

# La figura de Cristo en los monumentos arqueológicos paleocristianos de Roma

*Alessandro Bertolino*

## Introducción

La comunidad cristiana de Roma de los primeros siglos es una sociedad muy articulada y diferenciada. Son muchos los matices que la contradistinguen. Estos crean una imagen de claroscuro muy variada, como el efecto que ofrecen las diversas teselas polícromas de un mismo mosaico. Por este motivo la difusión del cristianismo en Roma se presenta como un fenómeno con múltiples facetas, a veces difíciles de catalogar o tematizar de modo esquemático. La Buena Nueva en Roma se injerta y se entreteje en una sociedad civil ya evolucionada y frecuentemente contradictoria; por ello a veces es inevitable que la comunidad cristiana herede algunas paradojas del mundo profano, que en algunos casos realice compromisos con actitudes preexistentes y que más frecuentemente aún transforme la moral clásica y modifique radicalmente los comportamientos humanos.

En esta especie de complicado caleidoscopio social, sin embargo, se puede aislar e identificar un elemento constante y unívoco que caracteriza en todos sus particulares y permea profundamente la comunidad cristiana de Roma. Este elemento de continuidad, que se muestra siempre fuerte y maduro, es la fe en Cristo. A pesar de las contradicciones típicas de las sociedades humanas, se puede afirmar tranquilamente que la comunidad romana es una sociedad que se caracteriza por un fuerte sello cristológico.

La fe en Cristo está tan hondamente impresa y como marcada de modo indeleble en toda manifestación de la sociedad paleocristiana, que deja huellas que llegan hasta nosotros evidentes y tangibles en múltiples monumentos y restos arqueológicos que constituyen el objeto de análisis del presente artículo.

La voz de los cristianos de los primeros siglos de Roma se materializa esencialmente en diversas clases de testimonios arqueológicos como son las inscripciones, las pinturas y las esculturas. Por tal motivo dividimos este trabajo en dos grandes secciones, dedicadas a la epigrafía y a la iconografía respectivamente. Esta división nos permitirá presentar en términos más evidentes la figura de Cristo como era vivida y sentida por los cristianos que vivieron y actuaron en aquella que era la capital de un imperio universal y cosmopolita. En este sentido el estudio arqueológico consiente encontrar en las antiguas raíces de la comunidad cristiana primitiva un sólido alimento espiritual también para el cristiano de nuestros días, focalizando y delineando un modelo auténtico de fe ferviente y ardorosa en Cristo<sup>1</sup>.

## **1. Testimonios epigráficos**

La mayor parte de las inscripciones cristianas de Roma está formada por lápidas procedentes de casi sesenta catacumbas urbanas. Es claro, pues, que el material epigráfico tiene carácter prevalentemente funerario. No obstante esto, las lápidas sepulcrales ofrecen elementos interesantes sobre la figura de Cristo. Muchas veces es precisamente la experiencia, humana e individual, que el cristiano adquiere con el luto la que hace aún más neta y explícita su fe en Cristo Resucitado y vencedor de la muerte. En este sentido hay muchos testimonios esculpidos en los mármoles que cerraban las tumbas humildes diseminadas en los cementerios de Roma. En ellos la fe en Cristo se despliega en modos diversos, se usan fórmulas más o menos articuladas, a veces simbólicas o místicas, pero siempre palpitantes y ricas de conmoción sincera.

### **1.1. Las aclamaciones de vida en Cristo**

En las inscripciones sepulcrales el augurio más frecuente que los sobrevivientes hacen al pariente o al amigo desaparecido es el de

---

<sup>1</sup> El presente trabajo trata de ser lo más exhaustivo posible, pero es claro que los límites de espacio impuestos por la extensión de un artículo no permiten profundizar mucho algunos temas que merecerían incluso un tratamiento monográfico. Es evidente, por esto, que mi intento será sólo el de someter al lector una base de indicaciones y ofrecer estímulos a la reflexión, buscando recrear en pocas páginas un «fil rouge» entre la antigüedad cristiana y nuestro mundo contemporáneo.

continuar viviendo. Otra forma más completa de vida respecto a la terrena, que se concretiza en la unión íntima del difunto con su Señor, el Cristo. Por esta razón los cristianos de los primeros siglos graban en las lápidas aclamaciones breves y simples de vida en Cristo. Ellas expresan la propia fe en Aquél que es fuente de vida y que asegura la esperanza de vivir más allá del confín y los límites de la muerte. Una vida que será de comunión de los hermanos con el propio Creador. Los vínculos y lazos de amistad y parentesco no quedan destruidos ni borrados por la brutalidad e ineluctabilidad de la muerte, sino que se perpetúan y completan en un silencioso y recíproco diálogo instaurado entre vivos y difuntos que ha dejado sus vestigios en las fórmulas presentes en las inscripciones. El diálogo está garantizado, no sólo por la fría piedra grabada, sino también por la fe común en Cristo, y se materializa en fórmulas augurales como *vivas in aeterno in Christo*, *vivas in pace Dei Christi*, *vivas in Domino Iesu*. Como se ve, estas frases que gramaticalmente emplean siempre el subjuntivo, que es tiempo de esperanza, se expresa toda la fe simple, pero auténtica, del cristiano que no teme por la suerte de sus seres queridos porque los imagina ya en el gozo celeste de la gloria de Cristo. A través del testimonio de estas aclamaciones tenemos el primer contacto con la fe en Cristo expresada por los primeros cristianos romanos. Quizá es el contacto más humilde, un mensaje no erudito que también las clases sociales más bajas pueden expresar sin dificultad, pero que ya encierra en sí y en su impacto evocativo toda la fuerza del Evangelio y de la fe en Cristo resucitado<sup>2</sup>.

## 1.2. Referencias dogmáticas

A los testimonios epigráficos más simples e inmediatos de fe en Cristo, se juntan las menciones que contienen una reflexión teológica más compleja y meditada. Estos textos, aun formando parte de la producción sepulcral, pueden ser definidos con todo derecho «inscripciones dogmáticas».

Frecuentemente son producto de clases sociales más elevadas o incluso pertenecen a miembros del clero. Con formularios elabora-

---

<sup>2</sup> Para los formularios que expresan las aclamaciones de vida en Cristo cf. la reseña hecha por P. Testini *Archeologia cristiana*, Bari 1980, pp. 409-411.

dos y con claras expresiones doctrinales, evidencian la línea teológica oficial de la Iglesia católica de los primeros siglos.

La aparición de textos de este tenor debió de ser provocada y exigida por las controversias doctrinales que afligieron a la Iglesia también en esta época, y que minaron su unidad. Basta pensar en las disputas, a veces encendidas, que caracterizaron el período del siglo IV entre católicos y arrianos.

Las posturas expresadas por los herejes y cismáticos suscitaron en el mundo católico, además de un rápido desarrollo teológico, una decidida toma de posición que encontró su espacio también en la redacción de los epígrafes sepulcrales.

En el momento en que el fiel es sepultado, como última voluntad desea recordar en la propia inscripción la integridad de la fe profesada y reafirmar decididamente su pertenencia a la Iglesia católica que acoge al difunto como en un abrazo de madre dulce y afectuosa, en la esperanza de la recompensa eterna.

Al mismo tiempo, puesto que muchas de las especulaciones de los no católicos se referían al ámbito cristológico y trinitario, en las inscripciones dogmáticas se encuentran frecuentes afirmaciones de fe en Cristo, verdadero Dios y verdadero Hombre, adorado junto con el Padre y el Espíritu Santo en la plenitud del misterio trinitario.

### *1.2.a. Epitafio del Papa Dámaso*

Sin duda alguna una de las más bellas composiciones poéticas en que se expresa la fe en Jesucristo se encuentra en la inscripción funeraria que el papa Dámaso (366-384) compuso para el propio sepulcro. En ella se modula con finos e incisivos versos, toda la confianza que el Pontífice, devoto de los mártires, pone en la potencia de Cristo.

Dámaso afirma su certeza en la resurrección porque se pone a sí mismo en las manos del Señor y confía en Aquél que aplacó las tempestades, volvió a dar vida a la simiente que muere y pudo restituir a la hermana afligida su hermano Lázaro, resucitado después de tres días de muerto.

Con acentos de lirismo insuperable el texto epigráfico, conocido en la tradición manuscrita, así reza: *Qui gradiens pelagi fluctus compressit amarus, / vivere qui prestat morientia semina terrae, / solvere qui potuit letalia vincula mortis / post tenebras, fratrem post tertia lumina solis / ad superos iterum Martae donare sorori, / post cineres Damasum faciet quia surgere credo*. Es precisamente en esta frase que cierra el poema, *surgere credo*, concisa y en verdad lapidaria, donde se condensa toda la esperanza del cristiano en la resurrección de los muertos garantizada por el testimonio de Cristo<sup>3</sup>.

### 2.2.b. Inscripción del obispo Abercio conservada en el Vaticano

Otro texto epigráfico, considerado por los estudiosos como rey de las inscripciones cristianas, denso de testimonios cristológicos, es el epitafio del obispo Abercio. La inscripción, topográficamente no pertenecería a Roma, puesto que fue encontrada en Gerópolis, Asia Menor, donde el obispo ejerció su labor pastoral.

No obstante, deseo tomarla en consideración por diversos motivos. Primero, por el hecho de que el epígrafe se conserva hoy en Roma, en el Museo Pío Cristiano, del Vaticano; segundo, porque el mismo texto se refiere a un viaje emprendido por el obispo a Roma y que demuestra ligarlo de manera indisoluble a la Ciudad Eterna; en fin, porque el contenido dogmático de fe en Cristo convierte esta inscripción en un documento de valor excepcional que no puede ser descuidado en este artículo.

La inscripción, redactada en griego, se sitúa cronológicamente en el período del imperio de Marco Aurelio (161-180), revelándose por ello como uno de los textos cristianos conocidos más antiguos en absoluto. El epígrafe está impregnado de un fuerte simbolismo místico que lo hacía inteligible sólo a quienes se adherían al Evangelio.

En el texto es Abercio en primera persona quien habla y narra de un viaje suyo a Roma que probablemente debía tener como objetivo

---

<sup>3</sup> La inscripción fúnebre del papa Dámaso está recogida por A. Ferrua en *Epigrammata Damasiána* n. 12, Città del Vaticano 1945, Trad. «Aquél que caminando pisó las olas tumultuosas, Aquél que devuelve la vida a las semillas caídas en tierra, Aquél que pudo desatar los lazos letales de la muerte después de las tinieblas, (y) el hermano vivo después de tres días volver a dar a la hermana Marta, creo que de las cenizas hará resucitar a Dámaso».

recibir del Papa consejos y sugerencias sobre la actitud pastoral ante la herejía de los Catafrigios que se iba difundiendo por aquella época en Asia Menor.

El obispo Abercio afirma haber sido impulsado e inducido a este viaje por el mismo Señor Jesucristo, que él define *«pio pastor que apacienta el rebaño de ovejas por montes y llanuras, que tiene grandes ojos que todo lo observan desde lo alto»*.

En esta lírica bucólica de nuestra inscripción resulta fácil adivinar inmediatamente una referencia intensa a Jesús Buen Pastor, que en el arte paleocristiana tuvo después un gran desarrollo y una difusión admirable como imagen pictórica y escultórica de la misericordia divina.

Las alusiones a Cristo no se limitan, sin embargo, a este pasaje. Abercio prosigue recordando otros viajes pastorales que lo llevaron a Siria y más allá del Eufrates, a Nísibe.

En todas partes fue acogido fraterna y amorosamente por las comunidades cristianas locales. El momento fundamental y unificante de estos encuentros fue, una vez más, Cristo, ahora bajo la forma de la Eucaristía.

Abercio, llegando a las diversas Iglesias, condivide con los hermanos que encontraba la propia fe en Cristo en el solemne sacrificio eucarístico en la santa comunión.

Para expresar este concepto de Jesús hecho Eucaristía, al obispo le gusta utilizar en la redacción del epígrafe la conocida metáfora alegórica del pez: *La fe me condujo en todo lugar y en todas partes me preparó como alimento el pez de fuente grandísima, pura, que la Santa Virgen toma y ofrece a los amigos para que se nutran siempre, teniendo un vino agradable que nos ofrecía junto con el pan.*

Resulta evidente en este párrafo la referencia a Jesús-Eucaristía en el recuerdo del pan y del vino como la alusión al Pez-Cristo remite al simbolismo del acróstico del IXTHYS (Jesucristo Hijo de

Dios Salvador), que tendremos modo de constatar más adelante cómo esté ampliamente difundido en la epigrafía paleocristiana<sup>4</sup>.

### 1.2.c. Inscripciones que mencionan la divinidad de Cristo

La naturaleza divina de Cristo fue uno de los temas teológicos que, en el siglo III y sobre todo en el IV fue objeto de mayor debate, hasta el punto de crear áspera oposición a la orientación marcada por la Iglesia Católica y que en algunos casos desembocó en verdaderas divisiones heréticas.

Sin duda los cismáticos arrianos fueron los más intransigentes opositores y la total negación de la divinidad de Jesús los condujo al choque violento con los católicos que caracterizó buena parte del siglo IV.

Los arrianos, que consideraban a Cristo como creatura y, por lo mismo, subordinado al Padre, salieron derrotados en la confrontación con la Iglesia católica, sea por la firme defensa de la ortodoxia por parte de algunos padres como Atanasio, Basilio, Gregorio de Nisa, Gregorio Nazianzeno, Ambrosio, personajes de categoría moral e intelectual decididamente superior, sea por la ayuda política de emperadores como Constantino y Teodosio, que defendieron a ultranza las posiciones católicas.

---

<sup>4</sup> Para la edición de la inscripción de Abercio, cf. A. Abel, *Etude sur l'inscription d'Abercius*, in «Bysantion» 1928 p. 321. A. Ferrua, *Nuove osservazioni sull'epitafio di Abercio*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» (1943, p. 279; A. Ferrua-D. Balboni, *Epitaphium Abercii*, Fano 1953; P. Testini, *Archeologia Cristiana*, Bari 1980, pp. 423-427. El texto traducido del griego dice así: *Ciudadano de electa ciudad, he hecho este (monumento) todavía en vida. para que tenga aquí noblemente puesto para (mi) cuerpo. Mi nombre es Abercio, discípulo del piadoso pastor, que apacienta rebaños de ovejas por montes y llanuras, que tiene grandes ojos que todo lo observan desde lo alto. En efecto, El me enseñó con escritos dignos de fe. El me envió a Roma para que contemplase el palacio y viese a la reina de áurea estola (= la Iglesia) y de áureas sandalias. Allá vi un pueblo que tiene un sello resplandeciente: y vi la llanura de Siria y todas las ciudades, (incluso) Nísibe, más allá del Eufrates: en todas partes encontré hermanos, teniendo a Pablo conmigo; la fe me condujo en todo lugar y en todas partes me ofreció como alimento el pez de fuente grandísima pura, que la Santa Virgen toma y lo alarga a los amigos para que se nutran siempre, teniendo un vino sabroso que me ofrecía mezclado (con agua) juntamente con el pan. Esto (yo) Abercio he dictado para que se escribiera en mi presencia: tenía yo setenta y dos años en realidad. Quien comprende estas cosas (y está) en todo de acuerdo conmigo rece por Abercio. Que nadie deposite a otro en mi tumba; de lo contrario pagará al fisco de los romanos dos mil monedas de oro y a (mi) noble patria Gerópolis, otros mil de oro.*

Las polémicas y disputas teológicas sobre la divinidad de Cristo no quedaron confinadas a ambientes cultos o restringidas al ámbito clerical. Prueba de la implicación popular son unas setenta inscripciones sepulcrales de Roma, en las que los difuntos consideran un deber tomar parte en la controversia, afirmando en pocas palabras grabadas en piedra la propia catolicidad.

La adhesión del fiel común a las afirmaciones antiarrianas expresadas en el Concilio de Nicea, que estigmatizó las concepciones de Arrio y de sus secuaces, es considerada con razón por muchos cristianos elemento fundante del propio credo.

La fe en Cristo-Dios es tan basililar que ha de ser recordada como testamento espiritual sobre la morada eterna del cristiano. Tal actitud muestra, más allá de la evidente ortodoxia de la comunidad, cómo en esta época las controversias teológicas también de elevado nivel, implicasen y apasionasen a todo el pueblo cristiano hasta los estratos sociales más humildes.

Todos los miembros de la Iglesia son llamados a tomar posición personalmente cuando se ve amenazada la integridad de la fe. Los epígrafes testimonian así un coro de voces humildes que se eleva de las catacumbas romanas en defensa de la Iglesia católica.

Coro compuesto por tantos y tan diversos protagonistas que, como los diferentes instrumentos de una orquesta, alcanzan una admirable unidad al afirmar que Cristo es Dios.

Podemos mostrar aquí en síntesis algunos de estos epígrafes para entender mejor el fenómeno<sup>5</sup>.

Un primer texto que cita claramente la fe en Cristo-Dios procede del complejo de San Calixto y es una inscripción funeraria dedicada por los padres a su hijita *Clusia Aeliana*, donde la expresión *virgini*

---

<sup>5</sup> Para una visión global del problema del arrianismo y de la oposición al mismo por parte de la Iglesia católica reflejada en los monumentos arqueológicos, cf. A. Ferrua, *La polemica antiarriana nei monumenti paleocristiani*, in «Studi di Antichità Cristiana XLIII», Città del Vaticano 1991. En mi estudio he preferido, por motivos de espacio, hacer una criba de los textos más significativos por presentar al lector, remitiendo al trabajo de Ferrua para una visión más completa y articulada.

in *Ch(risto) Deo*, muestra la fe profunda de esta familia en la divinidad de Jesús<sup>6</sup>.

Otro texto, encontrado en las catacumbas de Domitila, define al difunto, anónimo, *servus I(esu) Chr(isti) D(ei)*, otra hermosa afirmación de fe límpida en la naturaleza divina de Cristo<sup>7</sup>.

Denso y rico de esperanza en la vida eterna, garantizada por el Redentor, es el epígrafe urbano que cerraba el sepulcro de la joven *Flavia Montanina*. Aquí la fórmula *vivit in Deo Chr(isto)* expresa la certeza que la difunta continúa viviendo más allá de la muerte una existencia todavía más plena que la terrena porque ahora se encuentra en los brazos de su Dios<sup>8</sup>. Semejantes por contenido y formulario son las lápidas sintéticas de *Olimpiodora*<sup>9</sup> y de *Erenea*<sup>10</sup> que concluyen con la frase *vivas in Deo Christo*.

A este propósito es interesante subrayar el hecho de que frecuentemente en los epígrafes, para representar gráficamente el nombre de Cristo, se prefiera echar mano del *chrismon* (*Chi-ro*) o monograma. A este compendio de escritura a veces se le añadía en torno la incisión de una corona de laurel para hacer ver, de modo visivo y bien marcado, la victoria de Cristo sobre las potencias del mal.

Quien había abrazado el evangelio hacía poco y había sido bautizado poco antes de morir también quería declarar la propia fe en

<sup>6</sup> ICVR (=Inscriptiones Christianae Urbis Romae) IV 11863 = ILCV (=Inscriptiones Latinae Christianae Veterae) 3379. El texto es el siguiente: «*Filiae incomparabili / (Clus(iae) Aelianeti, Clus(ius)A(e)lianus pater et Afrania / Sabina mater fec(it) virgini in Chr(sto) Deo, / qu(a)e v(ixit) Ann(os) XIII. Q(ui)escit in pace*». («A la hija incomparable, Clausia Aelianeta, virgen en Cristo Dios, que vivió 14 años, su Padre Clausio Aeliano y su Madre Afrania Sabina hicieron (esta tumba). Descansa en paz»).

<sup>7</sup> ICVR III 8288. El texto completo dice: «*[... ]serbus / I(esu) Chr(isti) D(ei) in pace*» («Siervo de Jesucristo Dios in paz»).

<sup>8</sup> ICVR I 3146 = ILCV 3375 B. El texto dice: «*Flavia Montanina / virgo vixi(t) ann(os) XII et me(n)s(e)s sex(is) et dies XV / vivit in Deo ( Chr(isto)*».

<sup>9</sup> ICVR III 9055. La lápida, conservada actualmente en Verona, dice: «*Olimpiodo/re vivas in Deo / Chr(isto)*».

<sup>10</sup> ICVR I 1982 = ILCV 2195 adn. El epígrafe dice: «*Erenea (:Irenaea) vi/bas in Deo Chr(isto)*».

Cristo, como testimonia la lápida de *Aequitius*, definido *neophita in Chr(isto) Deo*, en las catacumbas de San Lorenzo<sup>11</sup>.

El empleo de términos como *Dominus et Deus*, unidos a la figura de Jesús, resulta ser una simple variante semántica para expresar el conocido concepto teológico referente a la naturaleza divina de Cristo. Con esta perífrasis las difuntas *Inocencia* y *Victoria* afirman que el Señor les dará la vida eterna<sup>12</sup>.

Cuando la fe y la teología se traducen a términos poéticos, se alcanzan cimas conmovedoras de arte literario palpitante. Así en numerosos poemas epigráficos dictados por el Papa Dámaso para adornar las tumbas de los mártires, dispersas por las catacumbas romanas. En una de ellas, que se refiere al sepulcro de los Santos Félix y Felipe en las catacumbas de Priscila, el metro lírico se modula dulcemente para exaltar con tonos vibrantes a Jesucristo, que es definido, como dice el Credo, Dios que nació y padeció —*qui natum passumq(ue) Deum*—, que subió al cielo —*repetisse paternas sedes*— y que de nuevo vendrá para juzgar a vivos y muertos —*iudicet ut vivos rediens pariterq(ue) sepultos*—<sup>13</sup>.

Para completar, hay que añadir a estos testimonios los frecuentes sellos impresos sobre la cal que cerraba los lóculos de los cementerios. A través de la impresión en la cal todavía fresca de un sello o de un punzón que llevaba impresa en negativo una breve frase, resultaba una inscripción modesta y poco costosa. Con esta técnica simple y pobre se quería decorar los sepulcros humildes expresando, al mismo tiempo, la fe del difunto en términos concisos. Las frases, en estos casos, más bien estereotipadas repiten el costum-

<sup>11</sup> ICVR VII 18693 = ILCV 1488. El texto íntegro reza así: «*Aequitio in Chr(isto) Deo inofito (:neophitae) / bene merenti qui vixit / an(nos) XXVI, m(enses) V, d(ies) III; dec(essit) III non(as) aug(ustas)*». («A Equicio neófito en Cristo, de tantos méritos, que vivió 26 años, cinco meses y tres días; falleció en las terceras nonas de agosto»).

<sup>12</sup> ICVR I 3549 = ILCV 2500 adn. La inscripción, encontrada en Roma y hoy perdida, dice: «*(Hic dormiunt) Innocentia et Victoria / (det illis au)tem Deus et Dominus noster ((Jesus Christus vita)m aeternalem*». («Aquí duermen Inocencia y Victoria. Que Nuestro Dios y Señor Jesucristo les de la vida eternal»).

<sup>13</sup> ICVR IX 24829 = A. Ferrua *Epigrammata Damasiana*, Città del Vaticano 1945 n. 39. La primera parte del epigrama dice: «*Qui natum passumq(ue) Deum repetisse paternas / sedes adq(ue) iterum venturum ex aetere credit. / Iudicet ut vivos rediens pariterq(ue) sepultos. / martyribus sanctis pateat quod regia caeli / respicit interior, sequitur si praemia Chr(isti)*».

brado formulario *spes in Deo Christo*, susceptible de muy pocas variantes<sup>14</sup>.

#### 1.2.d. Inscripciones que mencionan a Cristo en ámbito trinitario

Hay que encuadrar siempre en el ámbito de las disputas teológicas y particularmente en clave antiarriana, las inscripciones paleocristianas que se refieren a Cristo como una persona de la Santísima Trinidad.

El dogma de la Trinidad ya había tenido su formulación en el evangelio de Mateo (Mt 28, 19), pero encontró una formulación precisa solamente en el siglo IV en el Concilio de Nicea. Muchas inscripciones datables precisamente en este período están impregnadas de estas reflexiones teológicas.

Las lápidas que pueden ser incluidas en esta categoría presentan un formulario bastante repetitivo. Quizá el caso más completo sea el referido en el epitafio de *Aedesio*, que fue sepultado en las catacumbas de San Sebastián. Aedesio, originario de Armenia y bautizado hacía poco, hace explícita confesión de fe trinitaria —*qui credit in Patre et Filio et Spiritu Sancto*—, fórmula que resulta recurrente en tal género de epígrafes<sup>15</sup>.

La lápida de *Papirio Secundiano*, perteneciente a las catacumbas de Domitila, repite más o menos la misma perífrasis afirmativa, pero su texto se distingue porque el compilador, queriendo afirmar la identidad de la persona del Hijo con la de Jesús, ha duplicado el nombre de Cristo, añadiéndolo a la acostumbrada declaración trinitaria. El resultado, estilísticamente no elegante, pero eficaz en su síntesis dogmática, se presenta de este modo: *credit Christum Iesum cum Patre et Filio et Spiritu Sancto*<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Para este particular género de inscripciones, cf. A. Ferrua, *Sigilli su calce nelle catacombe*, Città del Vaticano, 1986. Dentro de la colección epigráfica se pueden encontrar las citas de sellos en los que se expresa la fe en Cristo-Dios a la que hemos aludido.

<sup>15</sup> ICVR V 13443. El texto epigráfico dice: «*Aedesius neofitus, qui credit in Patre et Filio et Spiritu Sa/ncto, natione Ar/menius, eunuchus, qui visit (...)*».

<sup>16</sup> ICVR III = ILCV 2441 adn. El texto recita: «*(...) Papir(ius Se)/cundianu(s credit)/C(h)ristum Iesu(m cum Patr)/e et Filio et (I)sp(iritu Sancto)*».

Otra inscripción, fechada el año 403, procede de la Basílica de San Pedro en el Vaticano y pone de relieve, como las precedentes lápidas analizadas, la fe en la Trinidad y, por tanto, en Cristo como segunda Persona. El sepulcro pertenecía a un cierto *Quintiliano* que se define *confirmans Trinitatem*<sup>17</sup>; fórmula muy densa y concisa que emplea una fuerte imagen expresiva, evocando la toma de posición neta de nuestro personaje y que encaja bien en el áspero clima de las luchas dogmáticas entre arrianos y católicos.

### 2.3. Simbolismo cristológico del pez (IXTHYS)

El uso del símbolo del pez por parte de los fieles que deseaban afirmar la propia fe en Jesús es hoy muy conocido por la fuerte carga sugestiva que contiene. Tal símbolo, en realidad, aunque bien documentado desde el siglo II, parece haber estado menos difundido que otros, como por ejemplo el *chrismon* o monograma de Cristo.

Toda la alegoría del símbolo del pez se basa en la formación de un acróstico que parte de la descomposición de la palabra «pez» en griego. En efecto, en lengua helénica pez se dice *ixthys*; las letras que componen esta palabra son también las iniciales de otras tantas palabras que, en conjunto, forman una frase con sentido completo: I = *Iesus*; X = *Xristós*; Th = *Theos*; Y = *Yios*; S = *Soter*. El resultado del acróstico es, precisamente, una afirmación de fe cristológica en «Jesucristo Hijo de Dios Salvador».

El acróstico podía ser materialmente concretizado en el arte paleocristiano de dos modos: como diseño figurativo del pez o como expresión gráfico-literal, de donde resulta evidente que su estudio se puede dividir entre iconógrafos y epigrafistas.

Para despejar el campo de cualquier duda, hay que recordar que el acróstico del pez nunca fue símbolo secreto y místico de reconocimiento o contraseña entre cristianos perseguidos, para ocultar la

---

<sup>17</sup> ICVR II 4242. El epígrafe es el siguiente: «*Quintilianus homo Dei / confirmans Trinitatem, / amans castitatem, / respuens mundum, / requiescit una cum (...)/ qui vixit p(lus) m(inus) X(... / Theodosio Aug(usto) et R(umorido) v(iro) c(larissimo) cons(sulibus)*». («Quintiliano, hombre de Dios, que confirma la Trinidad, que ama la castidad, que rechaza el mundo, descansa juntamente con ..., el cual vivió más o menos el año X... siendo cónsules Teodosio Augusto y el ilustrísimo señor Rumórido»).

propia fe a ojos indiscretos y malévolos. Esta idea, del todo errónea, surgió de las cenizas de un romanticismo trasnochado y carente de valor histórico. Posteriormente encontró terreno abonado para la difusión en la cinematografía de Hollywood que en la producción de ciertas películas históricas ha dado a un vasto público una imagen del mundo romano y de la antigüedad cristiana tanto piadosa cuanto fantástica y desorientadora. El acróstico, cuyo significado era bien conocido aún para los paganos, como lo demuestran las fuentes literarias, responde, en cambio, al gusto de la expresión mística que se traduce en formas gráficas alegóricas para significar realidades espirituales más elevadas. El empleo de estas imágenes halla correspondencia exacta en una mentalidad común casi en todos los ámbitos sociales, de los siglos II y III; actitud cultural que gustaba del simbolismo gráfico-literal y que amaba el procedimiento alegórico<sup>18</sup>.

### 1.3. Testimonios literarios

La fuente literaria principal para la comprensión del símbolo del pez en ámbito cristológico es Tertuliano. El gran escritor africano, en una obra que se remonta a fines del siglo II, muestra la identificación del pez con Cristo, añadiéndole una sugestiva alusión bautismal. El paso establece también, con una alegoría intensa y atrevida, otra identificación: si Cristo es el Pez, los cristianos son los pececillos y a ellos les es dado vivir sólo en comunión con Jesús. Ellos viven en el agua, y el agua del Bautismo es su fuente de salvación<sup>19</sup>.

Para mejor comprender este testimonio fundamental, parece oportuno ofrecer la versión del mismo texto: *Sed nos pisciculi secundum ixthyn nostrum Iesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus*. Es interesante anotar cómo Tertuliano usa, dentro de un escrito latino, precisamente el término griego «*ixthys*», base del acróstico cristológico, para indicar a Jesús, imponiendo así una traducción que podría rezar de este modo: *Y nosotros pececillos según nuestro Pez Jesucristo nacemos en el agua y somos salvados sólo permaneciendo en el agua*. Se establece así

<sup>18</sup> A propósito del simbolismo del pez sigue siendo fundamental, aunque fechada, la obra de F. J. Dölger *IXTHYS* vols. I-IV, Münster 1910-1943.

<sup>19</sup> Tert. *De Baptismo* 1, 3.

una concordancia inmediata entre el dato literario y el testimonio monumental que nos ofrece la arqueología.

### *1.3.b. Inscripciones funerarias*

Una de las inscripciones cristianas más antiguas, datable hacia el los siglos II-III, que muestra explícitamente el símbolo del pez, procede de un cementerio cerca del Vaticano. Es la estela relativa a la sepultura de *Licina Amias*, cuyo texto trae simplemente los datos generales de la difunta. El laconismo de la fórmula contrasta con la riqueza de la simbología cristiana. En el epígrafe encontramos, en efecto, el símbolo cristológico expresado sea visualmente mediante la incisión de dos peces puestos uno frente a otro junto a un ancla, sea literariamente con la expresión tan evocativa *ixthys zonton* —pez de los vivos— que alude directamente a Cristo, que asegura a los difuntos la vida eterna<sup>20</sup>.

Siempre dentro del mismo espacio cronológico se puede colocar el importante grafito grabado en el revoque de la pared de uno de los mausoleos de la llamada «Piazzuola» cerca de San Sebastián. La inscripción, brevísima, recoge el solo acróstico, pero con una variante significativa: la inserción de una T entre I y X. No hay que excluir, propuso la Guarducci, que en este caso el simbolismo del acróstico haya sido ampliado y profundizado a propósito. La inserción de la T, que habría que entender como una Tau mística, indicaría alegóricamente la cruz, instrumento de la Pasión de Nuestro Señor. Si la suposición es exacta, en este grafito tendríamos compendiados en una única sigla el nombre del Redentor, la declaración del atributo de Hijo de Dios, la mención del aspecto soteriológico de Jesús y el recuerdo de la cruz<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> ICVR II 4246 = ILCV 1611 B. La inscripción dice: «*D(is) M(anibus) ixthys zonton/Licinia Amiati benemerenti/vixit(...)*». La dedicatoria a los Dioses Manes en inscripciones cristianas se explica como herencia de una tradición sepulcral ya arraigada, aunque sin su significación pagana original; o bien es posible que estas siglas hubiesen sido grabadas en serie por los marmolistas antes que el trozo hubiese sido encargado. Para esta inscripción, cf. la bella reproducción fotográfica en *AA.VV. Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Catalogo Mostra Milano, 1996, p. 186.

<sup>21</sup> ICVR V 12889. El texto del grafito es demasiado conciso: *IXTHYS*. Para la interpretación de la inscripción, cf. M. Guarducci, *Epigrafia Greca*, Vol. IV, Roma 1977, pp. 545-547.

Sin salir del ámbito de San Sebastián, hemos de recordar la inscripción de *Ancotia* y *Atimeto*, de igual antigüedad, donde el símbolo del pez esta vez está limitado a su mera representación esquemática, sin ninguna descripción epigráfica del acróstico.

Para concluir esta breve reseña, terminamos citando la larga lápida de *Postumio Euthenio*, muerto en el siglo IV y sepultado en las catacumbas de los Santos Gordiano y Epímaco, en la Vía Latina. El epígrafe, que define al difunto con el epíteto de *fidelis*, deja traslucir sin disimulo una punta de satisfacción humana, puesto que él había sido bautizado un día antes de su cumpleaños (*qui gratia sancta consecutus pridie natali suo*) y podía ya considerarse con pleno derecho miembro de la comunidad cristiana.

Por desgracia la tarde misma del bautismo *Postumio falleció* (*serotina hora reddit debitum vitae suae*), a la edad de seis años. Al recuerdo del pequeño se asociaron los padres (*Postumius Felicissimus et Postumia Euthenia*) y la abuela del niño (*Festa avia*). La lápida, es notable por la riqueza de datos y de originalidad, y por la doble mención del *ixthys*, puesto como encabezado al principio del texto y colocado verticalmente al lado derecho, encuadrando así la inscripción con el intenso misticismo del acróstico, como para poner bajo su protección los restos mortales del pequeño difunto<sup>22</sup>.

## 2. La documentación iconográfica

Además de testimonios en inscripciones, los cristianos también expresaron su fe en Cristo en imágenes y figuras. Estas fueron realizadas principalmente en las artes figurativas pictóricas y escultóricas, que entran en el ámbito de los estudios iconográficos.

---

<sup>22</sup> ICVR VI 15634 = ILCV 1524. El texto es: «*Ixthys / Postumius Euthenion fidelis, qui gratia sancta consecutus / pridie natali suo, serotina hora reddit debitum vitae suae. Qui vixit / annis sex et depositus V idus iulias die Iovis quo et natus est. Cuius / anima cum sanctos in pace. Filio benemerenti Postumii Felicissimus / et Euthenia et Festa avia ips<e>ius*». («Postumio Eutenio fiel (cristiano), que habiendo sido alcanzado por la santa gracia (del bautismo) el día antes de su cumpleaños, entregó el débito de su vida por la tarde. El cual vivió seis años y fue sepultado el... del día jueves, en el cual también nació. Cuya alma (descansa) en paz con los santos. Al hijo lleno de méritos (dedican esta lápida sus padres) Postumio Felicísimo y Eutenia, y su abuela Festa»).

Y una vez más, es el ámbito funerario de las catacumbas el que nos ha transmitido la mayoría de pruebas monumentales. El arte paleocristiano dio sus primeros pasos en las galerías de cementerios y posteriormente fue llevado a las grandes obras realizadas en edificios de culto, donde con diversas técnicas y hablando ya una lengua expresiva desarrollada, alcanzó cimas artísticas altísimas, delineando conceptos preñados de un mensaje teológico complejo y maduro.

El arte paleocristiano antes de alcanzar niveles artísticos supremos y contenidos elevados, como lo podemos admirar en las iglesias, ha expresado en las pinturas y sarcófagos de las catacumbas la primera y más inmediata declaración de amor y de fe en Jesús.

Sin duda las realizaciones figurativas de las catacumbas delatan una cierta ingenuidad en las formas, lo que demuestra que aquéllas han sido ejecutadas por artesanos más que por grandes artistas.

Asimismo está fuera de duda que estos artesanos, que trabajaban en la oscuridad de las galerías catacumbales, esculpiendo o pintando en ambientes ciertamente no favorables, buscaban métodos expresivos de un arte naciente; de aquí que los resultados fueran todavía inciertos y balbucientes.

Las pinceladas rápidas de los artesanos de las catacumbas más que definir las figuras, las insinúan compendiando y sintetizando las formas, disgregando casi la plasticidad. Y a través de esta técnica impresionista, que prefiere la mancha a la línea, germina y se define el arte de los primeros cristianos, los cuales con estas humildes decoraciones arrojan vigorosos e intensos haces de luz que hienden las tinieblas de los cementerios subterráneos.

Luz del arte paleocristiano que llega a ser aún más intensa en contenidos, impregnados y llenos de fe en Cristo. El Señor es el protagonista principal de las figuraciones plásticas de la comunidad; se quiere mostrar la misericordia y casi materializar en imágenes el poder salvífico. La liberación de los lazos de la muerte, obrada por Cristo, pasa también a través de la simplicidad y frescura de las imágenes de este arte que es un himno a la omnipotencia de Dios. Por tal motivo en el arte de la primitiva comunidad cristiana se suceden las representaciones de los milagros de Cristo, las descripciones de Jesús Buen pastor para concluir con las imágenes de la pa-

sión y de la resurrección: se concretiza en esta suerte de parábola ascendente la fe de los hombres en el Señor Jesús<sup>23</sup>.

## 2.1. El Buen Pastor

Quizá una de las representaciones más conocidas, desde luego una de las más amadas, es la de Jesús Buen Pastor. La fortuna de esta representación ha sido notable en verdad desde los inicios del arte cristiano, que podemos colocar entre fines del siglo II e inicios del III. Los contenidos misericordiosos propios de esta iconografía jugaron un papel determinante en la gran difusión del Buen Pastor. Por esto se lo encuentra traducido en imágenes en frescos de catacumbas que decoran cubículos y arcosolios con igual frecuencia que en esculturas que enmarcan el frente de los sarcófagos. Fue tal la amorosa difusión que la comunidad tributó a esta imagen, que el Buen pastor puede ser asumido hoy como el símbolo más elocuente de la antigüedad cristiana<sup>24</sup>.

### 2.1.a. Precedentes clásicos

La representación de un pastor que lleva sobre sus espaldas un corderito está presente ya en el arte precristiano. Obviamente si existe una estrecha analogía y dependencia desde el punto de vista estilístico y formal, los contenidos expresados por el pastor profano son totalmente diversos de los del Buen Pastor cristiano. Se trata de una simple similitud en el tratamiento de las formas artísticas.

---

<sup>23</sup> La bibliografía referente al arte paleocristiano es inmensa. No pudiéndolo ni siquiera sintetizar en este artículo, me limito a indicar uno de los trabajos más recientes al respecto, donde se puede encontrar la literatura básica precedente. F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi*, en AA.VV., *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli. (Catalogo Mostra)*, Milano 1996, pp. 71-93. También puede ser útil, para el tema específico de la iconografía funeraria, otra contribución en el volumen citado, F. Bisconti, *L'arte delle catacombe*, pp. 94-106.

<sup>24</sup> Para la iconografía de Jesús Buen Pastor, cf. esencialmente Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christliche Kunst*, in *Jarbuch für Antike und Christentum* 2, 1959, pp. 115-131 y 3, 1960, pp. 112ss; W. N.Schumacher, *Hirt und Guten Hirt*, Roma-Freiburg-Wien 1977; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen 1980; F. Bisconti, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in AA.VV., *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma 1989, pp. 367-412, en particular pp. 377-379.

En ámbito pagano la figuración del pastor sigue la tradición clásica del *Hermes crióforo* y se inserta en la corriente de pensamiento y cultura que exaltaba la tranquilidad campestre y la felicidad de la vida bucólica. Pensamiento que encontró expresión máxima sobre todo en la literatura idílica y pastoril que tuvo como máximos cantores a autores como Virgilio, Tibulo, Propercio y Horacio.

Con esta imagen la cultura clásica quería hacer concreta la idea de la filantropía y de la *humanitas*, que permeaba la filosofía del tiempo, no ajena ni alejada de los intentos pacificadores de la política de Augusto y de sus predecesores.

### 2.1.b. Referencias bíblicas

La representación del Buen Pastor en ámbito cristiano nos remite inmediatamente a la persona de Cristo. Esta analogía fue captada y meditada muy pronto por los Padres de la Iglesia, sobre todo en algunos escritos exegéticos y homiléticos<sup>25</sup>. La idea del «pastor» como guía del pueblo de Dios ya estaba presente en algunas referencias bíblicas veterotestamentarias. Por ejemplo, en el celeberrimo salmo 22: «*El Señor es mi pastor, nada me falta. Por prados de fresca hierba me apacienta. Hacia las aguas de reposo me conduce y conforta mi alma; me guía por senderos de justicia en gracia de su nombre*»<sup>26</sup>.

La expresión más explícita y clara del Pastor-Cristo se encuentra, sin embargo, en algunos pasos del Nuevo Testamento. Aquí la relación del Pastor con Jesús es evidente y la identificación con Cristo es transparente tanto en el Evangelio de Juan, donde Jesús mismo afirma: «Yo soy el Buen pastor; el buen Pastor da la vida por las ovejas», cuanto en el de Lucas, donde se narra la parábola de la oveja perdida<sup>27</sup>.

Es evidente, pues, que en este contexto y con este subsuelo cultural y espiritual, la comunidad cristiana advirtiera claramente la presencia del Buen Pastor como elemento fundamental de la miseri-

---

<sup>25</sup> Orígenes, *Hom. in Jer.* 1.4 (SC 238, 326); Clemente Alex., *Paed.* 1.7.53, 2-3 (SC 70, 207); Tertuliano, *De fuga* 11, 1 (CCL 1, 124); Agustín, *In ev. Ioh.* 47.2 (NBA 24, 931).

<sup>26</sup> *Sal* 22, 1-5, cf. también *Jb* 10, 1-19; *Ez* 24, 11-12; *Is* 44, 28.

<sup>27</sup> *Jn* 10, 11; *Lc* 15, 4-7.

cordia divina, concediéndole una notable acogida iconográfica. Es normal, pues, que tal representación, particularmente en ambiente funerario, asumiese una connotación soteriológica que subrayaba esencialmente la paz del paraíso que alcanzaba el difunto, introducido por Cristo-Buen Pastor, salvador de su alma.

### *2.1.c. Representaciones en la pintura fúnebre y en los sarcófagos*

Está muy difundida la iconografía del Buen Pastor tanto en los frescos cuanto en las esculturas de los sarcófagos. Ya desde fines del siglo II y más frecuentemente en los siglos III y IV, aparece en las catacumbas romanas esta clase de figuración plástica de Cristo. Algunos ejemplos entre los más antiguos están pintados en las bóvedas de algunos cubículos de las llamadas Criptas de Lucina, en el conjunto funerario de San Calixto. Son siempre datables en el siglo III las representaciones del Buen Pastor conservadas en las principales catacumbas: de Domitila, de Priscila en el cubículo de la Velata, en San Calixto en los cubículos de los Sacramentos, en Pretextado en la Spelunca Magna. Los ejemplos podrían continuar, dada la cantidad de testimonios, pero quizá no sea oportuno abundar aquí con una mera enumeración.

Más útil nos parece recordar cuáles han sido los modos expresivos con los que generalmente los artistas paleocristianos representaron plásticamente la imagen del Buen Pastor. A pesar de algunas variantes marginales, de ordinario Jesús Buen Pastor se presenta bajo los rasgos de un joven, como se hacía en la tradición iconográfica clásica. Menos difundido, pero también atestiguado, es el Pastor presentado con rostro barbado y más maduro.

La vestimenta es la que en la realidad cotidiana debía de distinguir a quienes realizaban trabajos campestres. Una túnica corta, a veces sin mangas, que daba libertad de movimientos, caracteriza el hábito del Buen Pastor; para proteger las piernas a veces hay tiras de cuero que cubren las espinillas; en algunos casos se representan también otros accesorios como el zurrón en bandolera, un bastón largo para apoyarse en los momentos de reposo y un cubo para la ordeña de las ovejas. Completa el cuadro la célebre ovejilla sobre los hombros, que simboliza el alma del cristiano salvada y llevada al paraíso por el mismo Jesús.

A veces el Pastor está colocado en un paisaje bucólico, sugerido por la presencia de árboles y matas pequeñas. Alguna vez, para hacer aún más realística la escena, hay junto al Pastor un perro, inseparable amigo y valiosa ayuda en el trabajo cotidiano de cuidar el rebaño.

Si en los frescos la iconografía pastoril sigue generalmente estas líneas esquemáticas, en los sarcófagos, el mayor espacio a disposición permite a los artesanos realizar escenas bucólicas más articuladas y completas, permaneciendo siempre fiel a la substancia iconográfica arriba descrita.

## **2.2. El profeta Jonás como prefiguración y signo de Cristo**

En la iconografía paleocristiana el tema más tratado por artistas y comitentes es sin duda Jonás. Se han encontrado por lo menos ochenta vestigios pictóricos relativos al profeta veterotestamentario, procedentes de las catacumbas de Roma.

Tal éxito es explicable por el hecho de que la historia de Jonás es un símbolo más inmediato y fácil de captar para realizar plásticamente el concepto de la Resurrección. Al mismo tiempo, la difusión de esta iconografía muestra cómo la comunidad cristiana de Roma hubiese comprendido e interiorizado la lectura del pasaje bíblico y cómo con razón viera en él una prefiguración y alegoría de la muerte y resurrección de Cristo.

En el fondo la frecuencia tan notable de tal preferencia iconográfica manifiesta el grado elevado de cultura bíblica y el buen nivel de catequesis de los cristianos de Roma, incluso en los estratos sociales más populares.

### *2.2.a. Fuentes literarias*

*No se le dará otra señal que la señal del profeta Jonás. Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches:* con estas palabras del Evangelio

de Mateo Jesús se compara a sí mismo con Jonás y hace el parangón entre lo que le había sucedido al profeta y su resurrección<sup>28</sup>.

Estas palabras debieron ser meditadas profundamente por la comunidad cristiana, penetraron y calaron hondo en el ánimo de cada uno. Frente a la tragedia de la muerte cada cual en su intimidad, reflexionando sobre el misterio de la resurrección, debía escuchar el eco de la frase clara y neta de Jesús. A la introspección individual pronto se unió la exégesis densa de los Padres que, con Ambrosio<sup>29</sup>, Jerónimo<sup>30</sup> y Juan Crisóstomo<sup>31</sup> alcanzó el punto espiritual más elevado, haciendo transparente la interpretación, en clave cristológica, del libro de Jonás<sup>32</sup>.

La importancia del signo ofrecido por Jonás también fue captada por los primeros cristianos hasta dejar vestigios muy significativos en una sugestiva oración del siglo III, que entró a formar parte del *Ordo commendationis animae*, utilizado durante las liturgias fúnebres. El texto de la oración dice así, a propósito de Jonás: «*Escucha mi oración, como escuchaste a Jonás en el vientre del cetáceo, escúchame y arráncame de la muerte de la vida. Como los habitantes de Nínive tomaron cenizas y cilicio haciendo penitencia ante el Señor*»... El paralelo y confrontación entre las fuentes literarias y las representaciones artísticas de Jonás no podría ser más inmediato.

### 2.2.b. Representaciones en frescos y esculturas

Si la historia de Jonás era considerada como símbolo de la resurrección de Cristo, iconográficamente servía para augurar a los difuntos la misma suerte. Tal es en esencia el motivo por el que el tema encontró tanta acogida en el arte paleocristiano catacumbal.

---

<sup>28</sup> Mt 12, 39-41.

<sup>29</sup> Ambr., *Ep.* 20, 25-26 (PL 16, 1001-1002).

<sup>30</sup> Hieron. *In Jonam* (PL 25, 1117-1152).

<sup>31</sup> Joh. Cris. *In Gen. hom.* 24, 6 (PG 53, 214-215).

<sup>32</sup> Sobre la importancia de Jonás en la literatura cristiana y sobre sus reflejos culturales en la comunidad, cf. Y. M. Duval, *Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Sources et influence du Commentaire sur Jonas de Saint Jérôme*, Paris 1973; A. Quacquarelli, *Le prefigurazioni cristologiche nell'iconografia popolare*, in *La società cristiana prima di Costantino e i riflessi nelle arti figurative*, Bari 1978, pp. 31-48.

La pintura y la escultura tienden por lo general a sintetizar y compendiar en pocos episodios abreviados todo el ciclo de Jonás. El artista toma en pocos episodios los trazos fundamentales de la historia del profeta y, con técnica rápida e impresionista, fija sobre el yeso de las paredes o en el plasticismo del mármol los rasgos relevantes que permitían al contemplador de estas obras reconocer e identificar al momento a Jonás, comprendiendo inmediatamente el mensaje salvífico que contenía.

Para obtener tal efecto, los artesanos de las catacumbas eligieron algunas escenas que llegaron a ser verdaderos estereotipos al narrar la historia del profeta: Jonás arrojado al mar desde la barca en la tempestad; Jonás devorado por el monstruo marino, figurado con los rasgos clásicos de una suerte de dragón; Jonás vomitado por las fauces del animal; Jonás descansando bajo el frescor de una pérgola de *cucurbitáceas*.

Esta imagen se repite casi al infinito en el arte paleocristiano, siguiendo siempre los mismos trazos, suavizados, a veces, por la mano hábil de un artista entendido, expresados, otras, con ingenua simplicidad que delata la tosquedad de la formación estilística del autor, que nada quita, sin embargo, a la importancia del mensaje comunicado.

Una vez más el arte cristiano expresa y lleva en sí trazas de vida; esperanza auténtica de vida eterna, que hace nacer las imágenes como flores lucientes e inesperadas en las tinieblas de las galerías catacumbales, donde sólo en apariencia debería reinar la muerte con su rigor y dureza.

Las representaciones de Jonás están por todas partes y constelan todo el arco cronológico representado por el arte antiguo tardío. Basta pensar, en cuanto a los frescos, en las antiquísimas representaciones que se encuentran en San Calixto en los cubículos de los Sacramentos, en las de Priscila en los cubículos de la Anunciación y de la Velada, hasta los más tardos ejemplos encontrados en San Sebastián, en el cubículo que lleva el nombre propio del profeta veterotestamentario.

No sólo en la pintura, también en la escultura Jonás aparece muy precozmente. Ya en un sarcófago de fines del siglo III, de friso continuo, la dureza de la piedra es domeñada para expresar, en un

afanoso y convulso alternarse de imágenes, las ondas del mar en tempestad al que Jonás es arrojado, y los audaces anillos del pez que lo engulle, hasta terminar en el gesto distendido y tranquilo del descanso del profeta. Sucesivamente el ciclo de Jonás encontró frecuentemente lugar en la decoración de los sarcófagos, pero alcanzó su expresión plástica máxima en las estatuillas marmóreas, entre las que destaca una, muy rara por cierto, de Jonás en oración, conservada hoy en los Estados Unidos, en el museo de Cleveland<sup>33</sup>.

### 2.3. Infancia de Jesús

El nacimiento de Jesús y el período relativo a su infancia también encuentra espacio propio en la iconografía paleocristiana. Las representaciones artísticas siguen por lo general la narración de los evangelios canónicos, pero no son raras también las referencias a relatos tomados de los apócrifos, llenos de fantasía, que debieron encontrar algún crédito entre las clases populares, que en algunos casos quisieron representarlos en los monumentos sepulcrales. Con este filón de figuraciones el nacimiento de Jesús entra en el arte. Las imágenes, modelando la dura materia, muestran así el exordio del plan salvífico de Dios con el nacimiento del Salvador y su ingreso terreno en el mundo.

#### 2.3.a. Representaciones de la Navidad

La iconografía relativa al nacimiento de Jesús no cuenta con muchos ejemplos que, desafiando el tiempo, hayan logrado llegar íntegros hasta nosotros. A pesar de ello, lo que ha quedado, cobra un relieve excepcional. En efecto, en una galería de las catacumbas de Priscila, en la Vía Salaria, se conserva la imagen más antigua que se conozca de este tipo. Se trata de un pequeño fresco, datable al inicio del siglo III, que representa a María, sentada en un trono y abrazando tiernamente entre sus brazos de madre al Niño Jesús. Completa la escena un hombre, identificado por algunos como el profeta

---

<sup>33</sup> Para la iconografía relativa al ciclo de Jonás, cf. principalmente A. G. Mortimer, *L'iconographie des catacombes et la cathéchèse antique*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 25 (1949) 105-114; A. Ferrua, *Paralipomeni di Giona*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 38 (1962) 7-69; P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966; G. Rinaldi, *I tre quadri di Giona nel mosaico dell'aula teodoriana*, in *Antichità alto Adriatiche*, 8 (1975) 109-130.

Balaam, por otros como Isaías, que señala con el dedo una estrella; gesto que, independientemente de la identificación del personaje, quiere significar la realización de las profecías veterotestamentarias referentes a la venida del Mesías. El conjunto trata de indicar, pues, que en el nacimiento de Jesús se cumple y realiza lo que había sido prometido y prefigurado en el Antiguo Testamento.

La unidad del proyecto de Dios, testificada por las Escrituras, se cumple en la figura de Cristo. La presencia de esta iconografía, en una de las regiones más antiguas de un cementerio cristiano, demuestra cómo la comunidad romana viviese y considerase indivisibles y complementarios el Antiguo y el Nuevo Testamento, signo de una reflexión doctrinal adulta y madura. Madurez que, si queremos, se vuelve aún más completa e intensa por la presentación de la Virgen, la más antigua imagen mariana en absoluto, que pone en claro el papel de María en la economía de la salvación y que, al mismo tiempo, prueba inequívoca e inconfutablemente del intenso culto que la Iglesia tributaba a María desde los orígenes. Primer vestigio humilde del culto mariano que alumbra al visitante devoto de las catacumbas, en la obscuridad de los pasillos subterráneos, como simbolizando la luz que María ofrece a la humanidad en el camino incierto de la vida.

Una segunda y vibrante imagen de María con el Niño en brazos proviene de un arcosolio del Cementerio Mayor, en la vía Nomentana, donde María es representada vestida elegantemente y engalanada con collar y aretes suntuosos. En esta pintura del siglo IV Jesús es representado como niño que ha dejado ya la primera infancia.

El otro vestigio iconográfico sobre la infancia de Jesús que deseamos señalar, se encuentra en un arcosolio de las catacumbas de San Sebastián en la vía Apia Antica. Se trata de una pintura, dañada ya al momento del hallazgo, que se encuentra hoy en pésimas condiciones, a pesar de los esfuerzos por tratar de frenar el deterioro definitivo. Sin embargo, en las pobres manchas de color que todavía se ven, el ojo atento logra descubrir con emoción y temblor la primera imagen del pesebre. La iconografía es la clásica a la que todavía hoy estamos habituados: el Niño Jesús yace en una suerte de cuna, a su lado, la mirada amorosa de José y María, y, en el fondo, el buey y el asno.

La intensa emoción que todos sentimos al admirar las deliciosas representaciones de los nacimientos contemporáneos aquí, en la atmósfera mística de las catacumbas, aumenta enormemente al considerar que el fresco de este pesebre se remonta al siglo IV. Expresa la misma fe en Cristo que nutre la Iglesia de nuestros días y que, hoy como entonces, se puede manifestar a nivel popular también en la representación sacra del pesebre.

### 2.3.b. Temática de la Epifanía

La iconografía de Epifanía es sin duda la más frecuentemente empleada para el período relativo a la infancia de Jesús. Hay muchos sarcófagos esculpidos con este tema, por ejemplo, los que se conservan actualmente los Museos Vaticanos o los fragmentos conservados en las catacumbas de Priscila. Una lápida grabada que cerraba el lóculo de *Severa*, en las catacumbas de Priscila, muestra la escena en modo muy detallado y completo. Los tres reyes magos, vestidos con hábitos orientales, llevan dones al Niño Jesús que, en brazos de María, a cuyas espaldas se ve José, se tiende a ellos con gesto típicamente infantil; la representación está coronada en lo alto por una estrella-cometa que ha guiado a los magos hasta la cuna divina.

También los frescos repiten fielmente en varios casos la misma iconografía de la escultura, como en las catacumbas de Domitila, de San Calixto en un arcosolio del siglo IV o de Priscila, en una pintura más antigua que decora un arcón de la llamada Capilla Griega<sup>34</sup>.

## 2.4. Milagros de Cristo

Es muy frecuente en el arte paleocristiano la representación de algunos de los milagros más notables de Cristo. La significación de esta iconografía, relacionada siempre con el mundo de las catacumbas, parece clara y explícita: las curaciones realizadas por Cristo son símbolo de la misericordia divina y, al mismo tiempo, dan a

---

<sup>34</sup> Para la iconografía relativa a la infancia de Jesús, cf. AA.VV., *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli. (Catalogo Mostra)*, Milano 1996.

entender la idea de la liberación alcanzada por el difunto, que se dispone a entrar en la paz del paraíso.

El concepto de salvación, observado ya a propósito de otros temas, vuelve vigorosamente en las representaciones de los milagros, llegando a ser una suerte de denominador común del arte cristiano de los primeros siglos y pudiendo ser considerado como la clave de lectura constante para la interpretación de la iconografía paleocristiana<sup>35</sup>.

#### 2.4.a. Bodas de Caná

El primer milagro de Cristo encuentra su ámbito representativo casi exclusivamente en los sarcófagos. La datación de estas piezas está prácticamente circunscrita al período posterior a la paz constantiniana y se coloca, por tanto, dentro del siglo IV.

La escena de la transformación del agua en vino es representada siguiendo siempre los mismos módulos, en los cuales Cristo está de pie frente a las tinajas, cuyo contenido es cambiado por intervención divina —indicada simbólicamente por una varita en las manos de Cristo—.

Esta *virga taumaturgica*, que se encuentra constantemente en las escenas de milagros, se tiende de ordinario hacia el objeto del milagro mismo y es sostenida por la mano derecha de Jesús para indicar plásticamente la potencia de Dios que todo lo puede y todo lo transforma, obrando en lo íntimo de aquél que es agraciado con el milagro.

#### 2.4.b. Resurrección de Lázaro

Entre los milagros de Jesús el que aparece con mayor frecuencia en el arte de la primitiva comunidad cristiana es sin duda el que de

---

<sup>35</sup> Para este género iconográfico sigue siendo útil la obra de A. Grabar, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano 1980. Hay interesantes informaciones también en un trabajo de clara orientación divulgativa, de J. Stevenson, *La civiltà delle catacombe. Alla riscoperta dei più antichi monumenti della fede e dell'arte cristiana*, Roma 1979.

la resurrección de Lázaro<sup>36</sup>. Hay más de cincuenta ejemplos de frescos con este episodio bíblico y se encuentran casi en todas las catacumbas urbanas.

El tema está asimismo muy difundido en los sarcófagos e incluso en objetos de uso cotidiano como vidrios dorados o lámparas de aceite.

Es claro que tal frecuencia se debe principalmente al hecho de que la escena alude de modo muy claro y simple al concepto del augurio de resurrección para los difuntos. Muestra, por ello, la eficacia del poder de Jesús ante la muerte.

La representación a menudo tiene en cuenta particulares y detalles realísticos, que debían resultar familiares y habituales a los ojos de los romanos contemporáneos; la tumba de la que sale Lázaro se parece más que a las sepulturas de tradición hebrea, a los mausoleos característicos de las necrópolis diseminadas a lo largo de las vías consulares. Es diseñada como una construcción de ladrillo, precedida de una pequeña escalinata. El edificio, coronado por un tímpano, consta de una pequeña cámara funeraria semejante a tantos mausoleos descubiertos en los cementerios romanos de los siglos II y III.

El cuerpo de Lázaro está envuelto en vendas y tiras de lino, como era la costumbre sepulcral más difundida en esa época en la capital del imperio; al mismo tiempo, Cristo, de pie ante el amigo, es presentado con rasgos juveniles, inspirados en la tradición clásica, y vestido con túnica y manto según la moda de las clases superiores de la sociedad romana.

#### *2.4.c. Multiplicación de los panes y los peces*

Como en la iconografía relativa a la resurrección de Lázaro, en la que muestra el episodio de la multiplicación de los panes y los peces, el concepto que resalta y es expresado de modo seguro es el mismo: Cristo es el camino y la vida.

---

<sup>36</sup> *Jn* 1, 1.

El episodio neotestamentario<sup>37</sup>, que encuentra figuración más frecuente en la escultura más que en la pintura, es presentado esquemática y compendiadamente: se evita representar una escena de muchedumbres demasiado complicada, como habría debido exigir una representación realística, y se prefiere delinear la figura de Jesús aislada, mientras pone las manos en un plato con peces y en otro lleno de panes.

La síntesis ejecutada consentía en cualquier caso hacer inteligible el cuadro y hacerlo, si fuera posible, más evocativo aún en su misticismo simbólico.

#### 2.4.d. *Curaciones*

Siempre con valencia salvífica y correspondientes a ejemplificaciones del proyecto soteriológico de Dios, son las numerosas y diversas figuraciones relativas a los varios textos evangélicos que tratan de algunas curaciones milagrosas realizadas por Jesús.

Aparecen así en el arte paleocristiano las representaciones de la curación del paralítico<sup>38</sup>, del ciego de nacimiento<sup>39</sup> y de la hemorroísa<sup>40</sup>.

Los trazos simples e ingenuos de los personajes diseñados delatan siempre la tensión espiritual de estos sucesos que, transpuestos alegóricamente a la vida cotidiana de cada cristiano, manifestaban la salvación alcanzada por intervención amorosa de Cristo.

#### 2.5. *Muerte y resurrección de Jesús*

El arte de la primera comunidad cristiana de Roma es un arte que rehuye generalmente escenas violentas.

---

<sup>37</sup> *Jn* 6, 32.

<sup>38</sup> *Mt* 9, 2-8; *Mc* 2, 3-12; *Lc* 5, 18-26; *Jn* 5, 2-9.

<sup>39</sup> *Mc* 8, 22-26 e 10, 46-52; *Jn* 9, 1-6.

<sup>40</sup> *Mt* 9, 20-22; *Mc* 5, 25-34; *Lc* 8, 43-48.

Presa del deseo de sumergirse en la paz del paraíso, la iconografía paleocristiana evita reproducir descripciones cruentas en que la muerte y la sangre asuman el protagonismo<sup>41</sup>.

Se prefieren imágenes cargadas de simbolismo, que conducen el ojo del visitante a contemplar el misterio de la muerte en su fase conclusiva y recapitulativa, es decir, en la resurrección.

Cada figura que tiene que ver con el mundo sepulcral y catacumbal esconde, velada o explícitamente, la gloria y la misericordia de Dios, concretada bien en imágenes bucólicas de radiante serenidad, bien en escenas bíblicas que demuestran cómo el momento del fallecimiento no es la última palabra sobre la vida de un hombre.

### *2.5.a. Sarcófagos de la «Pasión»*

En la raíz de la derrota de la muerte está la muerte y resurrección de Cristo. Toda la esperanza de vida eterna del cristiano se funda sobre este evento. Por tal motivo, entrado ya el siglo IV, la comunidad empezó a sentir la necesidad de expresar en imágenes el momento mismo de la resurrección de Jesús.

Para evitar el momento cruento de la crucifixión, que recordaba a los contemporáneos el espectro de la muerte más infame y dolorosa, fundamentalmente para algunos sarcófagos, se excogió una cifra simbólica para expresar el concepto del triunfo de Nuestro Señor sobre la muerte en cruz.

---

<sup>41</sup> Las pocas representaciones cruentas presentes en el arte antiguo tardío en Roma se refieren a escenas de martirio. Entre estas hemos de recordar la discutida representación de las catacumbas de Santa Tecla, en que se narra, según algunos estudiosos, la escena de la muerte de la mártir homónima. El fresco que decora uno de los ambientes de la *domus* de los Santos Juan y Pablo, en el Celio, donde está pintado el martirio de los SS. Crispo, Crispiniano y Benedetta. La decoración, por cierto más bien tardía (ss. VII-VIII), en las catacumbas de Calepodio en la vía Aurelia, en la que está pintado al fresco el asesinato del que fue víctima San Calixto. La columnita del ciborio de la basílica semihípoega de las catacumbas de Domitila, en las que es representada la decapitación de los soldados SS. Nereo y Aquileo. A estas hay que añadir probablemente otro fresco, de interpretación dudosa como escena de martirio y encontrado en un arcosolio del Cementerio Mayor. Es conocida, en fin, sólo por el testimonio literario de Prudencio, la pintura sangrienta, hoy totalmente perdida, que debía de ornar el sepulcro situado en la homónima catacumba en la vía Tiburtina, de San Hipólito, con la representación de su martirio.

Esta clase de arcas marmóreas se denominan «sarcófagos de la Pasión». En ellos se representan los momentos relevantes de la pasión de Jesús.

En pocos recuadros se siguen las escenas del prendimiento de Cristo, del proceso ante un Pilatos pensativo que se apresura a hacerse llevar por un siervo la jarra de agua para lavarse las manos, la coronación de espinas, la cruz sobre el Gólgota.

Dichas imágenes, a las que falta siempre el instante cruento de la crucifixión, se desarrollan significativamente a ambos lados de la efigie central, la más importante, que concluye el discurso simbólico y sobre la cual se ha de concretar la atención de quienes admiran la escultura.

La imagen central está reservada, en efecto, a la representación alegórica de la resurrección, todo converge y se orienta hacia este momento de exaltación de la resurrección de Jesús como promesa de resurrección para los fieles.

Para traducir plásticamente tal concepto, los artistas cristianos presentan la escena en los términos siguientes: abajo hay dos soldados, que hacen guardia al Santo Sepulcro, dormidos y con la cabeza inclinada.

Entre estos se yergue la cruz, sobre cuyos brazos horizontales se posan dos palomas en acto de adorar a Cristo victorioso, simbólicamente expresado por el monograma (*chrismon*) puesto elocuentemente encima de la cruz.

El sentido del triunfo sobre la muerte permea toda la escena y es hecho aún más explícito con una corona de laurel, signo de victoria, que rodea al monograma de Cristo<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Para los llamados «sarcófagos de la Pasión» cf. A. R. Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968. Es problemático el caso de la cruz de Herculano. En la ciudad vesuviana, en 1938, se encontró en un modesto apartamiento de la Casa del Bicentenario, un fragmento quizá atribuible a la más antigua representación de la cruz. La datación, demasiado antigua, impuesta por la erupción volcánica del 79 crea algunas perplejidades. El lienzo de muro consta de una fina capa de yeso, extendido sobre la pared de una de las cámaras, en la cual ha quedado impreso el signo de un objeto en forma de cruz, que fue arrancado quizá con violencia en el mismo momento dramático de la

### 2.5.b. El problema de la crucifixión

La representación del momento crucial de la crucifixión no parece estar documentada en la iconografía paleocristiana; aparece tí-

erupción, por los habitantes de aquella humilde morada. Bajo esta figura se ha encontrado, carbonizado, un pequeño altar de madera que contribuye a crear aún más un aura religiosa de sacralidad.

Se ha hipotizado, por ello, que en Herculano el cristianismo ya se había difundido en el siglo I, cosa muy probable puesto que San Pablo fue acogido a su llegada a Italia por la comunidad de Pozzuoli, centro no distante de Herculano, y habría hecho sus primeros prosélitos sobre todo en las clases mercantiles y entre los judíos. A estas clases habría podido pertenecer la familia que habitaba en el piso superior de la Casa patricia del Bicentenario. Por tanto, cristianos de primera hora que habrían deseado crear en casa una pequeña capilla donde practicar su una devoción cotidiana. En el pequeño santuario doméstico habría, por tanto, campeado el símbolo más inmediato de la salvación traída por Cristo a los hombres, la cruz, a la cual se le habría tributado un especial honor como se deduce de la finura del yeso que la encuadraba y que chocaba con la pobreza del resto de la casa. Una pequeña cruz de madera, signo de salvación, se mostraba en la humilde habitación de estos cristianos anónimos que en el momento del peligro de la destrucción del Vesubio, habrían abandonado todos sus bienes terrenos, pero habrían llevado consigo, al huir, aquella pequeña cruz tan importante para su fe, arrancándola de la pared mientras se desataba la violencia de las fuerzas de la naturaleza.

Otros estudiosos, opinando también que la impronta sobre el muro fuese de una cruz cristiana, ponen en relación la cruz arrancada de la pared con la persecución de Nerón contra los cristianos, acaecida en el 64. Después del incendio de Roma, en el momento en que muchos cristianos, entre los que se contaba Pedro, fueron muertos por Nerón en los *horti Vaticani*, también en otras ciudades de Italia se habrían registrado actos violentos contra las primeras comunidades cristianas. En este contexto en Herculano se habría verificado una vejación de la familia convertida al Evangelio, que habitaba en aquella modesta casa donde se conservaba celosamente la cruz de madera, venerada como instrumento de la redención. Mientras esta familia cristiana anónima era perseguida, una mano sacrílega de pagano habría arrancado, con desprecio y rabia ciegas, aquel sencillo símbolo cristiano de la pared de yeso. Estaríamos así frente a un testimonio material de la persecución y de los martirios del 64, además de frente al primer documento de la existencia de una *domus ecclesiae*, ambientes humildes recabados de habitaciones privadas para ser adaptados y utilizados para las funciones litúrgicas, que sólo a partir del siglo IV encontrarán su espacio privilegiado en la erección de las primeras iglesias.

A propósito de la cruz de Herculano, cf. A. Maiuri, *Dissensi e consensi intorno alla Croce di Ercolano*, in *Roma* 1941, pp. 399ss; F. Di Capua, *Il misterium Crucis di Ercolano*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, XXIII (1947-48); A. Maiuri, *Pompei ed Ercolano fra case ed abitanti*, Firenze 1983, pp. 249-257.

midamente en época muy tardía y se puede afirmar en substancia que el crucifijo es un tema estrictamente propio del arte medieval.

Los motivos por los que los artistas más antiguos evitaron representar a Jesús muerto o sufriendo en cruz no son del todo claros. Quizá la repulsión natural a esta imagen se debiera al hecho que en esta época, el recurso a la crucifixión como condena capital todavía era frecuente. Todos conocían los espasmos y la lenta agonía que esta pena comportaba. Todos sabían que se reservaba a las clases sociales más bajas y a criminales despreciables y abyectos. Es, pues, posible que la comunidad cristiana, por estos motivos que llamaríamos de carácter socio-psicológico, haya evitado representar a Cristo en cruz.

Sin embargo, no hemos de excluir otra posible causa, que debió jugar un influjo decisivo en el rechazo de esta clase de iconografía: consistiría en una diferente sensibilidad y madurez teológica respecto a las concepciones medievales que, por el contrario, favorecieron la difusión de tales representaciones de Cristo.

Es curioso, pero significativo por lo que acabamos de decir, el hecho de que la primera imagen de Jesús crucificado se encuentre en un grafito trazado por una mano pagana. Esta grabó en el yeso de una pared del *Paedagogium*, la escuela para adiestrar a los esclavos imperiales, situada en la pendiente del Palatino que da hacia el Circo Máximo, un grafito de un crucifijo blasfemo, con la intención de provocar a un compañero de servidumbre y burlarse de él, un tal *Alexamenos* que se había convertido al cristianismo. En este testimonio, datable a inicios del siglo III, resuenan las calumnias y los tópicos que en ambientes populares paganos corrían sobre los cristianos, acusaciones tan infamantes cuanto infundadas, de canibalismo, incesto y adoración de un hombre con la cabeza de asno crucificado<sup>43</sup>.

En ambiente propiamente cristiano los pocos testimonios del crucifijo son limitados numéricamente y nos son ofrecidos por algunos trabajos menores, datables ya entrado el siglo V. Se trata de

---

<sup>43</sup> En cuanto a las acusaciones paganas contra los cristianos, cf. W. Nestle, *Die Hauptmotive des antiken Denkens gegen das Christentum*, in ARW XXXVII, 1941, pp. 51-100; P. Carrara, *I pagani di fronte al cristianesimo. Testimonianze dei secoli I e II*, Firenze 1984.

un panel de madera en una hoja de la puerta de la Basílica de Santa Sabina, en el Aventino, y de un fino relicario de marfil, conservado actualmente en Londres en el British Museum.

## 2.6. Otras representaciones catacumbales de Cristo

Para concluir esta breve reseña iconográfica es bueno recordar otros géneros de representaciones en que aparece Cristo como protagonista.

Algunos frescos sobre el bautismo de Jesús son muy antiguos. La primera representación, datable hacia fines del siglo II, debería de ser la que se conserva en San Calixto, en las Criptas de Lucina. Aquí, en un cubículo, se encuentra el fresco en el que el Bautista está ayudando al joven Jesús a salir de las aguas del Jordán; aletea en el cielo cristalino la paloma del Espíritu, que nos permite identificar en estas imágenes el bautismo de Cristo, respecto a análogas figuraciones de bautismo administrado a fieles comunes. Siempre en el complejo calixtiano hay que recordar las representaciones del bautismo de Jesús, ejecutadas en el siglo III sobre las paredes de los Cubículos de los Sacramentos, donde Cristo está inmerso en el río y Juan le pone la mano sobre la cabeza.

Son frecuentes también las representaciones de Cristo enseñando, que lo muestran sentado o de pie, vestido como un docto filósofo: es la simbolización del anuncio de la Buena Nueva.

Con el evangelio quedan substituidas las diversas y opuestas teorías y escuelas filosóficas, que en el mundo clásico habían intentado llevar alivio al ánimo humano, sin lograrlo del todo.

Hay que mencionar, en fin, el grupo de sarcófagos llamados de la *Traditio legis*, donde se exalta la majestad de Cristo. Aquí se aplican los cánones del arte imperial; Cristo, igual que se representaba al emperador, está sentado en un trono, apoyando los pies sobre la personificación del cosmos, para simbolizar su majestad sobre el universo, con la mano tendida hacia un lado para entregar a Pedro, presentado a su derecha, el rollo de la ley.

En esta clase de iconografía se percibe además del deseo de glorificar la potencia divina, la intención no disimulada de exaltar a la

Iglesia de Roma, mostrando con el gesto de Cristo hacia Pedro la continuidad apostólica y el fundamento del primado de la comunidad romana respecto a las otras iglesias del orbe.

### **3. Conclusión**

Aun conscientes de los límites de un artículo como el presente y a pesar de la amplitud del tema tratado, consideramos que de este estudio se podrá deducir por lo menos un aspecto seguro e innegable: en toda manifestación artística, de las más ingenuas a las más refinadas, la comunidad cristiana de los primeros siglos de Roma, ha mostrado siempre una inquebrantable fe en Jesucristo. A pesar de las dificultades de las persecuciones contra una comunidad que vivía cotidianamente las asperezas y dureza de la existencia humana, los cristianos de Roma jamás han dejado de cantar el propio amor a Cristo. La esperanza y la paz que por medio de El moraba en ellos, resplandece en los diversas facetas del arte paleocristiano, transformando para nosotros las simples imágenes en manantiales inagotables y luminosos de auténtica fe.

**ALESSANDRO BERTOLINO**

Doctor en arqueología clásica por la universidad La Sapienza (Roma) y en arqueología cristiana por el Instituto pontificio de arqueología cristiana (Roma). Actualmente es catedrático del ateneo «Regina Apostolorum».