s. IV, principios del V. También Wilpert lo creyó de finales del s. IV.

Estudios más recientes, cuando la cronología cuenta ya con bases más seguras, han permitido relacionarlo indudablemente con el taller de donde salieron algunas de las partes del Arco de Constantino.

Por la temática, por el «timor vacui» que se manifiesta tan claramente en la aglomeración de las figuras, por las proporciones de éstas, por la relación entre figuras principales y figuras secundarias, por el tipo con que se representa a Cristo, por la hechura de la vestimenta, el *Sarcófago Dogmático* es ciertamente de la época constantiniana, es decir, de entre los años 315-337 más o menos. Así lo afirma con razón De Bruyne¹⁶ y así se admite hoy por todos los estudiosos de la plástica paleocristiana.

Dentro de esta determinación algo vaga hay diversas opiniones que van desde los que colocan el *Dogmático* en los tiempos proto-constantinianos a los que lo consideran de alrededor del 325 e incluso tardoconstantinianos, hacia el 337.

Gerke lo atribuye al 312 o al 315¹⁷. La razón principal para considerarlo de los primeros tiempos constantinianos es su estrecha relación con el Arco de Constantino, que es del 314. Además el tipo que Gerke llama Cristo-Estación aparece en este sarcófago más bien en su primera fase, de expresión todavía dura y que recuerda en parte el tipo anterior, el del Cristo-Héroe.

Uno de los motivos que confirman esta datación es la ausencia casi total del trépano. Es decir, el *Sarcófago Dogmático* se debe incluir en la clase de los relieves trabajados en forma plástica, en la que se abandonan aquellos recursos pictóricos de claro-oscuro tan usados en los tiempos de la Tetrarquía.

De Bruyne lo considera también de los primeros años de Constantino¹⁸.

Schönebeck admite, siguiendo a Roosval, las semejanzas de nuestro sarcófago con el Arco constantiniano; pero da más importancia aún a las diferencias: en el sarcófago, la acumulación de figuras en todo relieve produce un efecto más tosco y rudo que el de los frisos del Arco; en cambio, el monumento cristiano presenta aspectos más clásicos en la articulación de los movimientos y de los miembros y manifiesta un nuevo espíritu que se acerca en parte al renacimiento de mediados del siglo. No se puede, pues, considerar al sarcófago contemporáneo del Arco, aunque tampoco puede alejarse mucho de él. De ahí la datación hacia el 325. Hacia esta misma fecha parece conducir un argumento extrínseco: la noticia de haber sido dotada la Basílica de S. Pablo por Constantino con posesiones del Oriente, luego poco después, probablemente, de obtener esa parte del Imperio. Además Constantino celebró las Vicennalia en Roma en 326 y después marchó al Oriente. Si el sarcófago fué enterrado junto a la Confesión

¹⁶ L. DE BRUYNE, *Sarcofago cristiano con nuovi temi iconografici scoperto a S. Sebastiano sulla via Appia*: RivAc 16 (1939) 267.

¹⁷ F. GERKE, *Antlitz*, 16; *Christus*, 26.

¹⁸ RivAc 20 (1943) 174 s.

al construirse o terminarse la Basílica, la fecha propuesta parece ser la más indicada ¹⁹.

Todas las dataciones precedentes son rechazadas por Bovini ²⁰, que aplica a nuestro sarcófago los criterios ampliamente estudiados en su obra sobre la datación a base de los retratos, sobre todo femeninos.

Aunque los dos retratos del clipeo, en el caso que nos ocupa, están sin terminar, el citado autor reconoce en el de la esposa el peinado exacto con que aparece tocada la emperatriz Helena en las monedas acuñadas entre los años 335-337: ondas suaves en la frente, orejas descubiertas, masa de cabellos que cae sobre el hombro, doble corona de trenzas (en nuestro caso solamente esbozadas) alrededor de toda la cabeza. El sarcófago es, por tanto, de la última época constantiniana.

Dada la importancia del monumento, la precisión cronológica no es ni mucho menos indiferente. Precisamente muchos de los estudios iconográficos de principios del siglo están ahora en revisión y muchos de ellos en gran parte superados porque la cronología más adelantada de estos últimos años obliga a veces a comenzar de nuevo o al menos a reformar profundamente los trabajos estadísticos que condujeron a ciertas conclusiones hoy inadmisibles. Baste recordar que Ficker quería partir del *Sarcófago Dogmático* para fijar las dataciones de otros sarcófagos, y lo ponía a fines del s. IV o principios del V. La misma datación de Schönebeck influye en su clasificación y en sus conceptos iconográficos, ya que considera el *Dogmático* como el primer ejemplar que se nos ha conservado de los sarcófagos de doble friso. Lo mismo se diga sobre las conclusiones de Dinkler ²¹ por lo que toca a la «Trilogía de S. Pedro». Tanto para el estudio del estilo como para el de la evolución de la temática es importante acertar en la datación de una pieza tan significativa como la presente.

¿Cuál es, pues, la posición cronológica del *Dogmático* dentro de la época constantiniana?

El *Sarcófago Dogmático* ocupa una posición central, que más bien se inclina a la época tardoconstantiniana que a la de los primeros años. Veamos las razones.

La que más salta a los ojos es la de las figuras esculpidas en todo relieve: semejante hecho no se da en ningún otro sarcófago de los años anteriores al 325-330. El mismo Gerke ²², a propósito del sarcófago Lat. 135, al que data alrededor de 325, dice que en este tercer

¹⁹ H. v. SCHÖNEBECK, O. c. 292-306.

²⁰ G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. (Città del Vaticano 1949), 214-215 y n. 151 de su catálogo.

²¹ E. DINKLER, *Die ersten Petrusdarstellungen*: Marb. Jahrb. f. Kunstwiss. 11 (1939).

²² F. GERKE, *Antlitz*, 27 s.

decenio del s. IV empiezan las figuras a redondearse en todo relieve, dejando de aparecer como pegadas en el fondo. En la misma ocasión dice también que en los primeros tiempos constantinianos se advierte una manifiesta despreocupación por la plasticidad y la anatomía del cuerpo, en contraposición del notable interés que se dedica a la configuración y expresión de los rostros. En nuestro caso es claro que esa desproporción no existe: se ha adelantado en interés por el cuerpo —obsérvese por ejemplo el de Daniel—, por la configuración de los pliegues de los vestidos, que responden más naturalmente que antes a la realidad del cuerpo que cubren, y, por otra parte, los rostros no son ya tan atormentados como los anteriores.

Por lo que toca al tipo duro del Cristo-Estación, se podría observar que aunque la expresión es aún algo rígida, el redondeamiento de las mejillas se acerca más al último tipo de Cristo-Estación que a los primeros, es decir, al tipo por ejemplo del Lat. 135. Sin perder todavía la expresión seria y viril, en algunas de las cabezas de Cristo del Lat. 104 se advierte una cierta afeminación incipiente, que es característica de los tiempos ya avanzados de este tipo.

Una dificultad contra nuestra opinión podría constituir la el hecho de la ausencia casi total del trépano. De Bruyne²³ dice acertadamente que el uso o no uso del trépano no constituye ni distingue estilos, sino maneras, y a veces solamente indica estadio de elaboración. Schönebeck advirtió que el sarcófago no está terminado —como es manifiesto— y que en todos aquellos lugares en que el mármol se halla todavía sin labrar del todo hay señales como para un ulterior empleo del trépano, que no llegó a realizarse. El mismo De Bruyne, ampliando esta misma idea, afirma que, al parecer, el trabajo de mero cincel era completado después, en los pliegues por ejemplo, con el del trépano. Si esto es así, ¿cómo nos va a servir para datar un sarcófago no terminado el hecho de la ausencia del trépano?

Todas las razones que aporta Schönebeck para aclarar las diferencias del sarcófago con respecto al Arco de Constantino son válidas, y todas concluyen igualmente que el *Dogmático*, aunque está dentro aún de la época constantiniana, empieza ya a presentar síntomas de lo que unos ocho o diez años más tarde será el principio del renacimiento clasicista.

²³ DE BRUYNE, *Materia e spirito*... RivAc 25 (1949), p. 27, nota 1: «Invece di stili diversi, sarebbe più adeguato parlare di maniere diverse, perchè, la differenza tra i due gruppi di sculture è data da un differente grado di rifinitura. Sono tutte opere, cioè, in cui lo scalpello lavora in previsione di una rifinitura con il trepano...» Es fenómeno que se da también a fines del s. IV y principios del V; Cf. F. GERKE, *Christus*, 46: «Das lateranensische Exemplar zeigt den bohrlösen Stil gegen 400, der auf nicht fertig gewordenen theodosianischen Sarkophagen häufig vorkommt.»

Temáticamente se viene a las mismas conclusiones. Los temas son constantinianos, pero la lógica ordenación de las escenas y la perfecta organización dogmática del conjunto manifiestan no solamente la presencia de un inteligente pensador, sino también un dominio del tema y una capacidad de selección, que sólo se explica en una época de madurez, en la que la abundancia y familiaridad son frutos de la experiencia y hábito de varios años. Esquemas tan logrados son síntesis que se consiguen solamente después de un largo análisis y conocimiento de los componentes; después de estas síntesis sólo puede venir o la repetición o la disolución, que es la que de hecho se sigue en nuestro caso, para conducir a un nuevo interés no ya por el rigor dogmático, sino por la representación escénica y formal. Nos encontramos, pues, en presencia de una de las últimas síntesis plenamente constantinianas de entre los años 330-337.

Según las consideraciones precedentes, podemos consentir del todo con Bovini, que con criterios totalmente diversos —los retratos— llega a las mismas conclusiones.

* * *

Sea aisladamente, por su carácter especial, sea en el conjunto de los sarcófagos paleocristianos, el Lat. 104 tiene que interesar no solamente a los arqueólogos, sino también a los que se ocupan en el estudio de la Historia de la Iglesia y de la Teología. Las precedentes líneas pudieran quizá contribuir a despertar en España el interés por la arqueología cristiana, como parte importante de los estudios teológicos. Los monumentos cristianos de los primeros siglos, sin ser tan ricos dogmáticamente como los literarios, tienen en cambio la ventaja de ser documentos directos de los primeros fieles, que aún se nos conservan y que manifiestan quizá más claramente que los literarios la penetración de la idea religiosa en el pueblo por la predicación y la catequesis de los pastores de la Iglesia. Los cristianos ornaban sus casas, sus iglesias y sus sepulcros con las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento que más expresivamente les hablaban de las verdades religiosas que habían aprendido. El arte sepulcral, sobre todo, se prestaba más fácilmente a reunir y ordenar las escenas en un significado relativo a los sentimientos suscitados por los pensamientos de la muerte, del más allá, de la resurrección. Las esculturas de los sarcófagos —destinadas muchas de ellas a desaparecer de la vista de los vivos al ser enterradas totalmente— tenían un carácter de confesión y de Credo, que hoy día, al redescubrirlas, nos sirven como testimonios vivos de la fe de nuestros primeros hermanos en Cristo.

MANUEL SOTOMAYOR, S. J.
Facultad Teológica. Granada.