

FRAGMENTO DEL SARCÓFAGO PALEOCRISTIANO, CON ICONOGRAFÍA PETRINA, ENCONTRADO EN LA ALMAGRA

ELENA CONDE GUERRI

El fragmento arqueológico cuyo conocimiento y difusión pretendo en este estudio, ha permanecido inédito hasta el momento actual según todos mis indicios. La pieza fue encontrada hace unos quince años en el Cerro de la Almagra, situado en la margen izquierda del río Mula y a unos 5 Kms. de distancia al este de la actual Mula, con motivo de los cortes llevados a cabo por una excavadora en las canteras de piedra travertina al objeto de su extracción. Las canteras dejaron de explotarse pocos años después, pero en el momento actual todo el cerro es yacimiento arqueológico acogido a la protección de los Bienes Culturales de la Comunidad Autónoma de Murcia y con campañas en curso¹. Por circunstancias que no me han sido explicadas, la pieza pasó por diversas manos, encontrándose en la actualidad en depósito de una familia de la región de Murcia que ha rogado permanecer en el anonimato.

El fragmento en cuestión, por sus dimensiones y características tipológicas del trabajado y corte de la piedra, pertenece casi con seguridad a la tapa de un sarcófago u opérculo, cuyo borde

Área de Historia Antigua. Universidad de Murcia.

1 MATILLA SEIQUER, G. y PELEGRÍN GARCÍA, I.: «El Cerro de la Almagra y Villaricos. Sobre el poblamiento urbano y su entorno en los siglos de la antigüedad tardía», en *Antigüedad y Cristianismo, II*, 1985, Universidad de Murcia, pp. 281-302. GONZÁLEZ CASTAÑO, J. y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R.: *Aproximación a la historia de los Baños de Mula*. 1996.

Observación. Conforme a un criterio personal, ya mantenido en anteriores publicaciones, la bibliografía que cito es selectiva ya en razón de su importancia básica, de su interés monográfico relacionado con el tema o de su actualidad. Los estudiosos familiarizados con la materia no necesitan, a mi juicio, mayores pautas orientativas.

o lado frontal que encajaría con el vaciado de la pila o sarcófago propiamente dicho, iría totalmente decorado con escenas adecuadas a la temática requerida.

El bloque, de forma más bien rectangular, está roto en su lado derecho, de modo que el motivo que ahí estaba esculpido aparece carcomido prácticamente en su totalidad. Tiene una altura de 0,23 m. por 0,30 m. de largo y un espesor o profundidad aproximado de 0,11 m. en la parte más gruesa con una oscilación descendente hasta los 5 cm. El material ha sido identificado como mármol blanquecino, de grano más bien grande y variedad olocristalina, de los diversos existentes en las canteras de Macael (Almería) y cuya explotación ha sido normal a lo largo de su historia. Parece descartada la procedencia de Luni o Carrara, y también la de África, así como la de otros mármoles procedentes de las canteras proverbiales de la zona centro-oriental de la geografía imperial romana, hecha la excepción, aunque muy dudosa, de las del Proconeso².

Por la iconografía representada y las peculiaridades de ejecución, como explicaré, sugiero datar la pieza en torno al 350-360 p. C. (figura 1).

En el fragmento están representadas tres figuras humanas, de pie, las tres acéfalas y la de nuestra izquierda prácticamente destruida en su totalidad, también, y que se apoyan en un basamento de 0,2 m. de altura. Las figuras están esculpidas en alto relieve, casi de bulto entero. La central y la de su flanco izquierdo tienen 0,21 m. de altura y una profundidad de unos 5 cm.³. La figura central representa un personaje masculino vestido con túnica con mangas (*manicata*) que parece ceñirse con ancha banda a su cintura. De escote a caja, el artista ha resaltado los pliegues de la tela del torso no elaborándolos en la piedra con el juego de las convexidades sino realizando con el cincel una doble incisión convergente en forma de «uve» que, con su profundidad, intenta resaltar por el juego de los contrarios el supuesto volumen del paño. Como conocen los especialistas, un trabajado del llamado «pliegue negativo», de cuyo uso como etiqueta determinante de un estilo habría que huir, en mi opinión. Igualmente, la túnica, que le cubre hasta el tobillo, está cincelada de modo amplio en el borde de la falda y sugiriendo un volumen airoso por las incisiones que, de nuevo, conforman los pliegues, hendidos en su parte central a la altura de los muslos para significar que el personaje no está estático sino en dúctil movimiento. Una actitud flexible, diría yo, y dinámica que se centra en la plástica de su pierna derecha, adelantada y con la rodilla flexionada para concentrar la fuerza de apoyo en su pie respectivo, ahora totalmente inexistente. La pierna y pie izquierdos, algo separados, están en discreto retroceso y, a pesar del deterioro, se intuyen las señales de un calzado abierto, más concretamente sandalias de una fina tira central enlazada a dos trasversales para sujetar, respectivamente, dedos y empeine. Un detalle a destacar es que dicho pie pisa casi sobre el pie del personaje que le flanquea.

2 El Prof. D. Rafael Arana, catedrático de Cristalografía y Mineralogía en la Universidad de Murcia, ha analizado una muestra del material y, dentro de las dificultades implícitas a su propia antigüedad, ésta es la identificación más segura. En el mismo sentido, se ha pronunciado el Prof. Patrizio Pensabene, Ordinario de Arqueología Clásica en la Universidad de Roma, La Sapienza. Agradecemos a ambos su generosa colaboración. Para mármoles hispanos, vid. CISNEROS CUNCHILLOS, M.: *Mármoles hispanos. Su empleo en la Hispania Romana*. Universidad de Zaragoza, 1988. Especialmente, pp. 44 ss. (oficinas) y pp. 69 ss. (canteras almerienses).

3 El tamaño de los personajes, así como las dimensiones de la pieza en general, apuntan a su pertenencia a la tapa del sarcófago y no al frente de pila, siendo, por otra parte, estas medidas bastante normales en la decoración del género y más o menos uniformadas por la producción en serie de los talleres. Vid. RECIO VEGANZONES, A.: «Tapas romanas de sarcófagos paleocristianos en Hispania», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*. Barcelona, 5-11 de octubre de 1969. Ed. 1972, pp. 409-430.

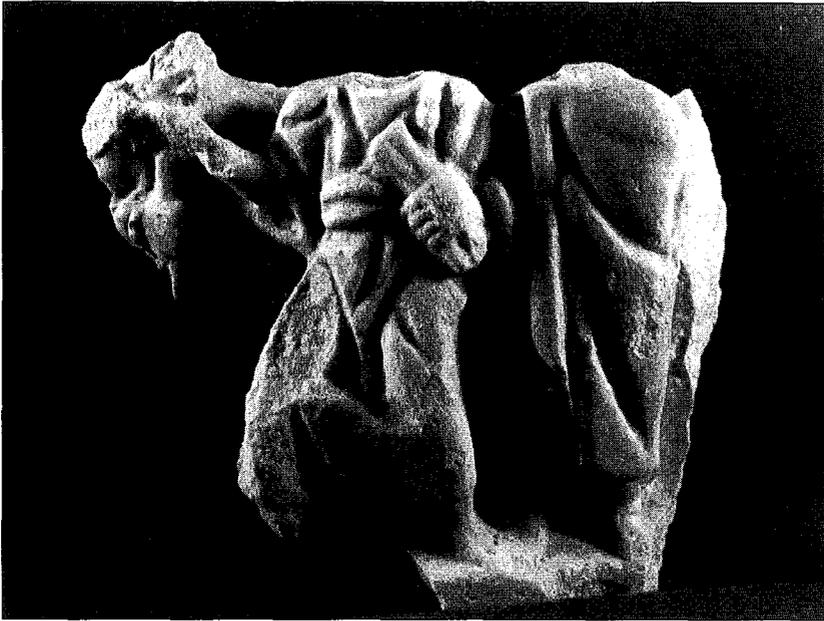


FIGURA 1. Fragmento del sarcófago paleocristiano encontrado en el Cerro de la Almagra.

Este personaje central tiene su brazo izquierdo doblado sobre el pecho y con su mano (de la que cuatro dedos son perfectamente visibles) sujeta un rollo (*rotulum*), de ejecución algo tosca y más bien romo en su extremo superior. Su brazo derecho está extendido y el antebrazo, en posición ligeramente alzada y con la mano destruida, toca un elemento que también ha desaparecido del bloque de mármol. Como he dicho, la figura carece de cabeza.

Este personaje central va acompañado a su izquierda por otro, tan cercano que los cuerpos parecen haber sido esculpidos sin apenas interrupción en el bloque. Es igualmente acéfalo, pero su indumentaria es bien distinta. Su cuerpo está enteramente cubierto desde la base del cuello por una capa, tipo *sagum*, que le cae hasta los tobillos de modo uniforme dando la sensación de pesadez. Ésta se consigue por dos profundas incisiones practicadas en el material, una casi semicircular que parte del hombro y recorre el tórax y una segunda, vertical, hasta el borde de la capa, de la que arranca una tercera, conformando todas ellas el juego de superficies convexas y cóncavas que apuntan a la formación de un grueso pliegue tipo canalón. Este capote, menos cubriente en la parte derecha de la figura, deja ver parte de la túnica corta de este personaje que calza botas militares, altas sólo hasta el tobillo, de la modalidad que tapa los dedos pero va abierta con lágrima central. Los trazos impresos en el mármol permiten perfectamente reconstruir el modelo de calzado. Por debajo del manto, aparece el brazo derecho cubierto por manga, al parecer, y dando la sensación, a pesar del mal estado de conservación, de sujetar fuertemente al personaje central por el brazo donde porta el rollo.

La ejecución de esta figura ha sacrificado, a mi entender, la ortodoxia anatómica a la expresividad plástica. Hubiese ayudado mucho para definir su postura la conservación de las cabezas, pues ahora la primera ojeada apostaría a que el personaje está representado de espal-

das, cosa imposible si se tiene en cuenta la forma y posición de los pies. Es muy probable que la intención del artista hubiese sido representarlo con el cuerpo, y esencialmente la cabeza, en ligera torsión hacia la figura central.

No tengo duda de que este personaje debe de identificarse con un soldado romano, tanto por las pistas iconográficas de su indumentaria cuanto por su posición en el conjunto del grupo y su actitud respecto a la figura central. La personalidad de esta última, por tanto, deberá de deducirse del conjunto escénico, cuya iconografía es bastante abundante en los sarcófagos paleocristianos de una determinada secuencia histórica y que, en mi opinión, está vinculada a la iconografía propia del ciclo del apóstol Pedro.

Poco puede decirse del tercer personaje, o figura situada a la derecha de la central. Tan sólo sobresale del bloque sustentante de piedra, una pequeña parte de su antebrazo derecho donde es perfectamente visible la mano que, aun con los dedos desdibujados por la erosión, sujeta un bastón de mando. Analizando su ejecución, el artista parece haberla querido situar en un plano ligeramente posterior al monopolizado por aquélla central. No obstante estas limitaciones plásticas, su identificación con otro soldado me parece correcta atendiendo a la iconología del conjunto y al «pendant» con su compañero.

Llego, así, al punto más significativo de este estudio. Tras la descripción del fragmento, a su identificación iconográfica. La escena remite a un pasaje muy concreto y peculiar del ciclo petrino, el de su arresto o prendimiento vinculado siempre en la frecuencia iconográfica al milagro del agua que Pedro hizo brotar de la roca. El tema es sobradamente conocido por los especialistas, aunque no tenga la popularidad y la frecuencia que el ciclo de Jonás alcanzó en las diversas manifestaciones del arte paleocristiano, por citar un ejemplo característico. El maestro Wilpert ya avisaba en 1932 de la existencia de esta iconografía petrina, pero catalogándola como «rara y sacada de los Apócrifos»⁴. A pesar de la opinión del gran conocedor y estudioso del arte paleocristiano, hay que admitir que la iconografía relativa a San Pedro toma auge en los años preconstantinianos y se mantiene hasta bien avanzado el siglo IV. Las peripecias y sufrimientos padecidos por el primer vicario de Cristo hasta la culminación de su martirio en Roma, fueron aceptados con éxito en esa secuencia temporal de las comunidades cristianas donde la maduración de la fe identificaba ya los padecimientos de Pedro con los del Maestro y veía en la muerte por Cristo la ganancia de la futura resurrección. El detallado ensayo monográfico de Manuel Sotomayor en torno a este tema, así lo evidenció en su momento y a él remitiremos más de una vez⁵. Centrándome, así pues, en la interpretación de este prendimiento, debe recordarse que según las fuentes Pedro fue hecho prisionero en tres ocasiones. Las dos primeras, en Jerusalén. La primera, en unión de Juan tras la venida del Espíritu Santo y los primeros milagros realizados por el apóstol como la curación del tullido. (Hch. 3 y 4). La segunda, poco después de volver de Samaría y Lida cuando la popularidad de Pedro crecía con motivo de la conversión del centurión Cornelio en Cesarea. (Hch. 8-12). Sin embargo, no son éstas las representadas en el fragmento, y sarcófagos de iconografía paralela, que ahora me

4 WILPERT, J.: *I sarcofagi cristiani antichi*. IV vols. Roma, 1929-1936, vol. II, pp. 349 ss.

5 SOTOMAYOR MUÑOZ, M.: *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*. Granada, 1962. También, *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*. Granada, 1973, donde el autor se detiene esencialmente en pormenorizar los datos arqueológicos e históricos inherentes a su procedencia y hallazgo, así como el lugar de su ubicación actual.



FIGURA 2. *Wilpert I, lám. CIV, n° 6.*

ocupa pues, a mi entender, la figura del ángel y la representación de las cadenas hubieran sido elementos ineludibles. Hay que recurrir a los Apócrifos de Pedro que relatan, entre otros episodios, los acaecidos al apóstol en Roma bajo el gobierno de Nerón. Es decir, la acción se sitúa unos veinte años después de la persecución ordenada por Herodes Agripa. Es obvio que las primeras comunidades cristianas de todo el llamado *orbis christianus antiquus*, y preferentemente en las prefecturas centro-occidentales, habían aceptado sin mayores problemas estos relatos que ampliaban detalles de las vidas de los apóstoles ignorados por los textos canónicos y que, a efectos de didascalia y de inspiración artística, eran un tesoro basado sin duda en la tradición oral vinculada a experiencias personales. Es un hecho que he venido defendiendo en estudios anteriores, en tanto estos textos mencionados no supusieran una ruptura de la ortodoxia doctrinal.

El *Martyrium beati Petri apostoli a Lino episcopo conscriptum* es, así pues, fuente literaria determinante para la iconografía petrina del arresto en este fragmento encontrado en La Almagra⁶. Según la narración, en una «*supereminenter Urbs orbi praelata, ut solet, in opulentia et inerti securitate indecenti fluxu dominabatur*» (cap. II), el objetivo de Pedro perseguía sobre

6 Sigo el texto latino de la edición de LIPSIUS-BONNET, R.A., incluida en *Acta Apostolorum Apocrypha I*. Leipzig, 1891. La atribución literaria a San Lino, pontífice sucesor de Pedro, carece de fundamento científico y es una piadosa tradición. Parece claro que, sobre un núcleo real de relatos surgido a principios del siglo II, la redacción definitiva de este texto se realiza durante el siglo IV. El latín empleado, de estilo marcadamente narrativo, rehuye la complejidad sintáctica y evidencia en parte del léxico empleado la metamorfosis semántica propia de un mundo en cambio. La hipótesis sostenida a principios de siglo sobre la posible influencia de la doctrina gnóstica en el relato, resulta extrínseca a mi estudio en cuanto no influye directamente en la iconografía concreta del fragmento. Vid. también ERBETTA, M.: *Apocrifi del Nuovo Testamento*. III vols. Torino, 1981. MARGUERAT, D. y KAESTLI: *Le Mystère Apocryphe*. Paris, 1995. Para una repercusión directa de estos textos en el arte paleocristiano, STUHLFAUTH, G.: *Die Apokryphen Petrusgessichten in der Altchrist Kunst*. Berlin-Leipzig, 1925.

todo potenciar las virtudes de la templanza y la castidad. En el círculo de matronas nobles que seguían sus enseñanzas, predicaba esencialmente la *pudicitia* dentro del matrimonio, lo cual equivalía a rehuir el acto conyugal, a *commixtione virilis thori servare munda corpora simul et corda diligerent*, que, a tenor del relato, no se presenta como un acto bueno e intrínseco a la naturaleza de la unión bendecida y sacramental, sino como un hecho concupiscible⁷. La actitud de abstención de las matronas provoca, por tanto, el automático ataque de sus maridos contra Pedro, la mayoría de ellos nobles y entre los que se encontraban el propio *praefectus urbis*, Agripa, y su amigo Albino, íntimo del César. (Cap. II). Entre todos, traman prender a Pedro cuanto antes con la intención de matarlo. La adhesión del senado a estas quejas de los magistrados será decisiva para pasar a la acción (cap. III), siendo entonces cuando muchos seguidores de Pedro, entre los que se encuentran gran cantidad de jóvenes o *adulescentes* (detalle importante desde mi punto de vista, porque indica el núcleo catequético de una fe que asegura generacionalmente su expansión), le conminan a que abandone Roma para escapar de la muerte. La reacción de Pedro es contundente: «no es oportuno huir, recordando que Cristo, el Señor, había aceptado la muerte por la salvación de todos ellos». (Cap. IV). Surge, así, por parte del discípulo una postura de absoluta mimetización con su Maestro y de igualdad ante el sufrimiento, ya anunciada en la propia frase evangélica de Ioan. 13, 16 «no es el siervo mayor que su señor», pronunciada en la escena del lavatorio de pies durante la última Cena. La arrogancia inicial de Pedro manifestada en su negativa a dejar lavarse los pies y su sumisión posterior a la voluntad del Señor sobre él, «entonces no sólo los pies sino también las manos y la cabeza», justifica plenamente en la realidad iconográfica de los sarcófagos del ciclo petrino el hecho de que, en muchas ocasiones, los hechos de Pedro vayan unidos a secuencias diversas del ciclo cristológico, ya sean o no de pasión como más adelante expondré en los ejemplos oportunos. Annarosa Saggiorato ya advertía que la relación Pedro-Cristo siempre fue considerada indisoluble en la iconografía de los sarcófagos, especialmente a lo largo del siglo IV en que la elección del tema suponía conocimientos teológicos por parte de la comunidad y, más difuminada en razón del tiempo la idolatría, el cristianismo se asentaba en un plano histórico-filosófico⁸. De modo que

7 La ideología que podría subyacer a estas palabras de los Apócrifos es apasionante, pero excede ahora la eurística de este trabajo. Se ha hablado de influencias propias de un cristianismo rigorista, afinado sobre todo en el norte de África como es sabido. Es claro, no obstante, que a medida que el cristianismo se va organizando, muchos padres opinaban que el cuerpo era un receptáculo adecuado para que anidasen en él todo tipo de sufrimientos, incluidos el dolor y la muerte, a la vez que el creciente ascetismo empujaba a rechazar el sexo gratuito que debía restringirse a la procreación. Vid. BROWN, P.: *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Barcelona, 1993 (trad. española). Por otra parte, es probable que también estos Apócrifos de Pedro querían combatir la figura de Simón el Mago y la popularidad que pudieren haber alcanzado sus doctrinas y, de paso, *plurimis antichristi praeconibus* (Hch. 8). Sus enseñanzas tras su actuación prevaricadora, podían acercarse a las gnósticas y éstas, a su vez, mezclarse en el complicado mundo ideológico del siglo IV a otras no menos inofensivas que provocaron una dinámica de rechazo de la iglesia oficial en numerosos concilios. Para todos estos problemas, FERREIRO, A.: «Sexual depravity, doctrinal error and character assassination in the Fourth Century», en *Studia Patristica*, vol. XXVIII, pp. 29-38. (Papers presented at the Eleventh International Conference on Patristic Studies. Oxford, 1991). Leuven, 1993. También, «Simon Magus and Priscillian in the Commonitorium of Vincent of Lérins», en *Vigiliae Christianae*, XLIX, 2, 1995, pp. 180-188.

8 Vid. *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*. Bologna, 1968, pp. 2 ss. y passim. La autora reflexiona también sobre las teorías de otros autores en este aspecto, recordando que el primero que agrupó por ciclos temáticos los llamados «sarcófagos de pasión» fue CAMPENHAUSEN, H.: «Die Passionssarkophage», en *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, pp. 41-56, pero sólo atendiendo a la iconografía y no a sus etapas cronológicas. Para un estudio revisado y más completo, GERKE, F.: *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin, 1940, passim.

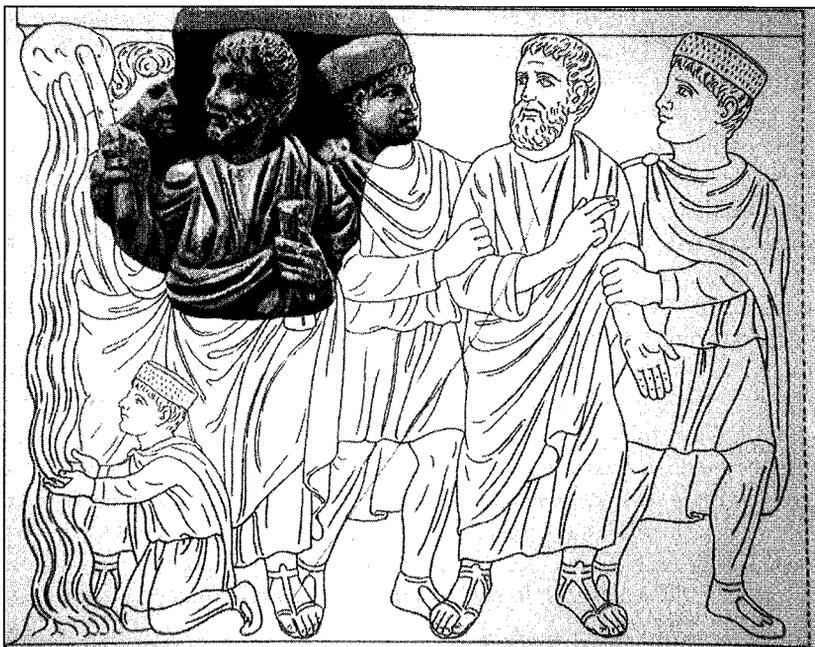


Figura 3. Wilpert, I, lám. CIV, n° 1.

Cristo y Pedro, o viceversa, van siempre tan unidos que es como si la didascalía implícita a sus escenas respectivas se insertara y a la vez se generara una de otra. Como dando a entender que el primer Papa se identifica en todo con su Redentor quien, por elección propia, le concedió el primado.

Siguiendo con la fuente literaria, el relato, amenizado por todo tipo de reacciones lacrimosas de la comunidad que quiere convencer a Pedro de sus propósitos, llega a un punto muy importante para la iconografía en el cap. V. Proceso y Martiniano, *custodes carceri*, también le imploran para que escape y en una narración retrospectiva (la dimensión temporal es aquí básica) le recuerdan que «él mismo los había bautizado en el nombre de la Trinidad con el agua del manantial brotado en la roca al signo de la cruz, cuando estaban de guardia en la Mamertina». Lo cual implica que Pedro había estado en Roma previamente en la cárcel, esta vez por instigación de un tal Paulino, *vir clarissimus* a decir del texto. Pero no se dice cuanto tiempo antes. Esta inespecificación de la *consecutio* temporal en el relato ha podido influir en la ejecución de una plástica iconográfica sincopada, en el sentido de que en varios sarcófagos de iconografía petrina no importa tanto seguir un orden escrupuloso en las diversas escenas consecutivas que componen la *Passio*, cuanto captar en las más significativas la esencia iconológica del conjunto. Por ello, para la oportuna identificación, los artistas captaron los elementos más significativos del todo, ya personajes, animales u objetos que constituían los símbolos clave y los reunieron en una única escena aun perteneciendo a secuencias diversas. Es también un modo de aprovechar al máximo la superficie limitada ofrecida ya por las tapas ya por los frontales.

Finalmente, los ya cristianos Proceso y Martiniano y los restantes discípulos convencerán a Pedro para que salga de Roma pero, una vez en camino, el episodio famoso del *Quo vadis* (cap. VI) que constituye en sí mismo otra pauta para afirmar la igualdad de Pedro con su Maestro quien «va a sufrir su pasión en él por segunda vez», le hará desistir para retroceder a la *Urbs* y asumir gozoso su martirio. En el momento del prendimiento, el funcionario Hierón con *quattuor apparitores* y diez hombres más lo encadenan y lo llevan ante Agripa quien ratificará la condena de Pedro. Éste, conducido «al lugar de la Naumaquia», se proclama en todo momento a sí mismo como *servus Christi* y, una vez junto a la cruz, repite la famosa máxima «no puede, en efecto, el discípulo ser más que el maestro ni el esclavo más que su amo», en razón de lo que pide ser crucificado cabeza abajo. Textualmente, «él no puede usurpar el derecho de ser crucificado recto como el Señor, pues nosotros hemos nacido de Adán como hombres pecadores»⁹. Cristo, por el contrario, es plenamente identificado por Pedro con el objeto o instrumento de su muerte salvadora que es la cruz. Es decir, se ha llegado a la sacralización del «eidolon» en el sentido clásico del término, al cual Pedro dedica un verdadero panegírico (cap. XI) en el que la cruz ya no es infamante instrumento de suplicio sino *occultum mysterium, crux quae deo hominem coniunxisti et a dominio diabolicæ captivitatis magnifice segregasti*. La invoca como *verbum vitae* y, ya casi moribundo, a ella se adhiere con esta trilogía: «en ti creo, a ti te amo, a ti te comprendo», que es, sin duda, la contraprestación de la triple negación. Tras encomendar a la cruz la protección de sus ovejas, lo cual es importante para la figura de Pedro como primer Papa, expira. (Cap. XVI).

No debe ser el análisis textual el núcleo principal de mi aportación, pero he creído oportuno hacer esta síntesis sobre el relato apócrifo de los hechos y martirio de Pedro por considerar que el marco general de la historia puede ayudar a la mejor comprensión de la iconografía del mencionado fragmento de sarcófago. Identifico, así pues, las tres figuras representadas respectivamente con Pedro y dos guardianes o *apparitores* en el momento concreto en que, en la Mamertina, ya prisionero, hace brotar el agua de la roca. En su mano derecha portaría, sin duda, la vara taumatúrgica, mientras sostiene en la izquierda el rollo de la doctrina que significa la ortodoxia que el Señor le ha encomendado como a su primer vicario. Es muy probable, por las piezas comparativas que expondré, que en un primer plano, algo adelantado al guardián de nuestra izquierda, estuviera esculpida verticalmente la roca con el manantial y a sus pies Proceso y Martiniano para completar el cuadro iconográfico con simbología plena. Por las dimensiones calculables del fragmento que falta en este extremo para completar la tapa, creo que tendrían cabida perfectamente. Ambos guardianes o *apparitores* (independientemente de que fuesen soldados romanos o simplemente subalternos municipales) llevan bastón de mando, como símbolo de que son unos representantes de la autoridad competente, en este caso el *praefectus urbis*. En escenas paralelas conservadas en otros sarcófagos, los soldados llevan la

9 La escena de la creación de Adán y Eva en el Paraíso aparece en más de una ocasión, en efecto, acompañando a las del ciclo petrino en sarcófagos de los años constantinianos. Un ejemplo que me parece especialmente significativo y hermoso por su buen estado de conservación es el catalogado en F.W. Deichmann con el n° 23-A, hoy en la colección Pío Cristiana-Lateranense de los Museos Vaticanos, donde junto a los progenitores aparecen también las escenas de la curación del ciego y del paralítico por el Señor y la del arresto de Pedro y Proceso y Martiniano bebiendo del agua que brota de la roca, entre otras. Vid., el autor citado en colaboración con BOVINI, G. y BRANDENBURG, H.: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Erster Band, Rom und Ostia*. Wiesbaden, 1967. Tafelband, 7.



Figura 4. *Ville Donia Pamphily*.

cabeza tocada con el *pileus pannonicus*, o casquete cilíndrico usado desde la Tetrarquía¹⁰. El mismo tocado suelen usar Proceso y Martiniano. Otro paralelo en la indumentaria es indiscutible. La capa, con los pliegues acumulados en el hombro (aunque en el fragmento de La Almagra la elaboración rehúya el detalle) y el calzado son iguales a los que lucen los soldados que flanquean a Pedro en sarcófagos íntegros del mismo ciclo. Si se hubiesen conservado las cabezas (quizá cortadas por la intransigencia del Islam a medida que se iba asentando en el territorio del S.E. peninsular), la de Pedro mostraría con seguridad los rasgos fisonómicos diferenciales que ya se habían asentado en el arte paleocristiano: facciones más bien redondeadas, cabello corto y abundante que desciende semirrizado sobre la frente y barba corta y poblada creciendo desde las orejas¹¹.

Respecto al momento concreto del arresto romano del Pedro, no importa tanto en mi opinión si se trata de la primera vez o de la segunda. Como he dicho antes, la iconografía basada en el mensaje de los textos tiende a la simplificación y fusión de escenas sucesivas en una sola pero con una doble iconología: el prendimiento de Pedro y el comienzo de su *Martyrium* va unido siempre al milagro de la roca cuya agua vivífica significa el bautismo. La muerte física, por la

10 El ejemplo más significativo lo constituye el grupo escultórico en pórfito de los llamados Tetrarcas, realizado a muy finales del siglo III y hoy en San Marcos de Venecia, donde por vez primera aparecen estos tocados extraños anteriormente al arte romano y que se popularizarán después a partir de los años constantinianos. Vid. GARCÍA Y BELLIDO, A.: *Arte Romano*. Madrid, 1972, p. 648, fig. 1. 136.

11 Este retrato se convirtió en la identificación petrina por antonomasia con independencia de delimitaciones geográficas y fue también antagónico de la iconografía paulina, concretada en un rostro y facciones más angulosas y cabeza casi calva y con poca barba, conforme a la descripción ofrecida en las *Actas Apócrifas de Pablo*. Vid., últimamente, CIAVOLINO, N.: «L'iconografia petrina nell'arte paleocristiana a Napoli», en *Campania Sacra*, 21, 1990, pp. 280-307. BISCONTI, F.: «L'abbraccio tra Pietro e Paolo ed un affresco inedito del cimitero romano dell'ex Vigna Chiaraviglio», en *XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. In memoria del Prof. G. Bovini*. Bologna, 1995, pp. 71-93. Esta pintura es fechada por el autor casi a final del siglo IV y, además de repetir la fisonomía ya definitivamente fijada y diferencial de cada apóstol, da una prueba más de la pujanza iconográfica de los *principes Apostolorum*. Para la misma identificación en fragmentos privados, también sobre el arresto, FIOCCHI-NICOLAI, V.: «Rilievi funerari cristiani in una collezione privata di Manziana (Roma)», en *Memoriam Sanctorum venerantes. Miscellanea in Onore di Mons. Victor Saxer. Città del Vaticano*, 1992, pp. 403-23 y fig. 1.

que Pedro se identifica con su Maestro, es pasajera. Es sólo la antesala de la vida eterna cuya primera esperanza la constituye, esencialmente, el bautismo cristiano. Un mensaje perfecto para el arte funerario paleocristiano, plasmado esta vez en los sarcófagos¹².

El ciclo de Pedro en sus secuencias más significativas ha sido representado innumerables veces en los sarcófagos paleocristianos. La evidencia es indiscutible, desde Wilpert hasta Tristan quien dice: «Pedro es el personaje que, después de Jesús, aparece más frecuentemente en la iconografía paleocristiana. Pedro es la roca donde se construirá la Iglesia y si Moisés hizo brotar el agua de la roca, Pedro es el nuevo Moisés y la nueva Roca. Ya Tertuliano en *De bapt.* I, 9 decía que la sangre y el agua que salían del costado de Cristo estaban prefigurados en el agua que se deslizaba de la roca de Moisés»¹³. Por tanto, la cadena simbólica establecida a lo largo de la historia de la salvación del hombre entre Moisés, Cristo y Pedro era incuestionable. El éxito iconográfico no se hizo esperar. Aunque los ejemplos plásticos son numerosos, he optado por sacrificar cantidad a calidad o bien a integridad iconográfica que permita reconocer sin problemas estos hechos del primer vicario de Cristo. En otras ocasiones, es interesante también aludir a fragmentos muy destruidos en los que el ciclo petrino es reconstruible por identidad, semejanza o deducción. Así, por ejemplo, el fragmento catalogado en Wilpert I como número 6 de la lámina CIV=Deichmann-Bovini-Brandenburg tafel 67, n° 369 (figura 2). Procede, y se encuentra, en el cementerio de Calixto y en él pueden verse, a nuestra izquierda, con toda claridad la figura de Pedro, aun rota en su lateral derecho, aprehendido en su brazo izquierdo por un soldado romano. Las indumentarias de ambos, especialmente en lo que refiere al pliegue en «uve» del escote de la túnica del apóstol y el manto de su carcelero, sujeto en su hombro derecho de donde parten gruesos pliegues que acentúan el grosor del tejido, son prácticamente iguales a las del fragmento murciano, caracterizado, no obstante, por una menor riqueza y finura en la elaboración del detalle. El calzado de ambos, a pesar de la inevitable reconstrucción, es paralelo igualmente al del fragmento estudiado o viceversa. Obsérvese que el apóstol apoyaría los pies ligeramente separados, y que su pie izquierdo tropieza con el del soldado, como pisándolo. Las cabezas, completas aquí, son fieles a la iconografía facial y tocado militar ya mencionados. El artista ha optado por representar a Pedro con la vara taumátúrgica hacia abajo en el momento de su prendimiento y completar esta escena con su gemela iconológica, es decir, el momento en que Pedro hace brotar el agua de la roca dentro de la cárcel, a mano y vara alzada, mientras que Proceso y Martiniano beben el agua bautismal. El ciclo se completa esta vez con un milagro significativo de la vida del Señor, muy del gusto además de la iconografía funeraria cristiana, el de la multiplicación de los panes y peces, símbolo eucarístico de participación comunitaria y de salvación, con marcado signo sacramental al igual que el bautismo. Por el estilo de elaboración del material y una cierta flexibilidad en la indumentaria, facciones y cabello, bien podría fecharse algo antes de la primera mitad del siglo IV o años constantinianos.

Significativa puede también resultar la comparación con el fragmento Wilpert, ídem, CIV, 1, procedente igualmente de Calixto, de igual datación y cuya escena total ha sido prácticamente reconstruida (figura 3). Aquí, la figura de Pedro, en su parte conservada, está ligeramente vuelta a su derecha, como en el de la Almagra, y porta rollo doctrinal en su mano izquierda mientras

12 MOORSEL, P. van: «Il miracolo della roccia nella letteratura e nell'arte paleocristiana», en *RAC*, 40, 1964, pp. 221-251.

13 TRISTAN, F.: *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icone, II-VI s.* Ed. Fayard, 1996, pp. 397 ss.



FIGURA 5.

que con su derecha sostiene la vara taumátúrgica en el momento de realizar el milagro de la roca. Otras ligerísimas variantes de detalle siempre sobre la misma iconografía, presentan los fragmentos de la misma lámina de Wilpert, nºs 3, 4 (éste, presuntamente con la presencia del gallo en una de sus secuencias) y 5, de los que no ofrezco documentación fotográfica por considerar que la parte plástica conservada es mínima. Más atractivo para el investigador me resulta el frente de sarcófago de niño (Wilpert, *idem*, CXIV, nº 1 = Deichmann-Bovini-Brandenburg, 153, 951), actualmente adosado a una pared del vano central del llamado *Arco dei Quattro Venti*, dentro del conjunto residencial de la *Villa Doria Pamphilj*, por ser menos conocido ya que su ubicación dificulta enormemente su estudio (figura 4)¹⁴. De ejecución menos refinada en el plegado de las indumentarias y en los rostros de los personajes (algunos completamente destruidos por la erosión), y con ciertas pinceladas ingenuas, presenta como tema central en su mitad derecha el prendimiento de Pedro, mientras que el espacio izquierdo está decorado con dos milagros del Señor, la curación del ciego y la resurrección de Lázaro que saldría de su edícula o templete con tejadillo a doble vertiente y levantado sobre podio. Obsérvese que la composición y el movimiento dinámico impreso a la figura del apóstol y sus guardianes, es muy similar al del fragmento de La Almagra, aunque en el de la Doria Pamphilj el protagonista cargue el peso del cuerpo en el lado contrario. Otro frente de iconografía paralela, donde de nuevo Pedro y Cristo se superponen y se identifican, lo constituye el que actualmente se encuentra en una de las salas del museo privado de Villa Albani (Deichmann-Bovini-Brandenburg, 146, 919). Los flancos respectivos están ocupados por Pedro con sus guardianes realizando el milagro de la roca y por la resurrección de Lázaro. Las escenas

¹⁴ Vid. CALZA, R.; BONANNO, M.; MESSINEO, G.; PALMA, B. y PENSABENE, P.: *Antichità di Villa Doria Pamphilj*. Roma, 1977. Su ficha, en la távola CLXVII, nº 315, es escueta. De procedencia desconocida, tiene una altura de 0,88 m. por 1m. 40 de largo y está trabajado en mármol, sin especificar su variedad.

restantes se concretan en diversos milagros realizados por Cristo, como la multiplicación de los panes, la curación del paralítico, del ciego y de la hemorroisa. En este ejemplo, la escena protagonizada por Pedro ha optado también por lo que he llamado la fusión iconográfica, pues en tan sólo una secuencia remite al arresto y también al milagro y, en este sentido, pienso que la muestra de la Almagra podría ser completada del mismo modo.

Muchos son también los sarcófagos conservados completos que muestran en su iconografía algún episodio de los Hechos de Pedro y no quiero abundar en ello pues son conocidos de los estudiosos y fueron meticulosamente catalogados por Sotomayor¹⁵ con indicación de su procedencia y ubicación, salvo en los casos en que las peripecias arqueológicas y continuos traslados de la pieza de un lugar a otro impiden una determinación. Quiero, no obstante, incidir en el sarcófago que se encuentra actualmente en el pórtico de San Lorenzo f. m. porque, aun siendo riquísimo en iconografía y mostrando una escena petrina, ha pasado más inadvertido a la crítica (figura 5). Una de sus peculiaridades es que muestra la imagen del difunto en tondo central bajo el que, en un relieve de proporciones comparativamente mínimas, se distingue al paralítico con su camilla a cuestas. Si aquí su extremo derecho está ocupado por la resurrección de Lázaro, el arresto de Pedro se destaca claramente, a pesar del deterioro sufrido por el material, en la zona izquierda, entre el sacrificio de Isaac (según creo) y las súplicas de la mujer cananea y la curación del ciego. La ejecución permitiría datarlo en torno a 320, es decir etapa protoconstantiniana según la catalogación de estilos más o menos admitida. A mi entender, es uno de los pocos frentes completos de sarcófagos con iconografía petrina cuya ubicación permite tanto detenerse en su análisis cuanto contemplarlo sin prisas.

Una vez presentados estos paralelos con los que considero vinculado iconográficamente el fragmento de La Almagra, además de moverse flexiblemente dentro de la cronología marcada por la familia imperial constantiniana, puede resultar sugestivo replantearse porqué nuevamente aparece en Hispania el tema de Pedro y se vigoriza así el conjunto de sarcófagos ya existentes con iconografía petrina. No es extraño. Hispania constituía dentro del *orbis christianus antiquus* la periferia occidental que cerraba el mundo conocido y esperaba, según el mandato del Maestro, la predicación y difusión del mensaje. Por ello, tanto fuentes escritas fidedignas cuanto legendarias documentan directa o indirectamente sobre los viajes apostólicos a esta provincia, centrando el protagonismo en Santiago el Mayor, Pablo y también Pedro, aunque en el caso de este último de modo indirecto a través de sus directos colaboradores, los llamados Siete Varones Apostólicos. No estimo necesario detenerme aquí en este tema, ya contemplado por la crítica y que sólo parece considerar real la venida a Hispania de Pablo apoyándose en su propia intención expresada en Rom. 15, 24. Sólo recordaré una connotación. La figura de Pedro como primer vicario de Cristo en la tierra se acepta indiscutiblemente en todo el orbis mencionado. España no es una excepción, máxime siendo una tierra donde la temprana implantación del cristianismo (aun considerando unos *conventus* clave en detrimento de otros) vinculada a sus orígenes apostólicos, produce, por citar un ejemplo significativo, la figura de un Osio de Córdoba, clave en la ortodoxia del período constantiniano. La zona del S. E., privilegiada también por su situación geográfica de apertura al mar, no debió de ser una excepción en este

15 Cit., 1962, pp. 173-187. Piezas casi espectaculares se encuentran ahora en el Museo Nazionale delle Terme, como el que presenta en su tapa cartela sostenida por dos angelotes y escenas de la Epifanía y del ciclo de Jonás, mientras que el frontal está decorado con una espléndida trilogía de Pedro acompañada por la selección habitual de los milagros del Señor que culminan en la resurrección de Lázaro. Cf. DEICHMANN y otros: cit., 121, n° 770.

itinerario de asentamiento de un cristianismo institucionalizado en que, a mi juicio, no debe despreciarse la fuerza de la tradición¹⁶. No hay que olvidar tampoco que en la sucesión de los legítimos obispos de Roma desde San Pedro, es San Dámaso en el 366 el primer hispano que ocupa la cátedra y no sin acontecimientos turbulentos. Su victorioso pontificado frente a las reivindicaciones de Ursino se apoyó esencialmente en el hecho tajante de la preminencia de Roma sobre las restantes sedes episcopales, pues Pedro, el primer Papa, había vivido y muerto en Roma y «donde está Pedro, está también la Iglesia»¹⁷. Esta tradicional asociación entre el Papa Dámaso, español, y su devoción por Pedro podría haber influido en la demanda hispana de iconografía petrina para ornamentar los sarcófagos, aunque insisto en que, consideradas las fronteras cronológicas del pontificado de Dámaso y la datación de la mayoría de los sarcófagos del ciclo, la idea, aunque sugerente, no debe pasar aquí de una mera especulación.

Como quiera que fuese, los expertos del tema han detectado sobradamente en todos los sarcófagos o fragmentos de ellos encontrados en Hispania, con independencia del taller de procedencia, un alto porcentaje de iconografía petrina lo cual evidencia su popularidad en nuestras comunidades cristianas¹⁸. Un análisis pormenorizado de los ejemplares que en este contexto interesan, nos llevaría sin duda a elegir los siguientes sarcófagos: el procedente de San Justo de la Vega (Astorga), hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (arresto de Pedro). Los dos de la iglesia de San Félix de Gerona (trilogía). El procedente de Barcelona, nº 3. 1, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Córdoba y con bastantes analogías con los gerundenses (arresto). El fragmento de Medina-Azahara que, a semejanza del murciano, sólo conserva parte del cuerpo de Pedro y ambas piernas y parte del brazo derecho de uno de los soldados (arresto). El de la Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, situado en su cripta, llamado tradicionalmente de la trilogía petrina, restaurado en 1991 y que ha sido estudiado después de su limpieza por Antonio Mostalac¹⁹. Esencialmente, el último citado, realizado al parecer en

16 Vid. GONZÁLEZ BLANCO, A.: «La historia del S. E. peninsular entre los siglos III y VIII d.C.», en *Antigüedad y Cristianismo. (Monografías históricas sobre la antigüedad tardía)*. II. *Del conventus carthaginiensis a la Chora de Tudmir*. Universidad de Murcia, 1985, pp. 53-79.

17 *Liber Pontificalis*, I, p. 212. Edición Duchesne. París, 1981. En este texto se dice, a parte de otras actividades edilicias del Papa Dámaso, que adornó con versos compuestos por él la platoma donde habfan reposado los cuerpos de Pedro y Pablo «ad catacumbas». Es decir, en el área del cementerio de San Sebastián donde se presume estuvieron eventualmente las reliquias durante la persecución de Decio y donde, de cualquier modo, hay muestras sobradas de que aquí recibieron culto. Vid. FASOLA, U. M.: *Ricordi archeologici di Pietro e Paolo a Roma*. Roma, 1980. Para los problemas implícitos a la personalidad e iconografía de San Pedro en relación con la vida de la Iglesia primitiva, y con la esencia del Papado, PIETRI, CH.: *Roma Christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III*. Rome, 1976. Particularmente, el cap. V «Pierre-Moïse et sa communauté», en que el autor, analizando específicamente las escenas del ciclo petrino en cuestión, las vincula más a una creación de los artesanos de los talleres, en función de lo que llama la exégesis tipológica brindada por otros esquemas formales, que a la influencia de los relatos tradicionales y de la literatura apócrifa.

18 BATLLE HUGUET, P.: el cap. dedicado al «Arte Paleocristiano» en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. II. Madrid, 1947. BOVINI, G.: *I sarcofagi paleocristiani della Spagna. Città del Vaticano*, 1954. SCHLUNK, H.: «Un taller de sarcófagos cristianos en Tarragona», en *AEArq.*, 24, 1951, pp. 67-97. Esencialmente, SOTOMAYOR: 1975, cit., con ficha pormenorizada de los sarcófagos hispanos que a continuación cito en texto.

19 MOSTALAC CARRILLO, A.: *Los sarcófagos romano-cristianos de la provincia de Zaragoza. Análisis iconográfico e iconológico*. Zaragoza, 1994, pp. 54-66, lám. VI y, en general, passim. Confieso que, dentro del elenco citado, no compete citar el de Martos a pesar de su gran belleza pues, en su variada iconografía, aparece la escena de Pedro y el gallo pero no el arresto. Ha sido bien estudiado por RECIO VEGANZONES, A. en una Separata a parte de *Antonianum* 44, 1969. Martos, 1992.

mármol de Paros (siempre pendiente de nuevos análisis líticos) y de una longitud de 2,08 m. por una altura de 0,56 m. y de friso continuo totalmente decorado, fechado en torno al 350, ofrece una valiosa referencia para el fragmento de la Almagra. Pedro, con la misma ligera torsión hacia su derecha, está en actitud de tocar la roca a cuyos pies beben el agua salvífica los dos guardianes. En un plano que se intenta esculpir como ligeramente posterior, dos soldados con la indumentaria de rigor (gruesa capa cuyos pliegues arrancan sujetos desde el hombro cubriendo totalmente el tórax y tocado panónico) indican la captura del apóstol, sirviendo también de unión iconográfica e iconológica a la escena consecutiva donde la figura de aquél, acéfala en este caso, aparece representada de espaldas. Estas escenas ocupan el extremo derecho del sarcófago, mientras que el Señor y sus milagros más representativos son los protagonistas del lado opuesto, que se remata con la resurrección de Lázaro. Es patente, como en todos los sarcófagos del ciclo, el «pendant» plástico en la proporción de las escenas de los lados opuestos, marcadamente verticales, para lograr la armonía de conjunto, así como la urdimbre iconológica que hacen de Cristo y de Pedro una sola cosa.

En todos estos ejemplares es patente la conexión de estilo, independientemente de las décadas que puedan separar su ejecución, llevada a cabo de modo amplio en los años constantinianos como parecen datar los principales especialistas. El estilo, en líneas generales, se vincula también al de la Almagra, que he fechado como he dicho anteriormente en torno al 360, pues es patente un ahorro de trépano y un menor detalle en la ejecución de siluetas y plegados, logrados más bien por el efecto contrario del claroscuro que desprenden las incisiones del cincel en la piedra, trabajada algo toscamente a pesar de que esta afirmación tendría que haberse ratificado con la observación del cincelado de los rostros y cabellos, en su caso. Esta forma de ejecución concuerda especialmente con otro fragmento que en este estudio reviste una importancia peculiar y he dejado para el final. El fragmento, también de tapa, encontrado en el yacimiento Los Torrejones, de Yecla, conservado actualmente en el Museo Arqueológico de Murcia y que ha sido objeto de varios estudios. No apporto documentación gráfica por considerarla reiterativa²⁰. Con una altura máxima de 0,23 m. (semejante al de La Almagra) y una anchura máxima de 0,42 m., representa cuatro figuras humanas también acéfalas, muy deterioradas, que no se conservan completas salvo la tercera que se muestra hasta casi los tobillos y por su actitud solemne, un poco mayestática, se destaca como la principal de la escena. Ésta ha sido interpretada como el Hacedor, o quizá Cristo, entre Adán y Eva distribuyendo entre ellos sus competencias específicas dentro del marco de la creación. Destacan las incisiones practicadas en el ropaje de Cristo para indicar los pliegues, especialmente las más cercanas al escote en forma de uve, idénticas a las de la figura que identifico con San Pedro en el fragmento muleño. Personalmente, pienso que ambas piezas pueden ser contemporáneas (no veo mayor problema en bajar la datación tradicional de la de Yecla circa 360) e incluso procedentes del mismo taller. Es más, la proximidad geográfica de sus lugares de hallazgo y la circunstancia de que el fragmento de La Almagra fuera removido casi en superficie, podría apuntar a algún otro tipo de conexión entre ambas piezas que un futuro próximo, vinculado a la actividad de los yacimientos, puede desvelar. Aunque la mayoría de los especialistas han abogado por el auge de los talleres romanos, activos en la fabricación y exportación de sarcófagos a mitad del siglo IV, y

20 Recientemente, SOTOMAYOR, M.: «Sarcófagos paleocristianos en Murcia y zonas limítrofes», en *Antigüedad y Cristianismo. (Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía)*. V, Arte y poblamiento en el S.E. peninsular durante los últimos siglos de la civilización romana. Universidad de Murcia, 1988, pp. 165-184.

no se tienen datos definitivos sobre los talleres de Hispania salvo los de Tarragona, Gerona y, presumiblemente, otro levantino o quizá meridional²¹, están de acuerdo, no obstante, en afirmar que en torno al 370 aproximadamente se produce la dinámica de los talleres provinciales e independientes porque Roma (o mejor Italia) ha dejado de exportar poco antes. Estas consideraciones ayudarían a sostener la hipótesis de que en algún punto del S.E. existía un taller activo de sarcófagos y otros objetos artísticos vinculados a la producción artesanal, independientemente de que la materia prima, en sustancia la piedra, fuera o no de importación. En nuestro caso, la muy segura procedencia del mármol de Macael presentaría un panorama artístico y económico completamente lógico, teniendo en cuenta la facilidad del traslado del material por itinerario terrestre en un radio de acción de aproximadamente unos 150 Kms. desde Macael a Mula, utilizando el camino natural a través de las cuencas de Almanzora y del Guadalentín, respectivamente, y luego en sentido ascendente. Sin contar además que las piezas pudieran ser esculpidas cerca de las canteras y enviadas posteriormente. Factores determinantes como la continuación de la actividad portuaria en Cartagonova y su posición estratégica frente al mediterráneo africano u otros puntos costeros de interés general, que repercutirían en una economía general más rentable, abogan por la propuesta de afirmación de lo provincial. Máxime, en una secuencia histórica donde Hispania, marcada ya por acontecimientos históricos previos que iban acentuando su especificidad, tiende a la autonomía casi plena.

Desearía que la difusión de este fragmento encontrado en el cerro de La Almagra contribuya a completar los conocimientos sobre las muestras ya existentes y aumente la esperanza, pendiente siempre de nuevos hallazgos, de poder contar en su momento con un corpus de sarcófagos paleocristianos de la región de Murcia.

21 GERKE, F.: «Lo sviluppo stilistico delle botteghe paleocristiane in Italia e ad Arles», en *Corso di Cultura.. Ravennate*, cit. 6, 1959, pp. 49-78. PALOL, P. de: «El taller de sarcófagos de Tarragona», en *Corso di Cultura...*, ídem, 8, 1961, pp. 219-225.