[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 32, n.º 99-100, 1959, 3-37. Versión digital por cortesía del editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. *Madrid*) y de los herederos del autor, con la paginación original].
© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El sarcófago romano de Córdoba

Antonio García y Bellido

[-3→]

El número de sarcófagos romano-paganos hallados en la Península Ibérica se ha acrecido en estos últimos años con dos piezas magníficas. La una, de Tarragona, fue literalmente pescada del mar en 1946. La otra ha aparecido en 1958 en el área de una necrópolis romana de la ciudad de Córdoba. De la primera se dieron ya a la luz estudios detenidos. La segunda va a ser el objeto de las líneas que siguen.

Pero, a más de estas dos piezas, se han hallado en distintos lugares de la Península otras más, desgraciadamente en fragmentos, de los cuales son notables, sobre todo, los de Tarragona y Córdoba (*Medina Zahara*), que serán objeto de cumplido estudio en su momento. En junto, si en 1949 pude reunir una treintena de testimonios de esta especie en la Península (véase mi libro *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949), hoy estos testimonios podrían llegar muy bien a los cuarenta.

Veamos ahora el de Córdoba, antes aludido, y adelantemos que es, por su estado de conservación, la pieza más importante de todas las que hasta hoy han aparecido en España.

I.— El hallazgo.

En 5 de julio de 1958, cuando se abría una zanja en la zona de ensanche urbano sita al norte de Córdoba, al otro lado del puente que cruza sobre la vía del ferrocarril Madrid-Cádiz, apareció el sarcófago de nuestras figuras 1 a 14. El lugar preciso de su hallazgo puede verse en el plano de la fig. 18, en el que el ingeniero municipal don Carlos Font, encargado del saneamiento de toda esta extensa zona, ha marcado, a mi ruego, no sólo el punto exacto de aparición del sarcófago, sino el de todos los restos de construcciones antiguas con las que se ha ido tropezando a medida que se abrían las zanjas para la red de alcantarillado proyectada. Los terrenos a los que afectan las obras de saneamiento y de ensanche urbano es el conocido como Huerta de San Rafael, y el sitio preciso donde apareció el sarcófago, la parcela que fue hace años del gran torero cordobés "el Machaco", "Machaquito".[-3→4-]

Como a unos 150 m. al O. del punto de aparición del sarcófago sube hacia la Sierra de Córdoba, en dirección N., la carretera que va a Villaviciosa, a la que tradicionalmente llaman de "el Brillante". Esta sigue, poco más o menos, la traza de la vía romana que, saliendo de Córdoba por la Puerta del Osario, iba hacia el N. A ella pudieron pertenecer los restos de camino enlastrado vistos en la apertura de las zanjas en los lugares señalados en el plano de la fig. 18.

Anteriormente habían aparecido por aquí testimonios varios que acreditan la efectividad de tal vía, la cual, tras de cruzar por el Campo de la Merced, la Huerta de San Rafael (sitio del sarcófago) y "La Gallega", iría hasta, por lo menos, el lugar llamado

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Cuatro Calles, donde don Samuel de los Santos, según me comunica, vio varias urnas cinerarias [1].

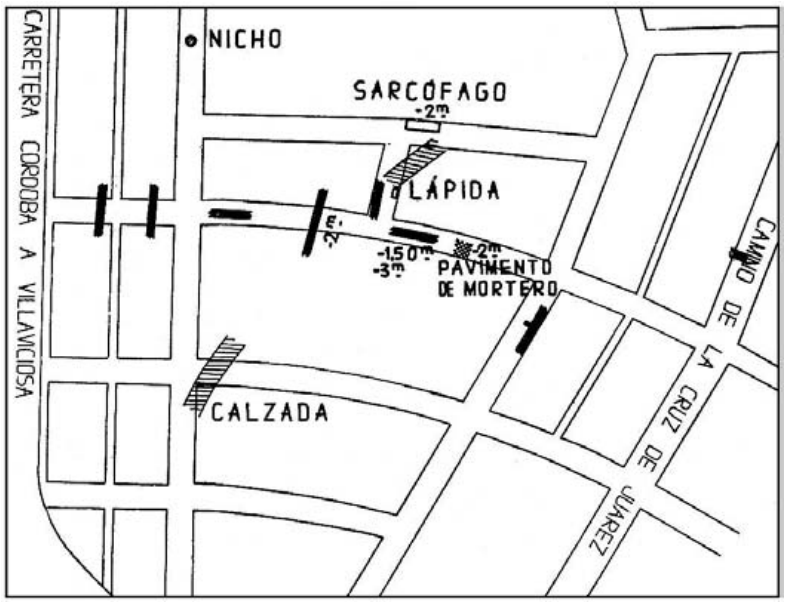


Fig. 18.— Área donde apareció el sarcófago. Las cifras son las profundidades de los hallazgos con respecto al nivel del terreno.

[-4→5-]

[1] Las primeras referencias aparecieron todas en la prensa local. Aparte la mera noticia publicada en el diario *Córdoba* a raíz del hallazgo, en el mismo periódico apareció días después —concretamente el 12 de julio— un extenso trabajo debido al director del Museo Arqueológico de Córdoba, don Samuel de los Santos Jener. A éste siguió, en 16 de julio y en el mismo diario, el del arquitecto del Ayuntamiento, don Víctor Escribano, que había tomado parte muy directa —tras la primera intervención del ingeniero don Carlos Font— en la extracción del sarcófago y su traslado al lugar que hoy ocupa en el Alcázar de los Reyes Cristianos. Meses después, el 20 de septiembre del mismo año de 1958, apareció en el ya citado diario local, *Córdoba*, un enjundioso artículo debido al profesor don Rafael Castejón, al que siguió otro, en 26 del mismo mes, firmado por don J. Delgado, que trató no sólo del sarcófago, sino de su ambiente arqueológico, según las noticias recogidas en las antiguas crónicas de la ciudad.

Aunque oportunamente tuve informes concretos de este sorprendente hallazgo, me fue imposible trasladarme a Córdoba entonces. Pero en el mes de octubre del mismo año pude estudiarlo y fotografiarlo con todo detenimiento gracias a las facilidades sin límites con que me ayudaron tanto el Sr. Cruz Conde, alcalde benemérito de la ciudad,, como sus colaboradores el ingeniero y el arquitecto del Ayuntamiento, respectivamente los ya citados don Carlos Font y don Víctor Escribano, el aparejador del mismo, don José María Gutiérrez Ortiz, y todos cuantos estaban a sus órdenes. A todos ellos repito aquí mi agradecimiento. Mas debo unir también los nombres de mis colegas los señores Santos Jener y Castejón, que me enviaron sus trabajos tan pronto como aparecieron, y muy especialmente el de don Baldomero Moreno, que se apresuró a comunicarme la noticia cuando ésta no se había aún divulgado.

Con el conocimiento directo de la pieza y su estudio ya avanzado me atreví a dar cuenta del hallazgo en los medios eruditos de Madrid. Así, lo hice objeto de una disertación que leí, primero, en la Real Academia de la Historia, y luego, en la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Más adelante lo presenté también en el I Congreso Nacional de Arqueología Portuguesa, celebrado en Lisboa en diciembre de 1958. Después, y a requerimiento de mi colega el profesor Maluquer, envié la misma breve noticia a la revista *Zephyrus*, órgano del Seminario de Arqueología de la Universidad salmantina (Vide *BRAH* 144, 1959, 9 ss.; *Zephyrus* 9, 1958, 237 ss. La comunicación de Lisboa saldrá en las actas del Congreso). A esta lista podrían añadirse aún un articuló mío publicado en *ABC* de Madrid y una conferencia que di en Córdoba en marzo de 1959. No obstante, el que esto lea puede prescindir sin duelo de todo lo que yo he publicado o dicho hasta ahora, ya que siempre reservé para este lugar la presentación pormenorizada, analítica, del sarcófago con el que vamos a entretenernos en las líneas que siguen.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Afortunadamente la rasante de la zanja que dio en el sarcófago pasaba un par de centímetros por debajo de su borde superior. De haber ido un poco más alta, los obreros hubiesen pasado por encima del sarcófago sin darse cuenta de él. Uno de ellos golpeó con el pico en el borde superior de la oculta pieza, poniéndole sobre aviso. Después se vio cómo surgían de la tierra, poco a poco, los magníficos relieves del sarcófago. Este apareció intacto, sin más deterioro que la esquirla de mármol (recuperada a tiempo) que el obrero arrancara al dar con él. Apareció con la cara principal mirando al mediodía, a una profundidad de unos dos metros. Según añaden quienes lo vieron, estaba asentado en dos muretes, de mampostería y ripio con cal y poca arena, de unos 0,40 m. de espesor. Estos dos muretes calzaban el sarcófago bajo sus dos extremos menores, lo que obliga a suponer que la pieza estaba *in situ*. Sin embargo, no vieron obra alguna circundante que pudiera tenerse por resto de la cámara, cripta o mausoleo, que era de esperar, dado lo que antecede y lo que exigía la misma pieza. Mas los datos que luego recogí me han llevado al convencimiento de que, no obstante lo dicho, y conforme a lo supuesto, hubo en efecto un edículo cualquiera dentro del cual estuvo, a no dudarlo, el sarcófago. Estos datos son: I) un trozo de cornisa (fig. 19 A y B); II) el fragmento de una basa, quizá media basa, perteneciente a una columna adosada (fig. 19 C). Ambas piezas son de piedra del país y fueron halladas en el mismo lugar, junto **[-5→6-]** al sarcófago. III). Cuando tres meses después del descubrimiento visité el lugar acompañado de los que fueron testigos de aquél, revolví en la escombrera contigua formada con la tierra sacada

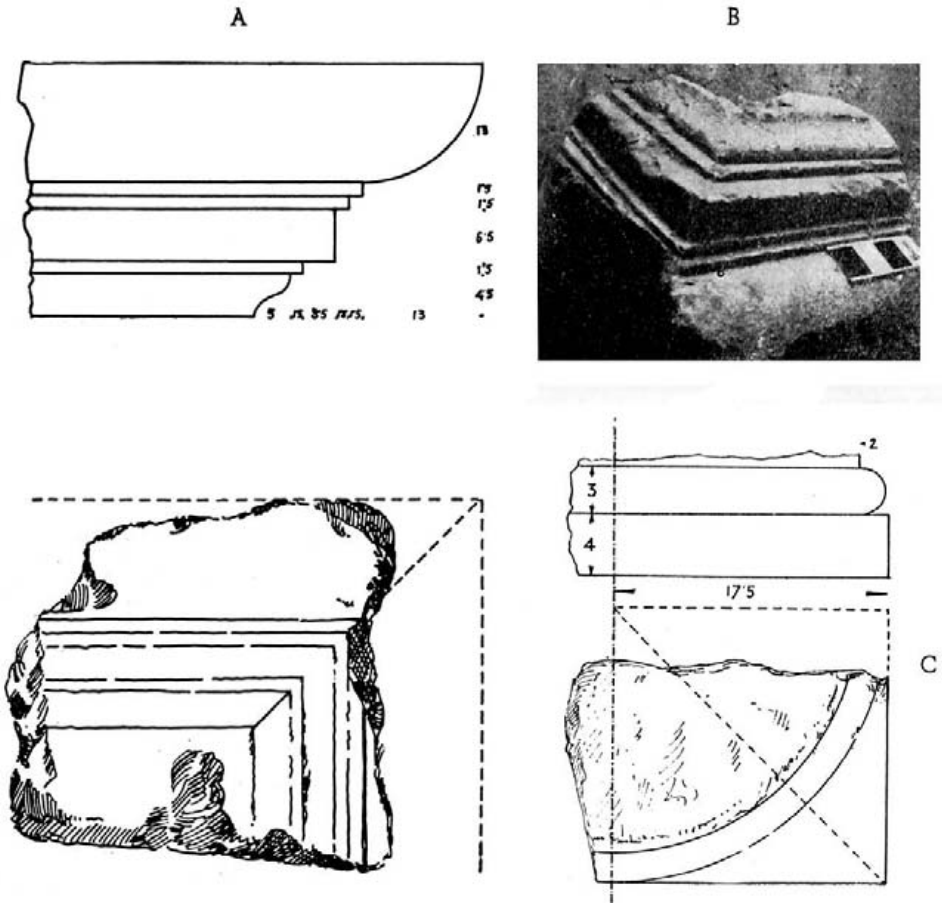


Fig. 19.— Piezas arquitectónicas halladas en las inmediaciones del sarcófago.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

del sitio donde estuvo el sarcófago y hallé en ella trozos de estuco rojo, que hubieron de hacer parte del enlucido de la cámara que contuvo el sarcófago, a cuya ornamentación externa hubieron de pertenecer los fragmentos arquitectónicos antes aludidos. Hallé también trozos cerámicos romanos atípicos, junto con otros muy posteriores, oriundos de capas más altas, coetáneas del Califato. Recorrí también las zanjas inmediatas abiertas al E. del sarcófago en muchos metros de longitud y a una profundidad de dos metros, pero no hallé nada de construcción, aunque sí un espeso estrato que buzaba hacia el E., formado de tierra con muchos fragmentos de ánforas y dolios romanos. [-6→7-]

II.— La necrópolis.

Que la zona donde se halló el sarcófago fue una necrópolis romana se deduce no sólo de la aparición del mismo en ella, sino de otros muchos datos de los que vamos a dar cuenta. El primero, el ya aludido hecho de pasar por allí una vía que partiendo del norte de la ciudad iba a buscar la sierra, pues sabido es que las necrópolis romanas estaban a la salida de las ciudades, a ambos lados de sus vías de acceso, que es el caso de que tratamos. Los otros testimonios nos lo proporcionan, ante todo, las inscripciones funerarias aparecidas con motivo de las mismas obras de saneamiento que dieron lugar al hallazgo del sepulcro. Estas son cuatro, tres fragmentarias (figs. 21 a 23) surgidas en la rampa que se hizo para subir el sarcófago al nivel del suelo actual, por tanto en su vecindad inmediata, aunque sin relación directa con aquél, según parece. La cuarta (figura 24) fue hallada entera, como a unos 30 ó 35 metros al sur del sarcófago, por consiguiente totalmente ajena a él, como su texto viene a corroborar. Sobre ellas volveremos luego. Don Samuel de los Santos vio también, hace unos treinta años, las ya aludidas urnas cinerarias de piedra, con inscripciones, surgidas en el lugar llamado Cuatro Calles, cuando se construyó el canal del pantano. Una de las urnas, de forma cúbica, más un cipo con inscripción que no he podido hallar por estar el Museo desmontado en trance de reinstalación, fueron recogidas y llevadas al referido museo. Otro dato importante, testimonio de lo mismo, es el mausoleo, capilla funeraria, *martyrium* o lo que fuera, que aún se conserva invisible bajo el antiguo Convento de la Merced, hoy Hospicio, pero del que tenemos algunos datos útiles. El Convento de la Merced hallábase junto a lo que fue salida norte de la antigua Córdoba romana. R. Ramírez de Arellano [2]. describe la cripta así (respeto la desgraciada sintaxis del autor): "se ha descubierto en dos ocasiones una cripta aún existente delante de la escalera del segundo patio, como a dos varas a la derecha conforme se sube en 1757, cuando la reforma del Convento, estando abriendo el hoyo para el cimiento de uno de aquellos pilares, como a dos varas también de profundidad, se encontró la expresada capilla, la que fue examinada, así como en 1846, cubriendo el agujero una y otra vez por temor de causar daño al edificio. Es toda de piedra, del ancho del claustro, con cielo raso, media caña e imposta, todo del mismo material: a sus dos extremos tiene puertas, lo que demuestra ser un edificio al que se entraba por su mismo nivel, a no ser que fuera una capilla subterránea con dos escaleras, lo cual no es probable: su pavimento se ignora cómo será, por estar cubierto de una arena dorada en la que se veían algunas partículas mayores, al parecer de oro; la primera vez se hicieron varios experimentos sin resultado afirmativo, si bien algunos inteligentes aseguraban ser del [-7→8-] expresado metal: lástima es que no se hubiese sacado la arena para descubrir la solería; por el mismo miedo demostrado por todos de un derribo, impidió que se examinase mejor y se explorasen las puertas para ver qué hay detrás del cascote que las cierra". Ramírez de Arellano da el esquema de la planta, que

[2] *Paseos por Córdoba* III, Córdoba 1877, 48 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

es el que repetimos en nuestra figura 20. No es fácil decidirse acerca de su carácter, destino y fecha, pero todo induce a pensar en una cripta funeraria. La tradición alude a la existencia aquí de una basílica, dedicada a Santa Eulalia, en la que fueron sepultados los cuerpos de Columba y Pomposa, martirizadas bajo el Califato a mediados del siglo IX [3]. Por ello mi sospecha de que pudiera haber sido parte de un *martyrium*. El oro sería restos de los mosaicos dorados del techo. Ello se aclararía con unas excavaciones cuidadosamente llevadas.

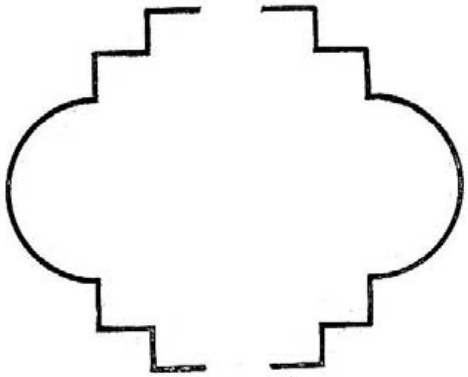


Fig. 20.— Esquema de la planta del edificio oculto bajo el Convento de la Merced, en Córdoba, según Ramírez de Arellano.

Finalmente la toponimia menor del barrio parece recordar también su antiguo carácter funerario: "Puerta Osario" habla por sí sola; "Pretorio" debe aludir a algún mausoleo; "Los Tejares" y "Ollería" lo mismo pueden relacionarse con antiguos alfares como con la abundancia de restos cerámicos oriundos de ajuares funerarios.

III.— LAS INSCRIPCIONES.

He aquí, primero, los tres fragmentos de inscripciones aparecidos en la rampa hecha para alzar a la superficie el sarcófago:

i) Trozo de mármol blanco de 17 cm. de dimensión mayor y grueso de 3,5 cm. En letras actuarias muy bellas se lee (fig. 21): **[-8→9-]**

Fig. 21

[3] Véase F. J. Simonet: *Historia de los Mozárabes de España*, Memorias de la Real Academia de la Historia, tomo XII, Madrid 1897-1903, 449 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

ii) Trozo de inscripción en caliza negra de la región de 13,5 cm. de dimensiones máximas y un grueso de 6. letras capitales de incisión profunda y bien biseladas (fig. 22):

. . . . . .
(
...(F)ILIC ? (f)ilio ?
C.A

Fig. 22

iii) Trozo de inscripción de 25 cm. de dimensiones máximas y 8 de grosor. Es arenisca al parecer de Cabra. En letras capitales con ciertos rasgos actuarios se lee (fig. 23) esto:

. . . . . .
...VIXITANN(is)
...rECEPTA

Fig. 23

[-9→10-]

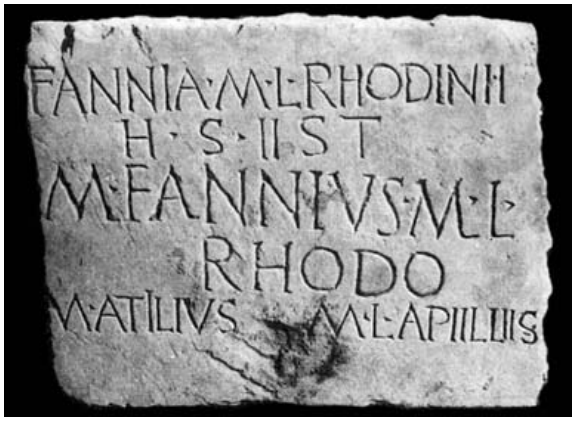


Fig. 24.— Lápida hallada unos 30 metros al sur del sarcófago.

Veamos ahora la lápida hallada a unos 30 metros al sur del sarcófago. Es de mármol. Apareció entera. Sus dimensiones son 43,5 de longitud, 34,5 de altura y 7,5 de grosor. Dice (fig. 24):

FANNIA · M · L · RHODINII
H · S · II S T
M · FANNIVS · M · L ·
RHODO
M · ATILIVS · M · L · APIILLIIS

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Su desarrollo sería éste: *Fannia M*(*arci*) *L*(*iberta*) *Rhodine* / *H*(*ic*) *s*(*ita*) *est* / *M*(*arcus*) *Fannius M*(*arci*) *L*(*ibertus*) / *Rhodo* / *M*(*arcus*) *Atilius M*(*arci*) *L*(*ibertus*) *Apelles*. Se trata, pues, de tres libertos; los dos primeros de un tal Marcus Fannius; el último, de Marcus Atilius. Los tres eran probablemente griegos orientales a juzgar por sus cognómenes. La lápida parece del siglo I de la Era.

IV.— HALLAZGOS ESCULTÓRICOS INMEDIATOS: LA TAPA DEL SARCÓFAGO.

Junto al sarcófago, pero sin que sepamos exactamente en qué relación espacial con él, aparecieron fragmentos escultóricos de mármol blanco, como el del sarcófago. Todos pertenecen, al parecer, a una tapa, probablemente la misma; es decir, a la tapa perdida de nuestro sarcófago. **[-10→11-]**

Los fragmentos van reproducidos todos en las figuras 15 a 17 a la misma escala. Y son:

A) Trozo del borde superior del frente de una tapa de sarcófago en el que se ve la cabeza de una mujer cuyo brazo derecho hubo de estar de codo sobre un pedestal, al modo de las figuras de Polyhymnia. Acerca al rostro la mano, apoyando el mentón en ella. Probablemente fue una Musa, o una figura simbólica, que haría parte de una escena de lector como por ejemplo la de la tapa del sarcófago de Chellas y muchos más que sería superfluo citar [4]. Es de notar el trabajo de trépano en las estrías del pelo y los profundas punciones en los vértices interdigitales. Ello nos lleva a la época de la caja del sarcófago. Calculando sobre lo conservado, la tapa hubo de tener una altura de 25 ó 30 cm., que es la normal en las tapas de sarcófagos occidentales.

B), C) y D). Fragmentos de dos brazos desnudos y de una mano. Detrás de ésta, pliegues de paños como de un *velum* o *antependium*; la mano parece tocar, más que agarrar, algo cilindrico (¿un *volumen*?, ¿un instrumento musical?). Acaso pertenecieron a Musas, aunque el fragmento D) parece más bien un brazo masculino. Por las proporciones nada impide hayan sido partes del mismo friso que A.

E) Trozo de la melena de una máscara báquica que hubo de hacer parte de la acrótera de una tapa de sarcófago. Sus dimensiones en altura alcanzaron, por lo menos, 25 ó 30 cm., yendo ello concorde con la posible pertenencia a la misma tapa que los fragmentos anteriores. El trabajo de trépano, con el que se han labrado los profundos surcos o canales, dejando a las veces "puentes", es típico, como veremos, de los sarcófagos de época severiana, es decir, de la época del nuestro. Es casi seguro que ornó los extremos de la tapa perdida de éste.

P) Cabeza de viejo barbado. Parece representar a un *paedagogus* o un "filósofo". Su canon es ligeramente mayor que el de los fragmentos A, B, C y D. Pero por el modo de tratar el pelo y barba, idéntico al de la cabeza de "filósofo" de la caja, hubo de pertenecer a este mismo sarcófago formando parte de la tapa, juntamente con las piezas anteriores. El tener un tamaño algo mayor hace pensar en la posibilidad de un recuadro aparte del friso o en una escena como las de la tapa del sarcófago de Chellas, antes mencionado. El trozo (figs. 16 y 17), muy bien conservado, es una excelente pieza escultórica, sobre todo en su nobilísimo perfil [5]. **[-11→12-]**

---

[4] A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, núm. 260, 241 ss., lám. 197. Cfr. también el fragmento de los almacenes del Vaticano: G. Kaschnitz-Weinberg: *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Roma 1936, 288, núm. 521, lám. 85 núm. 521.

[5] En el momento en que escribo, estas piezas se conservan en el despacho del señor alcalde de Córdoba, donde están a buen recaudo. Pero sería preferible fuesen colocadas en una vitrina allí donde el sarcófago se expone, es decir en el Alcázar llamado de los Reyes Cristianos, donde están ya las lápidas y los trozos arquitectónicos hallados en las vecindades del sarcófago.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

V.— DESCRIPCIÓN GENERAL DEL SARCÓFAGO.

La caja del sarcófago mide por fuera 2,36 m. de longitud, 1,09 de alto y 1,03 de ancho. El grosor de las paredes es variable, oscilando entre 8, 9 y llegando hasta 12 cm. Su profundidad es de 90 cm., por lo que su espesor en el fondo es de unos 20 cm. Los ángulos internos son redondeados. En el suelo de la caja, debajo de la cabecera, presenta, como de costumbre, un débil resalto a modo de cojín para la cabeza. Los relieves del frente alzan unos 10 cm. Los de los lados menores, unos dos. Es de mármol blanco. Supongo habrá de ser lunense, es decir, de Carrara, pero no se ha hecho aún su análisis. El sarcófago es de una sola pieza.

Antes de estudiarlo por partes vamos a hacer un breve esquema de su composición general. Presenta en su frente tres paños: A) El del centro, con puerta de dos hojas, una de las cuales aparece ligeramente entreabierta. Era la forma común (luego presentaremos algunos paralelos y testimonios) de simbolizar, en esta clase de monumentos, la entrada del *Haides o* Reino de los Muertos. B) El paño de nuestra derecha lo ocupan dos figuras masculinas: la del muerto, togado, con un volumen en la mano derecha, y la de su acompañante, un viejo venerable, barbado, calvo, vestido de túnica corta con la toga terciada sobre el hombre izquierdo, imagen del filósofo, que se apresura con su paso y su gesto a conducir a su discípulo hacia su última morada, el *Haides*. C) En el paño de nuestra izquierda hay otra pareja similar, pero femenina; se ha buscado la simetría más estricta, tanto en la composición como en los conceptos, con el paño de la derecha. Ahora se figura a la esposa, con otro rollo en la mano y en actitud declamatoria, que se deja conducir a la mansión eterna por su maestra o pedagoga, portadora, a su vez, de otro volumen, símbolo aquí como allá, del saber y del cultivo del espíritu, garantía de una vida mejor en el mundo de las sombras. Finalmente D) a ambos lados (los lados menores) se ven sendas figuras de Pegaso. El alado caballo es símbolo mortuorio a más de serlo también de la poesía y de la ciencia en general. Luego volveremos sobre el primer aspecto, que es el que más importa. Adelantemos que la pieza debió de labrarse en Roma entre los años 220 y 235 de la Era y que los retratos se hicieron unos quince años después.

VI.— ANÁLISIS POR PARTES DEL SARCÓFAGO.

A) PAÑO CENTRAL (figs. 1, 3 y 27).— Representa, como dijimos, las *Puertas del Orcus* o *Haides*. Es de dos hojas: la de nuestra izquierda aparece ligeramente entreabierta. Ambas hojas se hallan divididas en dos cuarterones a los que limitan tres peinazos adornados con medios boceles entre dos semicírculos que llevan por centros gruesos tachones. Los cuatro cuadros así formados tienen, los de arriba, sendas cabezas de carnero **[-12→13-]** afrontadas y los de abajo, cabezas de leones, con argolla en las fauces, de frente (fig. 3.). El dintel y las jambas están sencillamente moldurados. A ambos lados, flanqueando el vano, medias columnas de fustes estriados en espiral y aristas vivas. Sus bases son áticas y los capiteles compuestos, con una sola vuelta de acantos. Las volutas y cimacios, lisos. Se alzan sobre plintho que apoya a su vez en un breve pedestal moldurado. El vano de la puerta se cierra con un epistylion bajo, de dos bandas, coronando todo un frontón triangular de gruesa cornisa. En el tímpano, dos pavos a ambos lados de un ánfora llena de frutos en los que picotean. Como acroteras laterales, anthemios en cuarto de círculo, con palmas en S terminadas en cerrada voluta. La cresta del tejado va cubierta con una simple antefixa de forma semicircular. Entre ésta y los dos anthemios, sendos tritones o centauros marinos sonando la buccina.

Estudiemos estos temas con más detenimiento.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Las Puertas del Haides.— Puertas como las que hemos descrito las hallamos con frecuencia en otros monumentos del género. Son numerosos los ejemplos que podrían citarse, ya en el siglo I de la Era, entre las urnas cinerarias de mármol [6] y, desde el siglo ir, en sarcófagos, de los que elegiremos sólo los paralelos que mejor convenga a nuestro estudio. La interpretación como imagen o símbolo de la entrada del reino de los muertos, como ingreso del griego *Haides* ("Αιδου πύλη), u *Orcus* latino, es obvia y unánime y se halla bien demostrada, tanto por los mismos monumentos como por las alusiones y referencias de los textos llegados a nosotros [7]. La imagen era de gran vitalidad y se la ve aparecer en todas las religiones superiores pasando al cristianismo y perdurante aún hoy entre nosotros, al menos como imagen literaria [8]. **[-13→14-]**

Fig. 25.— Parte central del sarcófago del Museo dei Conservatori.

Fig. 26.— Parte central del sarcófago de Capua.

[6] Véase principalmente W. Altmann: *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlín 1905, figs. 8, 9, 10, 12, 13, 46, 85, 127 y 128. Pero los paralelos podrían acrecerse con sólo consultar los catálogos ilustrados de los Museos romanos.

[7] Sobre el concepto escatológico del *Haides* entre griegos y romanos ver principalmente V. Macchioro: "Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane; Studi di ermeneutica", *Memorie della Reale Accad. di Archeol. Lett. e B. Arti di Napoli*, I, 1911, 73 ss.; F. Cumont: *After Life in Roman Paganism*, New Haven 1923, principalmente cap. II ("The Nether World"), 70; ss.; Idem: *Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains*, París 1942, 39 ss., 100 ss.; Idem: *Lux Perpetua*, París 1949, 55 ss. y apéndice 393 ss.; véase también K. Lehmann-Hartleben y E. C. Olsen; *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942, 42 s. figs. 14 y 15; M. Lawrence: "Season sarcophagi of architectural Type", *AJA* 62, 1958, 276; igualmente W. Altmann, *l. c.* 13 ss. Para las referencias textuales, y aparte las ya recogidas en los estudios acabados de indicar, véase recientemente el de E. H. Haiglit: *The Symbolism of the House Door in classical poetry*, New York 1950.

[8] Para su representación en los monumentos funerarios hispano-romanos, ver mi libro ya citado *Esculturas*... 334 ss., con numerosos ejemplos. Para los galo-romanos, principalmente F. Linckenheld: *Les stèles funéraires en forme de Maison*, París 1927. Para el concepto de *Puertas del Infierno* entre los cristianos véase aquí más adelante. El concebir la entrada del *Haides* u *Orcus* (del *Inferus*, en general) como una puerta monumental, es idea perfectamente explicable. Pero es preciso considerarla mi juicio, que había otros motivos coincidentes con la referida imagen que justifican mejor aún su empleo en los monumentos funerarios. Estos motivos son dos: uno, la idea general de figurarse la última mansión del muerto como idéntica a la casa que disfrutó en vida: de ahí las estelas oikomorphas de griegos, itálicos, galos, hispanos, etc,, con sus puertas correspondientes; otro, el hecho de que la tumba (ello es más claro aún en los mausoleos) tenia una entrada, un ingreso, por el que se entregaban a la *Terra Mater* los restos (cuerpo o cenizas) del muerto. En ambos casos la puerta era una exigencia que venía a coincidir con la puerta, solemne y grandiosa, del *Mundo de los Muertos*, del *Reino de Plutón*, del *Orcus* o *Haides*. Son —resumiendo— tres puertas distintas (la del *Haides*, la de la casa, la de la tumba) que convergen en una sola imagen, la del ingreso en el *Mundo de las Sombras*.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Los sarcófagos ofrecen algunos ejemplos que certifican el verdadero sentido de estas puertas. Así, por ejemplo, el que guarda el Museo dei Conservatori, del que damos aquí (fig. 25) el motivo central. Hércules, caracterizado como de costumbre por su piel leonina sobre la cabeza, y su clava en la mano, huye del *Haides* arrastrando tras sí al recalcitrante y tricípite perro Kérberos; ambos salen por la *Puerta*, una de cuyas valvas se entreabre para darles paso. Como es sabido, se trata de la hazaña en la que el héroe ató y sacó del Infierno al monstruoso perro. El sarcófago ha de datarse en tiempos de Commodo, o poco después; es decir, hacia el año 200 de la Era [9]. Igualmente claro es el soberbio sarcófago, virtualmente coetáneo del anterior, hallado hace poco en Velletri. Aquí las *Puertas del Haides* están figuradas varias veces con clara alusión a su significado. En una Cerbero es arrastrado fuera del mundo de los muertos por Hércules, como en la figura anterior. En otra vemos de nuevo a Hércules, esta vez con Alcestes, a las mismas puertas; y en otra a Hermes Psychopompós en idéntico episodio [10]. Ya con mucha anterioridad, en la tumba **[-14→15-]** de los Haterii, de época flavia, aparece la *Puerta del Haides* entreabierta, con un personaje borroso saliendo por ella. Probablemente es Hércules, o Hermes. Es curioso que aquí las hojas llevan ya, como será corriente después (y el sarcófago de Velletri y el nuestro también muestran), cuarterones con prótomos de león mordiendo una argolla, y carneros.

En otros sarcófagos es Hermes Psychopompós quien sale del Orcos. Tal en el del Palazzo Ricardi, de Florencia [11], en el de Leningrado [12] y en el de Capua [13] (fig. 26), todos virtualmente coetáneos del cordobés.

Estos son los principales ejemplos entre los sarcófagos occidentales. Pero conviene recordar que las *Puertas del Haides* son comunes también, y por cierto muy frecuentes, entre los de especies orientales de los siglos II y III. En éstos, empero, la puerta está siempre cerrada, y las hojas por lo general sin más decoración que sus molduras (el de Melfi es una de las pocas excepciones). Otra diferencia es que tales puertas se hallan siempre en los sarcófagos orientales en uno de los lados menores. En los occidentales aparecen con cierta preferencia entre los sarcófagos estrigilados, de los que se conocen más de una veintena [14]. Aquí, por el contrario, las *Puertas del Orcus* figuran siempre en el centro del lado principal. Además, el vano va coronado por un sencillo frontón triangular y las puertas presentan una de sus valvas ligeramente abierta. Tal es el caso del sarcófago de Córdoba y de sus paralelos occidentales citados y por citar.

---

[9] D. Mustilli: *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, 99 núm. 6 lám. 58.

[10] *AA* 72, 1957, 350; R. Bartoccini: "II sarcófago de Velletri", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* (*NS*) 7, 1958, 155 ss. figs. 14, 34, 35, 40 y 41. Confróntese también G. A. Mansuelli: *Galleria. degli Uffizi*, Roma 1958, 238 s. núm. 257. Para la hazaña del Kérberos, F. Brommer; *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in Antiker Kunst und Literatur* (en realidad sólo en el mundo griego clásico), Münster-Köln 1953, 43 ss.

[11] G. Rodenwaldt: Säulensarkophage, *RM* 38, 1923, fig. 8; Ch. R. Morey: "The Sarcophagi of Claudia Antonia Sabina", *Sardis* V, 1, Princeton 1924, fig. 99; M. Lawrence: "Columnar sarcophagi in the Latin West", *Art Bulletin* 14, 1932, 179 núm. 10.

[12] Th. Reinach: "Le sarcophage de Sidamara", *Monuments Piot* 9, 1902, 208 s. núm. 10; Ch. R. Morey, *ut supra*, fig. 98; M. Lawrence, *ut supra*, núm. 14.

[13] J. Wilpert: *I sarcofagi cristiani antichi* I (Roma 1929) 56, fig. 23; H. I. Marrou: Μουσικὸς ἀνήρ, Grenoble 1937, 131 núm. 154.

[14] M. Lawrence: "Season sarcophagi", ya citado, *AJA* 62, 1958, 274 nota 8. Ver también G. M. A. Hanfmann: *The Season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Mass., 1951, fig. 65; J. Wilpert, *ut supra*, I láms. 130 núms. 1, 2 y 3, 131 núms. 2, 5 y 6; H. S. Jones: *Catalogue of the sculpture of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1929, lám. 95 núm. 92.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El ejemplo de *Puerta del Haides* más cercano al de Córdoba que conozco es el fragmento del Cimitero di Priscilla, en Roma [15], estrigilado, como tantos otros. La identidad es completa, por lo que han de proceder de un mismo patrón o taller. Llega incluso a coincidir en un motivo tan particular como la decoración del frontón (dos pavos a ambos lados de un recipiente con frutos), cuando lo más corriente en éstos es la corona con ínfulas, como en el ejemplar del Museo dei Conservatori (fig. 28) o el de San Lorenzo in Parnisperna [16]. También es muy semejante el de Porto Torres (Cerdeña), con la variante de que los carneros son aquí **[-15→16-]** figuras completas [17]. Sin duda que podríamos presentar algunos paralelos más, pues la serie es numerosa y el tema perduró mucho, pasando incluso a los sarcófagos cristianos [18], pero con los ejemplos aducidos creo es bastante para poder afirmar que las *Puertas del Haides*, tal: como las vemos concebidas en la pieza cordobesa, ni son insólitas, ni aun siquiera raras.

La testa de carnero.— Veamos ahora qué valor tienen el carnero y el león en las decoraciones de estas puertas, en las que uno de estos símbolos, o los dos, suelen aparecer con frecuencia, alternando a veces con cabezas de medusa cuando no llenan los cuatro cuarterones los símbolos de las cuatro estaciones, generalmente representados por *putti* o angelotes. El, carnero aparece con suma frecuencia ya en el siglo I de la Era en cistas, altares y cipos funerarios [19]. Es necesario admitir una relación íntima con Ammón, lo que explicaría su sentido escatológico. Y, de hecho, hay aras y cistas funerarias en las que la testa de carnero ocupa precisamente el mismo lugar que la cabeza barbada al modo zeúsico de Ammón, ornada con la cornamenta caprina [20]. Es también el carnero animal relacionado con el culto a Diónysos, culto eminentemente funerario como es sabido. Hay en este culto interferencias del de Sabazios, en el que el carnero juega papel importante [21].

El prótomo de león.— Papel similar desempeña el prótomo de león con argolla en la boca. Hemos de ver también en este elemento otra alusión indirecta a la muerte. El león, como la pantera [22], fue animal báquico desde tiempos muy remotos. Ello significa que en su esencia encerraba, como todo lo relacionado con Diónysos en general, un sentido escatológico [23]. Pero además de ello yo veo otra relación que explica el hecho, casi constante, de que el prótomo leonino lleve colgando de sus fauces una argolla, como si se tratase del asa de un gran recipiente. Y en efecto, la cuba donde se pisaba la uva era un recipiente de forma similar a nuestras bañeras actuales. Los griegos la llamaban *lenós* (ληνός). [24]. Para su **[-16→Láminas sin paginación-]**

---

[15] J. Wilpert, *l. c*. I 144, lám. 131, 5.

[16] Recientemente estudiado por M. Lawrence: "Season sarcophagi"..., ya citado, 273 ss. figs. 1 y 2.

[17] G. Pesce, *I sarcofagi romani di Sardegna*, Roma 1957, 108 s., fig. 129. Pesce lo data en época galliénica, creo que con acierto.

[18] Ya en los libros bíblicos, tanto del Nuevo como del Viejo Testamento, se emplea también la imagen de *Puerta* para indicar la entrada a los reinos del Más Allá. Cfr. Isaías 38, 10; Job 38, 17 y Math. 16, 18. La *Porta Inferi* se cita aún hoy en las oraciones de difuntos de la Iglesia.

[19] Véase Altmann, *l. c*. principalmente el cap. VII 69-ss. (Verzierung mit Widderköpfen

[20] Altmann 6, 38, 88 (cap. VIII, Die Verwendung von Ammonsköpfen)

[21] Ver a este respecto K. Lehmann y E. C. Olsen: *Sarcophagi in Baltimore*, ya citado, 22 y nota 32., Para las relaciones del culto a Diónysos con el macho cabrío, ver W. F. Otto, *Dionysos*, *Mithos und Kultus*², Frankfurt a. M. 1933, 152 ss.

[22] Véase más adelante nota 67.

[23] W. F. Otto: *Dionysos*, ya citado, 102 s.

[24] A las bacantes se las llamaba λῆναι, y Λήναια eran las fiestas en que se celebraban las faenas de la obtención del mosto. Había una deidad báquica de orden muy secundario, Ληναῖος, que personificaba el carácter sagrado del prensado de la uva. Realmente era un epíteto del mismo Diónysos. Para estas, voces ver los correspondientes artículos de la *RE* (1925). No todos aceptan esta relación semántica.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 1.— Sarcófago recientemente hallado en Córdoba, hoy en el Alcázar de los Reyes Cristianos de la misma ciudad.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

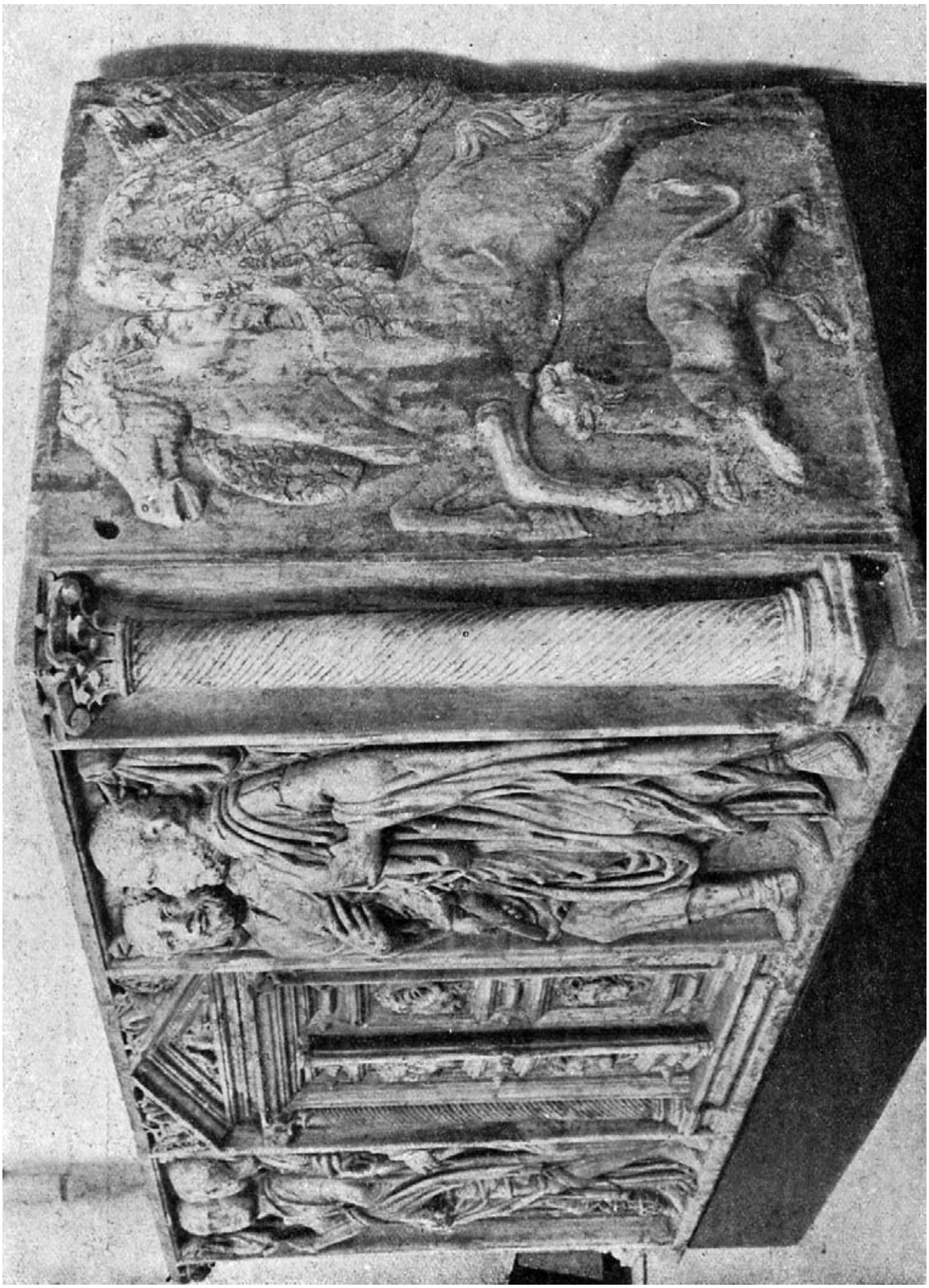


Fig. 2.— Vista en esquina del mismo.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 3.— Las "Puertas del Haides" en la parte central del sarcófago.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 4.— Paño de nuestra derecha.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

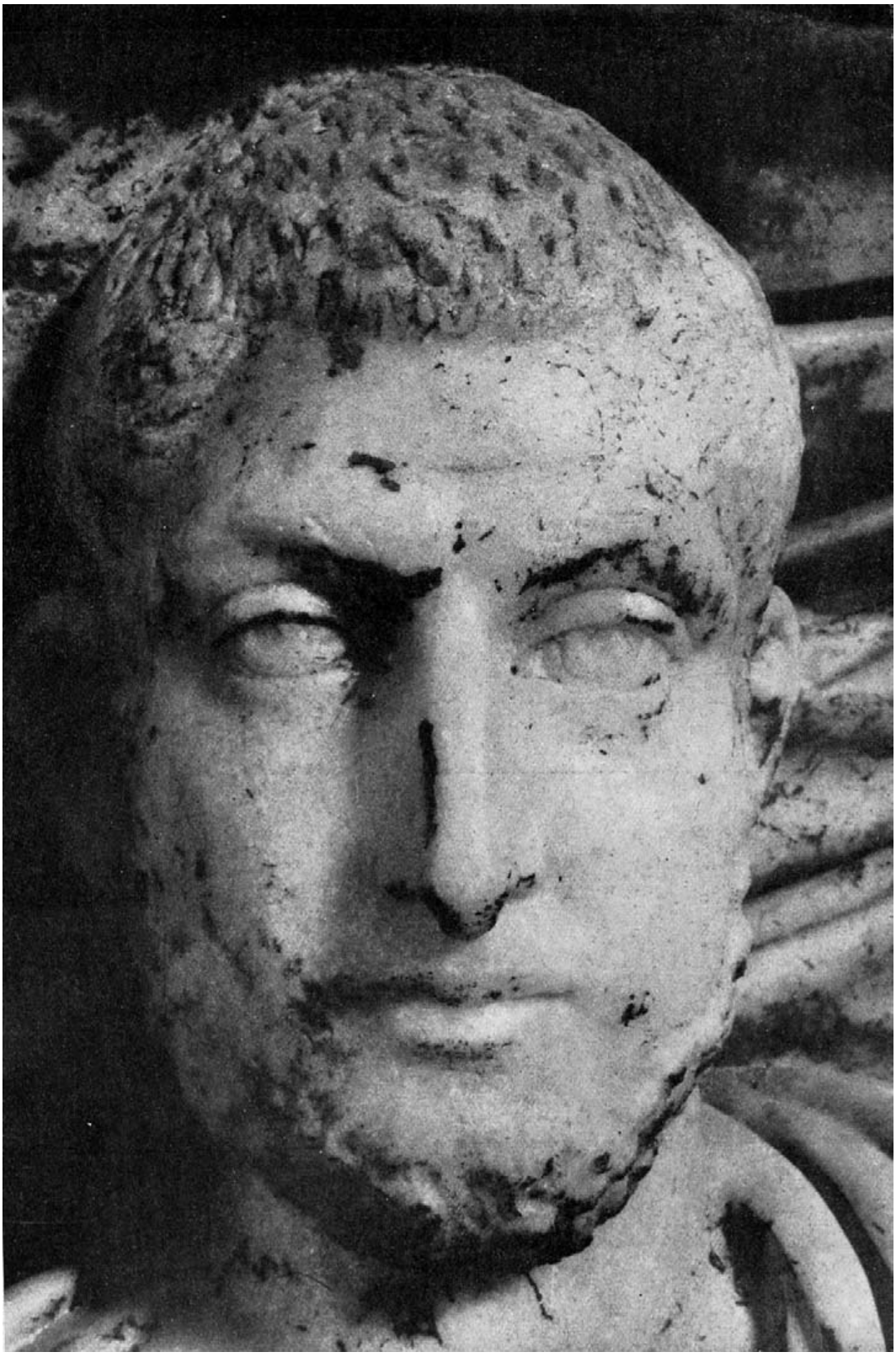
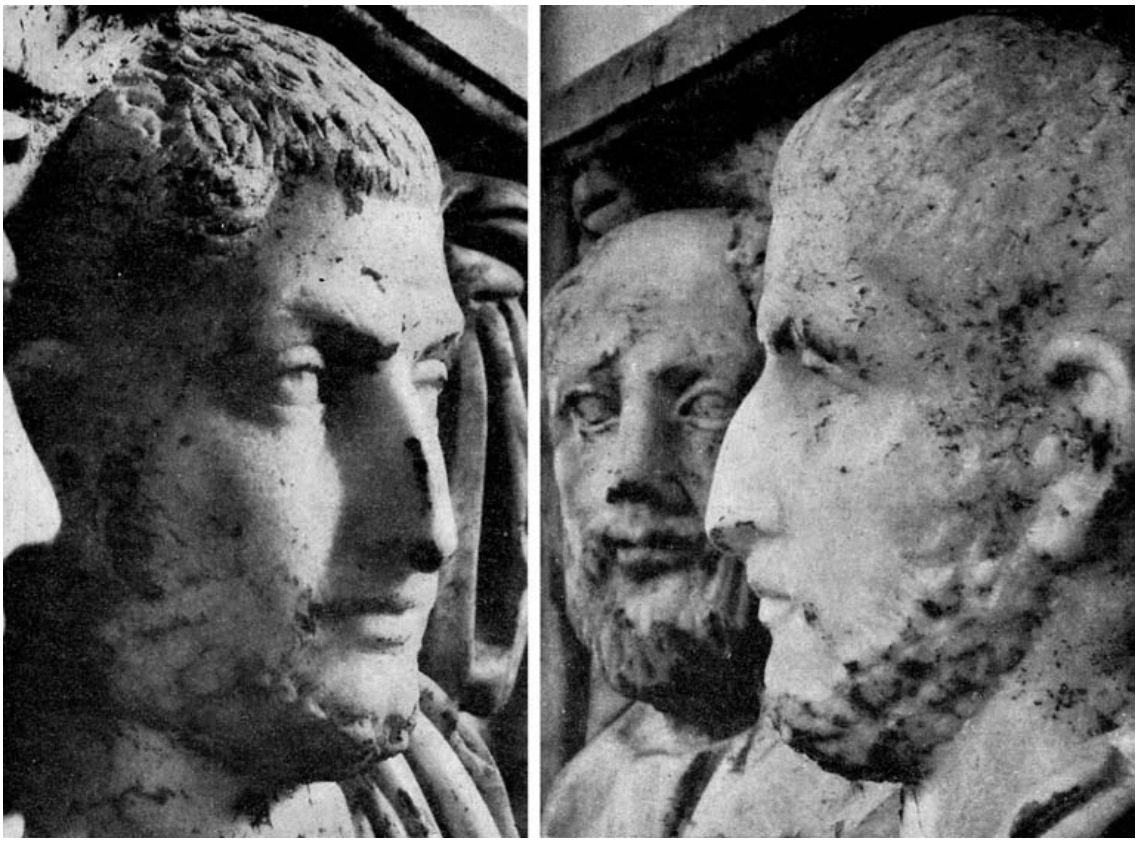


Fig. 5.— Particular del paño de la figura anterior.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



Figs. 6-7.— Dos aspectos particulares del personaje principal.

Figs. 8-9.— Dos aspectos particulares del "filósofo".

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 10.— Paño de nuestra izquierda.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 11.— Particular de la dama principal

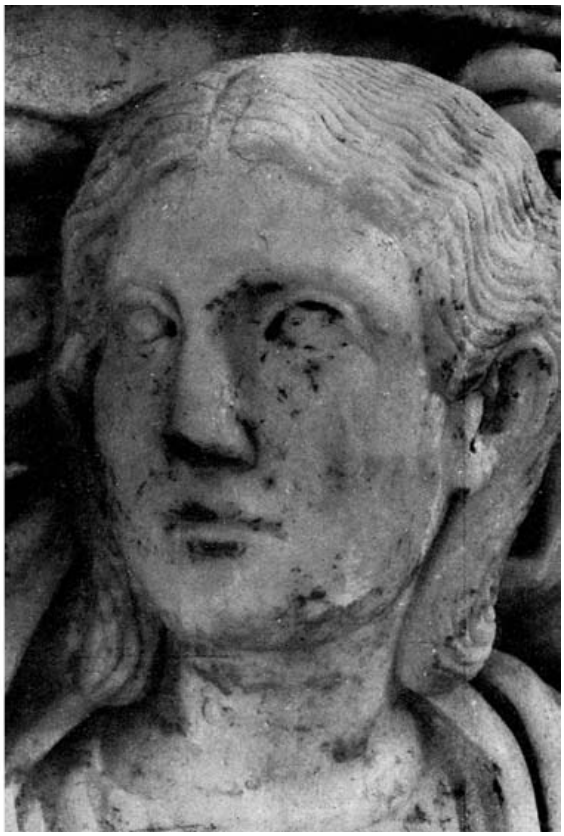
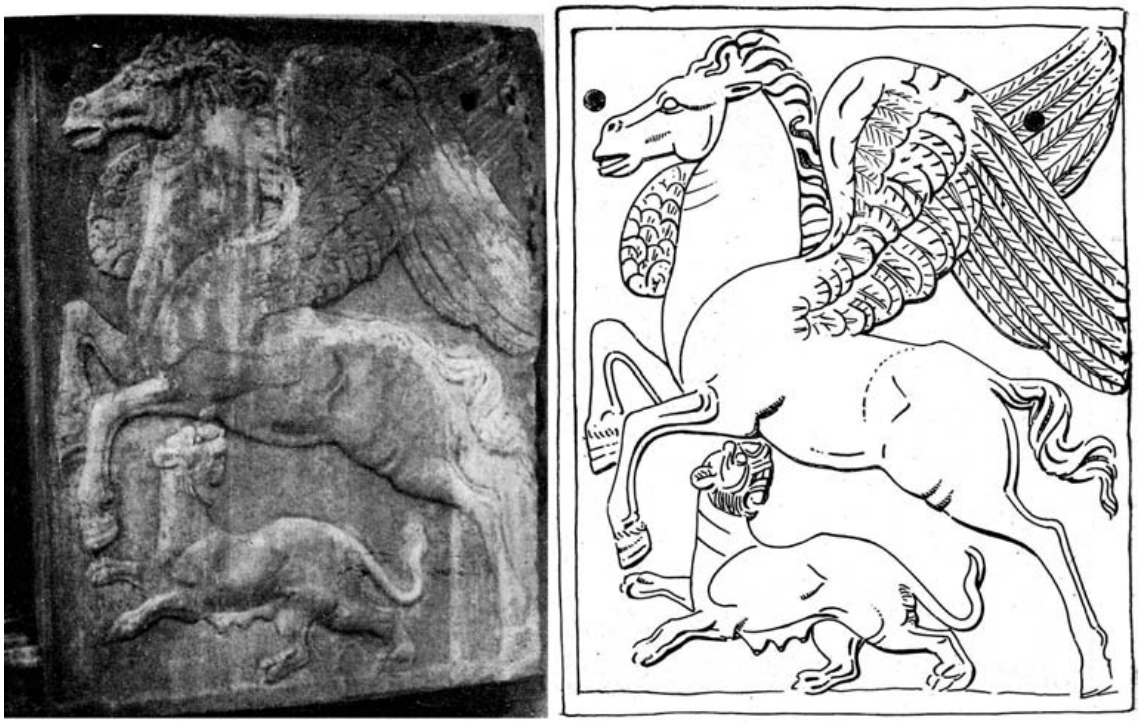


Fig. 12.— Particular de la "pedagoga"



Figs. 13 y 14.— Lado menor de la derecha.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

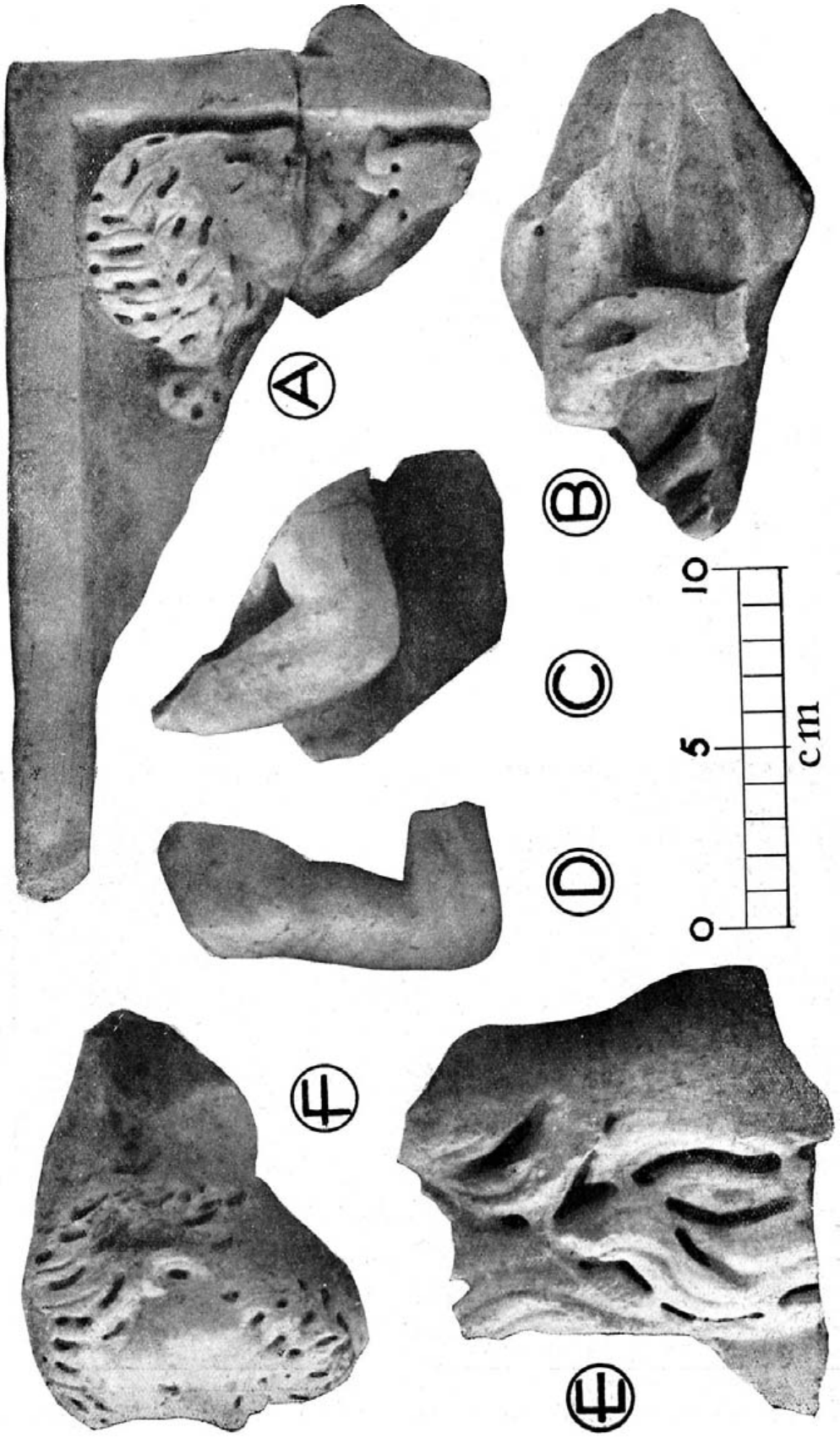
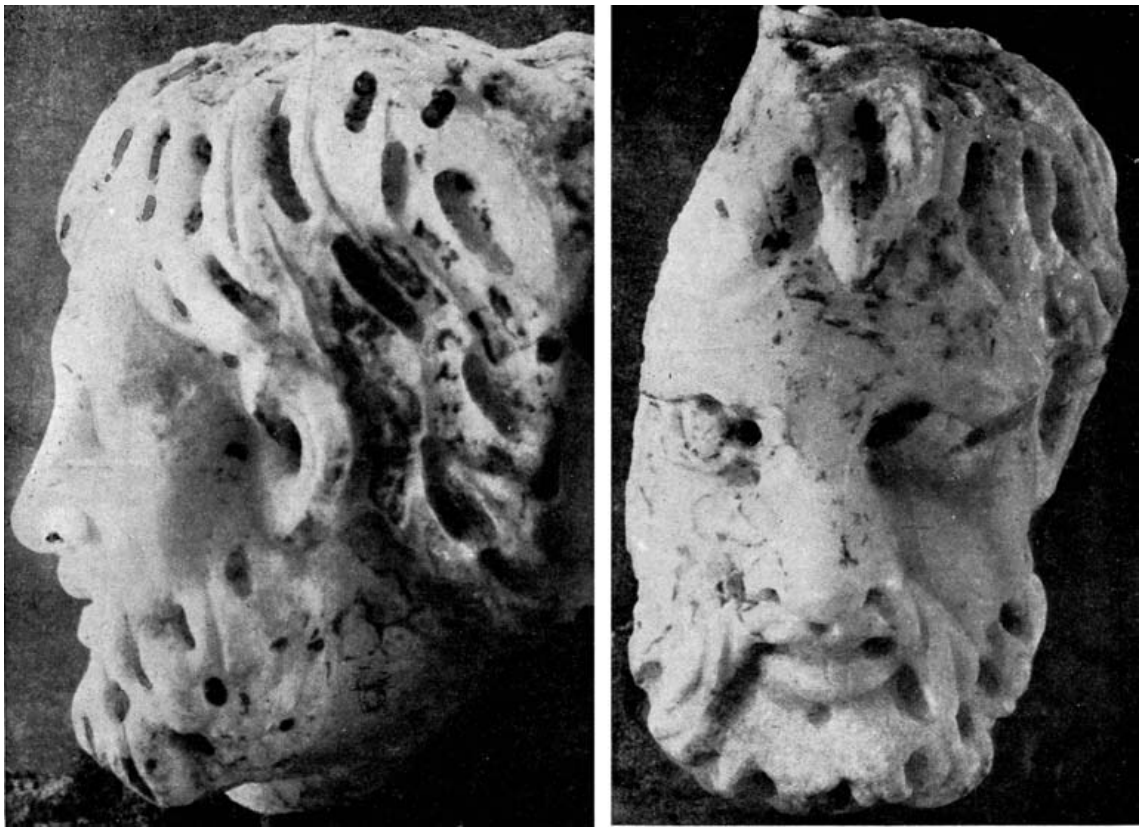


Fig. 15.— Fragmentos hallados en las inmediaciones del sarcófago

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



Figs. 16 y 17.— Dos particulares de la cabeza de un "filósofo" (cfr. fig. 15)

[-Láminas sin paginación→17-] traslado solía tener unos agarraderos o asas en forma de argolla que sujetaba en sus fauces un prótomo de león. El orificio por donde salía el mosto, producto del prensado de la uva, solía figurarse también en forma de cabeza leonina [25]. Todo ello explicaría por qué a veces los sarcófagos llevan estos prótomos de león, esas argollas pendientes de su boca, y por qué adoptan formas idénticas al del *lenós* griego, es decir, de lados redondeados, llegando incluso a copiar la forma general, dándoles a sus paredes una oblicuidad como las de la cuba de prensa. Es, simplemente, una alusión o Diónysos, como deidad funeraria en cuyo culto juega tan principal papel la embriaguez como anticipo terreno de la otra vida, la ultra-terrena. Por este medio la cabeza leonina con argolla en las fauces vendría a ser una alusión al culto báquico y, por ende, un símbolo funerario.

Las columnas entorchadas.— Las dos columnas que flanquean la entrada del *Orcus* tienen sus fustes acanalados en espiral, como las otras dos que limitan el frente del sarcófago en sus dos extremos. El tema es corriente en monumentos funerarios y, por tanto, se ven, en abierto predominio sobre otras formas, en casi todas las cistas, cipos y altares funerarios del siglo I de la Era [26], pasando, como era de esperar, a los sarcófagos tan pronto como éstos comenzaron a generalizarse. El estriado en espiral del fuste fue

[25] G; Rodenwaldt: *La Critica d'Arte* I, 1936, 225. Un sarcófago judío-pagano del Museo de las Termas muestra un *lenós* con asas de prótomos leoninos, donde tres *putti* pisan la uva. P. Cumont: *Symbol*. lám. 47, 1.

[26] Altmann, *ut supra*, *passim*.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

adoptado también luego por los cristianos como tantos otros símbolos [27]. Su similitud esquemática con la serpiente induce a creer que el entorchado del fuste en estos monumentos ha de tener alguna relación con la idea de inmortalidad propia de la serpiente, que tanto papel desempeñó entre los griegos como animal chthónico y, por tanto, funerario [28].

Los pavos reales.— El pájaro fue siempre un símbolo claro y obvio para significar el vuelo del alma hacia el empíreo tras la muerte. Es ésta idea muy primitiva y muy general que aún perdura. De su predicamento entre griegos y romanos hay multitud de testimonios de todo orden, arqueológicos y literarios [29]. Se ve corrientemente en cistas cinerarias. Unas veces, las más, los pájaros figuran en sus frontones a ambos lados de una cesta o un recipiente cualquiera lleno de frutos; otras en el cuerpo de la urna, simétricamente colocados, ya de frente, ya de espaldas, o en **[-17→18-]** las esquinas. Cuando están afrontados a ambos lados de un recipiente, por lo general pican en los frutos que éste contiene, mas en otros casos es frecuente verlos picotear lagartos, saltamontes, gusanos, larvas, etc. Los ejemplos son innumerables [30]. El tema también pasó a la pintura [31] y al mosaico y, como no podía menos, también al sarcófago. En éstos hay casos en que los pájaros suelen ser pavos reales. Tal ocurre en el ejemplar de Córdoba, por ello vamos a buscar ahora su significado.

Fig. 27.— Frontón y acróteras de la "Puerta del Haides" en el sarcófago de Córdoba.

[27] V. Chapot: *La colonne torse et le décor en hèlice dans l'art antique*, París 1907; M. Lawrence: "Columnar sarcophagi"... 180 s.

[28] Ch. Picard: "Le symbolisme de la coquille et les origines de la colonne torse"; *RA* 14, 1939, 79 ss. La serpiente guardaba los manes de Scipio Africanus según Plinio, *NH* 16, 44, 234. Para la serpiente, como símbolo funerario en general, Schröder. *BJahrb*. 108, 1902,: 47 ss; Macchioro, *l. c*, 103 ss,; Cumont: *Symbol*. 392 ss.; Hartmann: *RE*, s. v. *Schlange* principalmente cols. 507 ss.

[29] Ver en general Weicker: *Der Seelenvogel in des alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902; Roscher: *Lexikon* s. v. *Seirenen*; F. Cumont: *Symbol*. 497 s.

[30] Véase Altmann: *Grabaltäre*, *passim*; Mustilli: *Mus*. *Mussolini*, *passim*, y los catálogos de los demás museos romanos.

[31] Por ejemplo, en la cámara mortuoria de Clodius Hermes bajo San Sebastián, fechable hacia el 160-70 (F. Wirth: *Römische Vandmalerei*, Berlín 1934, 142, láminas 24 y 34).

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El pavo real es animal de sentido mortuorio [32]; con este sentido lo vemos en monedas romanas en las que se ha representado la apotheosis de ciertas emperatrices, que son llevadas al empíreo por pavos [33], y aparece también dos veces en una tumba de la época de nuestro sarcófago, **[-18→19-]** o poco antes, recientemente descubierta en la Vía Ostiense de Roma [34]. El tema pasó luego, como tantos otros, al cristianismo reforzando en él su sentido escatológico como imagen de la resurrección y la vida eterna, empleándose con frecuencia en pinturas, mosaicos, etc. [35].

Los tritones.— La presencia de seres míticos del thiasos marino en, los sarcófagos es también corriente. Incluso son muchos los que llevan como único tema el cortejo de nereidas, tritones y centauros marinos [36]. Su significado escatológico es evidente como alusión que es al último viaje del alma por el océano hacia las Islas de los Bienaventurados [37]. En nuestro sarcófago la alusión es breve: son los dos tritones que vemos en los ángulos superiores de la *Puerta del Haides*. Hay paralelos idénticos en otros muchos sarcófagos, tantos que sería superfluo recogerlos ahora. Basten las referencias que siguen: sarcófago del Museo dei Conservatori (figura 28); sarcófago de Porto Torres [38] y sarcófago de la catedral de Palermo [39], que sólo difieren en algunas pequeñas variantes.

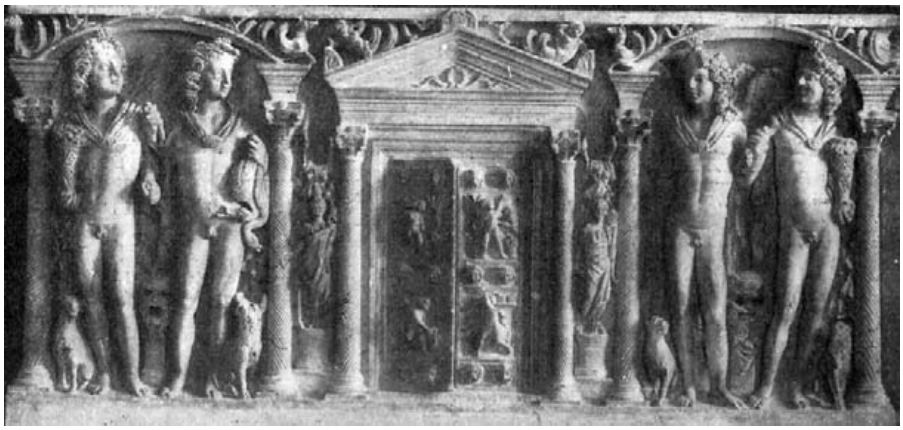


Fig. 28.— Sarcófago de las estaciones del Museo dei Conservatori.

[32] Steier: *RE* s. v. *Pfau* (1938), principalmente cols. 1.419 s.

[33] Cohen III 141 núm. 69; IV 392 núms. 3 y 4; V 341. Aquí veo yo, sin embargo, más una sustitución poética que un simbolismo funerario propio: el pavo es preferible al águila en apotheosis de emperatrices. El águila de Zeus era lo apropiado en las apotheosis de emperadores. A las emperatrices, en cambio, convenía mucho más el pavo de Juno, no sólo por ser pájaro que por su suntuosidad acompaña mejor al concepto de lo femenino, sino, principalmente, porque era el propio de la esposa de Zeus, de la "emperatriz" del Cielo pagano. Parejas de pavos reales afrontados se ven ya pintadas sobre el friso de los *amorini* de la Casa de los Vetti y por tanto con intención no funeraria. Cfr. L. Curtius: *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929, figs. 88 y 89. Para la Casa de los Vetti ver últimamente K. Schefold: *Die Wände Pompejis*, Berlín, 1957, 139 ss.

[34] F. Squarzapino: "Pitture di una tomba sulla via Ostiense", *Bull. Com.* 75, 1953-55, 109 ss.; *AA* 72, 1957, 223. Para el tema del pavo y su contenido simbólico funerario ver V. Macchioro: *Simbolismo* 119 ss.; F. Cumont: *Symbol*. 231, y especialmente F. de Ruyt: *Bull. Inst. d'Hist. Belge* 17, 1936, 164 ss.

[35] Ver H. Leclercq: *Dar.-Sagl*. s. v. *Paon*.

[36] Ver A. Rumpf: *Die Antiken Sarkophag-Reliefs*, V, 1 (Die Meerwesen), Berlín 1939, que recoge los ejemplares de este tema concretamente.

[37] F. Cumont: *Symbol*. 147 ss. y 166 ss.

[38] G. Pesce: *Sarcofagi di Sardegna*, ya citado, 108 ss. fig. 129.

[39] V. Tusa: *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo 1957, 119 núm. 53 y fig. 124.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

B) EL PAÑO DE NUESTRA DERECHA (figs. 1, 4 a 9) nos representa al personaje principal del sarcófago, al muerto. Viste toga que lleva al modo corriente en los siglos I y II de la Era. Figura andando de frente, con reposado paso. Su mirada se dirige, vaga y abstraída, a un lejano horizonte. La **[-19→20-]** expresión del rostro es serena, casi impasible, pese al fruncido de su frente. Sus rasgos, muy individualizados y personales, denuncian un retrato fisiognómico, objetivamente analítico. Se trata de un hombre de mediana edad, de facciones muy finas y nobles, nariz aguileña, larga y afilada, labios breves. Lleva una barba corta, rizosa, que cubre mandíbula y carrillos, dejando el labio inferior limpio de vello. Sobre el labio superior, un bozo tenue que baja por los lados hasta confundirse con la barba. Cubre la cabeza con una escueta y descuidada pelambrera. En su diestra lleva un rollo; la izquierda se apoya en el borde de la toga, que coge en actitud familiar.

A su lado, con la cabeza vuelta hacia la izquierda, como mirando con atención al personaje togado, la figura convencional de un viejo "filósofo", con luenga y descuidada barba, calvicie avanzada y vestimenta pobre: una corta túnica sobre la que cae el manto y en los pies unas sandalias. Es de advertir que el *pallium* cruza sobre el pecho en tabla o banda, es decir, con el doblez ancho llamado *contabulatio*, propio del *pallium* (*pallium contabulatum*) más que de la toga. Su actitud es la del acompañante que conforta, que anima y conduce. Parece como si pasase el brazo izquierdo por la espalda del togado animándole en su camino. Su andar es más premioso y parece como si se apresurase con decisión a cumplir un deber.

El grupo tiene como fondo un grande y espeso cortinón, un *parapétasma*, que pende anudado en sus dos extremos. No se acusa su borde inferior.

Las figuras son algo desproporcionadas. Llama la atención el grosor de la cabeza del togado, mayor que el conveniente, y la estrechez de sus hombros, acentuada por el tamaño de la cabeza. En el "filósofo" extraña la angostura de su lado derecho. Parece como si el escultor hubiese sacrificado las correctas proporciones de este lado con el fin de hacerlo entrar en el pie forzado del marco, dentro del cual se ha dado un gran espacio a la figura principal del muerto, dejando, en consecuencia, poco para su acompañante. También la pierna es proporcionalmente corta. Estos reparos no son de tener muy en cuenta en un arte industrializado y adocenado como fue siempre, salvo rarísimas excepciones, el del relieve de sarcófagos. Es más, pese a las máculas subrayadas, el monumento cordobés es uno de los más cuidados, mejor compuestos y más logrados entre todos los de su tiempo, al menos dentro de la serie occidental a que pertenece.

La labra es profunda y los volúmenes de gran relieve. En la cabeza del "filósofo" se ha empleado con profusión el trépano, cuyos efectos se destacan, sobre todo, en los hondos surcos longitudinales con que se han descrito de un modo sucinto, pero enérgico, las guedejas de la melena y los mechones de la barba. Estas profundas y largas cisuras se ven interrumpidas de trecho en trecho por "puentes" o puntos claros. La terebra se ha empleado también para acentuar, con punciones o trazos valientes, partes que, como comisuras de labios, lacrimales, abertura de la boca, debían destacar en hondo oscuro. El iris va dibujado con cierto descuido por incisiones superficiales. La pupila casi no se percibe. Ya dijimos que el **[-20→21-]** "filósofo" es una figura convencional, similar a tantas otras frecuentes en sarcófagos del siglo III. No es, pues, un retrato individual, aunque se haya pretendido caracterizarlo. El resultado ha sido más bien una efigie formularia, de receta, de un tipo genérico de individuos; en una palabra, un "retrato" de especie [40].

[40] Para el tipo del "filósofo" ver Bianchi-Bandinelli: "Sarcófago di Acilia con la designazione di Gordiano III", *Bollettino d'Arte* 39, 1954, 200 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

En contraste con esta técnica la cabeza del togado muestra una labra mucho más fina y cuidada. Aquí no se ha empleado la terebra ni siquiera en lacrimales o comisuras labiales. Barba y cabellos están trabajados a cincel, con cierta tendencia al modelado suave en los rizos de la barba y con toques breves, rápidos y recios, pero superficiales, en el pelo. Tiene marcado el círculo del iris y la pupila adopta la forma de media luna ligeramente cóncava. La mano que labró este fino rostro, evidentemente, fue distinta y más hábil que la que modeló el del "filósofo". Luego sacaremos las deducciones que esta comparación y estas diferencias suscitan [41].

C) EL PAÑO DE NUESTRA IZQUIERDA (figs. 1, 10 a 12 y 31) es réplica invertida, pudiéramos decir, del anterior. Se nos ofrece con idéntica composición, con igual manera de distribuir las figuras y con la misma intención simbólica. Salvo que ahora se trata de un grupo femenino y que la colocación de las figuras es inversa como corresponde a una estricta simetría bilateral con un eje central de composición.

La figura principal es la de la difunta, sin duda esposa del togado del relieve de la derecha. La dama ocupa la parte principal del rectángulo y aparece ante nosotros de frente, estática, con la pierna izquierda ligeramente retraída como si fuese a iniciar un paso lento y reposado. Viste una larga *túnica* o *stola y*, sobre ella, la *palla* o manto, que aquí es ligero, casi transparente. En su mano izquierda tiene un rollo o *volumen*. La derecha se alza como acompañando con su ademán una recitación. La misma actitud general de la dama, por su porte solemne, su erguida cabeza, de gesto un tanto altanero y engolado propio del que perora, canta o recita, apoyan esta interpretación que se verá al punto corroborada por el papel que hemos de atribuir a la figura femenina acompañante. A sus pies se ve una cestita de mimbre llena de frutos y sobre ellos un pajarillo de género indefinible que parece como atento al recitado de la dama.

Junto a esta figura vemos otra secundaria que viene a ser correlativa con la del "filósofo" del paño simétrico. Como él, parece estrechar su cuerpo contra el marco del rectángulo. Da un paso presuroso y mira atenta al rostro de la dama, a la que parece acompañar y guiar. Viste como ella, **[-21→22-]** aunque no porta sus indumentos del mismo modo. En su mano izquierda muestra un *volumen*, mientras su derecha se apoya en el embozo del manto. Su rostro parece más juvenil que el de la dama. Tócanse ambas con una suerte de peinado del que luego haremos los comentarios y deducciones convenientes. La técnica escultórica es como la empleada en el paño anterior, si bien el uso de la terebra es más discreto aquí, entre otras razones porque había menos invitaciones para su uso. Con todo, los lacrimales y el canasto con el pajarillo muestran toques profundos, punzantes, de trépano. También se ven en las coyunturas interdigitales de ambas damas. Iris y pupilas, como en las figuras masculinas. Las facciones de la dama denuncian un retrato, no así las de su acompañante, pese a que hay una cierta intención de individualizar sus rasgos. Las proporciones generales son aquí más correctas que en el rectángulo simétrico, aunque la cabeza de la dama principal resulta todavía un tanto grande.

Por detrás, y al igual que en el relieve parejo, pende un pesado *parapétasma* o *cortina* cuyo borde inferior se hace aquí visible.

[41] Creo que se han "limpiado" con exceso estos dos rostros, principalmente el del togado. Mi sospecha se basa, primero, en el contraste que ofrecen estas dermis, lisas, brillantes, pulidas, con las superficies mates del resto del sarcófago; y luego, en la comparación de su estado actual con el que ofrecían cuando fue extraído el sarcófago de su secular yacimiento, al menos juzgando por las fotografías que entonces se obtuvieron. El pulimento se ha llevado la pátina, con daño ya irreparable, dejando, sobre todo en el rostro del togado, un brillo céreo insoportable por lo ingrato.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Es evidente que también estamos ahora ante un grupo en el que se pretende poner de manifiesto la formación espiritual, la "educación" esmerada de la difunta. Esta, instruida y preparada por su maestra o pedagoga (réplica femenina del "filósofo"), se dispone con ánimo sereno a transgredir las *Puertas del Haides* acompañada y exhortada por su profesora, mientras entona algún párrafo o verso alusivo al trance. Ambas llevan el rollo o *volumen* referente a sus preocupaciones culturales, dando a esta palabra un sentido muy amplio que es, como ahora hemos de subrayar, el que le corresponde.

Simbolismo de los paños laterales y su relación con el central.

La sabiduría.— La hermenéutica de estas dos escenas principales y su manifiesta relación con el tema central de las *Puertas del Haides*, la vemos apoyada por numerosos testimonios arqueológicos concomitantes y en multitud de referencias textuales perfectamente concordes. De modo que aquí, como en tantos otros sarcófagos, resulta evidente esta idea: que el cultivo de la inteligencia, en cualquiera de sus manifestaciones, estaba en relación directa con la vida en el "Más Allá".

El concepto fue ya corriente en Grecia a partir de los pythagóricos, en cuyas creencias la idea aparece —aunque aún de un modo embrionario— con toda claridad. Poco después es recogida y magnificada por las doctrinas platónicas [42]. Sin embargo, no vino a tener del todo el significado que luego había de adquirir en el mundo espiritual helenístico-romano, en el que se polarizó en torno a un culto a las Musas, como personificaciones de todos los conocimientos capaces de ennoblecer el alma, de purificarla en una especie de "kátharsis" espiritual, y hacerla **[-22→23-]** así digna de su anábasis a las sublimes harmonías de las esferas, a los espacios eternos donde resuena el grandioso concierto del cosmos y reside la sabiduría única.

Este culto a las Nueve Hermanas fue particularmente, pues, una concepción griega que pasó luego a Roma expandiéndose sobre todo en los siglos II y III del Imperio. En ello tomaron buena parte las ideas estoicas, los poetas y moralistas de la Edad de Oro y la creciente afición de las clases altas y mejor dotadas por la cultura, empleando la palabra casi en el mismo sentido que hoy le damos. No menos —y acaso más— importancia tuvo en tal propagación un hecho de carácter negativo: la absoluta ineficacia que para los problemas escatológicos tenía la religión oficial romana, esencialmente política, estatal y, por tanto, compuesta de un cúmulo de preceptos, fórmulas y ritos que ignoraban por completo los problemas filosóficos y religioso-morales que plantea la gran interrogación de nuestro último destino.

Y así como las religiones orientales —las religiones de misterio por excelencia— resolvían a su modo el problema de la eterna bienaventuranza por la vía, a veces tortuosa y absurda, de la mortificación, del sacrificio, de la resignación, de los sacramentos en común, de la iniciación difícil, de los ritos kathárticos, de las creencias astronómicas,, etc., en una palabra: por la práctica de una *áskesis* constante y una fe astrológica, de una magia, la religión de las Musas, como nacida y criada en el regazo intelectual de la cultura griega, esencialmente racionalista, buscaba y hallaba lo mismo por el hermoso y apacible camino de la μουσική. Y, efectivamente, esta voz pudo ser sinónima de toda ocupación noble del espíritu, de toda preocupación por el aprender, saber y conocer en todos los aspectos y matices sublimes de estos conceptos, de suerte que entraba en ellos tanto la poesía como la oratoria, tanto la música como la retórica, igual las ciencias matemáticas, físicas y astronómicas que las filosóficas, históricas y morales. Por cualquiera de estos quehaceres se llegaba a la virtud y, por ende, a la felicidad terrena y ultrate-

[42] Véase W. Jaeger: *Paideia* II 445 ss (cito la 2.a edición española de Méjico 1946).

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

rrena. Ya Platón había dicho [43]: "cuando el hombre ha cultivado en sí mismo el amor a las ciencias y a las ideas verdaderas, cuando ha meditado con todas sus facultades principalmente en las cosas inmortales y divinas, entonces, si llega a alcanzar la verdad, alcanzará forzosamente también la inmortalidad en la medida que la naturaleza humana lo permite". Y poco más adelante añade [44]: "el que contempla se hace semejante al objeto de su contemplación... alcanzando en el presente y en el porvenir el logro perfecto de la vida que los dioses han propuesto a los hombres". Los filósofos o moralistas posteriores abundan en opiniones y dichos semejantes que sería ocioso recopilar aquí de nuevo [45]. De entre todas estas disciplinas hubo dos preferidas, sin duda por acercarse más al ideal por el que propugnaba la μουσική. Estas fueron la astronomía en su sentido físico y la **[-23→24-]** filosofía, en general, más aptas para estimular o resolver el problema religioso-escatológico. Esta última acabó por encerrar en sí todos los demás conceptos convirtiéndose, simple y llanamente, en "Sabiduría", en σοφία, denominador común de todo conocimiento (γνῶσις).

La *sophia* o la *gnósis*, es decir, la Sabiduría y su camino, el Conocimiento, al elevar al hombre sobre sí mismo lo ponía también más cerca de la divinidad. El hallazgo de las grandes verdades que enseñaba la filosofía y la ciencia ponía al sabio tan por encima de los mortales que lo equiparaba a los mismos dioses y héroes, yendo a juntarse en el "Más Allá" con ellos y a la par de las grandes mentalidades de los tiempos pretéritos, de Hornero, Pythágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, etc., etc., heroizados ya, convertidos en semidioses por su saber y su virtud, derivada de su ciencia. Es decir, que el hombre cultivado, el hombre culto, se heroizaba yendo a convivir, en su nueva y eterna vida, entre los sabios como un sabio más, siendo, por decirlo con las mismas palabras de cierta inscripción, μετὰ σοφῶν σοφός [46]. Ello condujo a la creencia en una heroización por la sapiencia, la cual, según Máximo de Tyro, sofista platónico de época antoniniana, existía ya antes de nacer nosotros, siendo, pues, una reminiscencia que el sabio recuperaba llevándole, como recompensa, al conocimiento total y completo de la Verdad en la otra vida [47]. Venía a ser, pues, como una captación del rasado, un encuentro consigo mismo y el logro, por su medio, de la eterna bienaventuranza, ya preexistente antes de nuestro nacimiento. En un Hymno de Proculus se dice cómo, gracias a las Musas, "las almas errantes por los abismos de la vida, cuando han sido educadas en los misterios inmaculados de libros evocadores, se liberan del miedo a los dolores de la carne" [48]. El saber era, pues, según esta concepción, una verdadera terapéutica contra el dolor humano.

En el año 297, el rhetor Eumenes felicitaba a Constantius Chlorus por la atención prestada a la cultura, y decía con tal motivo: "la ciencia del bien decir es también la del bien obrar"... "las letras son el fundamento de todas las virtudes" [49]. Y en el *Codex Theod*. [50] se lee: "importa recompensar la cultura literaria que ocupa el primer puesto entre las virtudes" [51].

---

[43] *Tim*. 90 *b-c*.
[44] Ibidem 90 *d*.
[45] Luego daremos la bibliografía elemental pertinente.
[46] En Hermópolis, Egipto, en una columna de la tumba del gran sacerdote Ptosiris, del siglo III antes de J. C. Ver Lefebvre, *Mon. Piot* 25, 1921, 226; Cumont. *Symbol*. 269. Véase también, sobre estas ideas, Themistios (un neoplatónico del siglo IV), *Or*. XX; Lucianos, *Pseudom*. 33.
[47] Máximo de Tyro, X (XVI).
[48] *Hym*. 3 edic. Ludwich p. 143 (tomado de Cumont, *Symbol*. 279).
[49] *Pan. Lat*. IV 8, 14.
[50] XIV 1, 1.
[51] H. Marrou, *Histoire de l'Education dans l'Antiquité*, París 1950, 412.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El sarcófago de Córdoba queda explicado suficientemente con este breve comentario, sobre el cual no nos es posible extendernos más por haber sido tal tema objeto de amplios tratados a los cuales remitimos [52]. **[-24→25-]**

La doctrina de la bienaventuranza por medio de la ciencia, es decir, del culto a las Musas, se hizo general entre las grandes familias de Roma y Provincias fuertemente influidas por la cultura griega, dando lugar al *humanista*, al *homo spiritualis*. No debe olvidarse a este propósito que la inmensa mayoría de los *paedagogi*, *rhetores*, filósofos y moralistas que enseñaban en Roma y en el Occidente, eran griegos. Las clases media e ínfima no se dejaron penetrar por tales ideas, entre otras razones porque no estaban, ni espiritual ni económicamente, preparadas para ellas. La clase media, dedicada al comercio, la industria, la milicia activa, no tenía tiempo ni medios para darse a la cultura superior, desinteresada y generosa, que nada material podía producirle para su diario vivir. La clase ínfima, de menestrales, plebeyos y esclavos, por esas mismas razones, pero principalmente por esta otra: porque prefería con mucho las formas religiosas que venían de Oriente, llenas de sugerencias y de misterio, y con doctrinas más al alcance de su mentalidad inculta y como tal proclive a la superstición, la magia y lo sobrenatural.

De aquí que tanto la filosofía como los filósofos no gozaran entre estas gentes el predicamento que disfrutaban entre las clases aristocráticas del dinero o la sangre, fuera en Roma o en Provincias, y que se escudasen en ciertos abusos cometidos por vividores y embaucadores desaprensivos que se hacían pasar como "filósofos", para desencadenar periódicamente violentas reacciones contra todo lo que olía a ciencia, filosofía o cultura en general.

Por lo dicho se explica que sea en los sarcófagos marmóreos, tan suntuosos como caros, donde veamos los testimonios más fehacientes de esta doctrina de las Musas. Es en ellos donde se ve patente y en varias formas. Unas veces de un modo hasta cierto punto velado, como en nuestro sarcófago cordobés, otras de manera más abierta y patente, como en aquellos otros donde aparecen las nueve Musas con Apolo, una asamblea de "filósofos", como en el famoso de Acilia (fig. 29) en el Museo de las Termas, los maestros, lectores y *paedagogi*, tan frecuentes en piezas del siglo III, o en los textos e imágenes de estelas funerarias, en algunas de las cuales se pondera la erudición de niños o adolescentes que perdieron prematuramente su vida quemándola en el estudio. **[-25→26-]**

La canastilla con flores o frutos que vemos a "los pies de la dama principal de nuestro sarcófago es alusión muy linda a las virtudes femeninas. Pero por si ello no pareciese todo lo claro que se quisiera, ahí está el importante texto epigráfico de la estela de Sardis en el que explícitamente se dice, cuando se aclara el sentido de los distintos objetos representados junto a la imagen de la fallecida, esto referente a la cesta con flo-

[52] La bibliografía sobre estos temas es ya extensa. Vamos a limitarnos a indicar la más general e introductora desde la que el lector curioso podrá llegar hasta las monografías fácilmente. El libro fundamental para el estudio relativo al culto de las Musas es el de P. Boyancé, *Le culte des Muses ches les philosophes grecs*, París 1937. No lo es menos desde horizontes más amplios, el de H. Marrou, *Μουσικὸς ἀνήρ. Études sur les Scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1937, especialmente útil en nuestro caso. Resume, amplía y da nuevas ideas sobre el problema, el valioso libro de F. Cumont, *Symbolisme*, tantas veces citado. La gran erudición del sabio belga ha llenado de material abundante, agudamente comentado, el centenar de páginas que ocupa el capítulo IV (Les Muses) de su libro (pp. 253 ss.) publicado en 1942. Es aún útil la lectura de los capítulos XIV y XV del libro de Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, 9 y 10 edic. Además, es interesante también el libro de H. Marrou, *Histoire de l'Education dans l'Antiquité*, París 1950, donde se tocan puntos que aclaran mucho ciertos aspectos pedagógicos del problema. Asimismo A. D. Nock, *Conversion*, Oxford 1933, singularmente el cap. XI (164 ss.). Para la continuidad del tema del maestro o "filósofo" en el arte del sarcófago cristiano: G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani*, C. Vaticano 1949, 68 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

res: que ella es "índice de su acendrada virtud, así como las flores aluden a la juventud que le fue arrebatada por un daimón" [53]. La canasta, unas veces en forma de crátera, como en nuestro sarcófago, otras en la de kálathos, puede verse en multitud de monumentos que sería ocioso citar al pormenor. Normalmente, empero, y con un significado igualmente alegórico, suele figurarse caída, con su contenido derramado, aludiendo en tales casos a la muerte de la persona que se ornó en vida con las virtudes representadas por cesta y flores. En cuanto al pájaro, como ya tuvimos ocasión de hacer ver, es imagen del alma.

Fig. 29.— Particular del sarcófago de Acilia con el supuesto Gordianus III (a la izquierda). Museo de las Termas.

El volumen o rollo que llevan en sus manos los personajes del sarcófago de Córdoba, aluden a sus preocupaciones de orden intelectual, yendo ello de acuerdo con el significado de las escenas en que figuran y el valor qué, como ya explicamos, tenía el cultivo de la ciencia y el conocimiento de la verdad en la bienaventuranza eterna del difunto que en vida buscó con afán religioso la sapiencia y practicó la virtud de ella derivada. Así se ve con toda evidencia en la estela de Sardes, donde se explican —ya lo **[-26→27-]** vimos— el valor simbólico de los objetos que figuran junto a la imagen de la difunta. En su inscripción se dice cómo el haz de rollos que allí se ve alude a la sabiduría de la fallecida [54].

El parapétasma. Respecto al *parapétasma* o *velum* que sirve de fondo en ambos paños relivarios del sarcófago cordobés, sólo hemos de decir que fue corriente ya, por lo menos, desde el siglo I antes de J. C. Se hace aún más frecuente en el siglo subsiguiente, en el que lo vemos prodigarse en las pinturas pompeyanas y similares [55]. El tenia lo emplea también la escultura sarcofágica, sobre todo a partir del siglo III, sirviendo de fondo a escenas interiores o tras los retratos de los difuntos en medallones o recuadros. Su empleo es exclusivo de los sarcófagos de talleres occidentales [56] y pasa, como era de

[53] D. Robinson, *Anatolian Studies presented to Sir W. Ramsay*, Manchester 1923, 345-83. lám. 11; F. Cumont, *Symbol*. 27, fig. 69.

[54] Ver Marrou, *l. c*. Μουσικὸς 188 s. 194; F. Cumont, *Symbol*. 27, 290 nota 2, y 306.

[55] G. Rodenwaldt, "Cortinae", *Nachrichten Gesellsch. Wiss. Göttingen*, 1925, 33 ss. O. Deubner, "Expolitio", *RM* 54, 1923, 31 ss.

[56] M. Lawrence, "Seas. Sarcoph.", *AJA* 62, 1958, 285 nota 79. La única excepción es la del célebre sarcófago de Torre Nova en el Museo de las Termas. Véase L. Curtius, "Zum Sarkophag von Torre Nova", *AM* 48, 1923, 31 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

esperar, a los sarcófagos cristianos [57]. No parece que los *parapetásmata* tengan en este caso un especial significado mortuorio. Sin embargo, puesto que en los más mínimos particulares del arte funerario se van viendo cada vez con más claridad alusiones a un fondo escatológico, también pudiera sospecharse ahora; y, de hecho, ciertas estelas palmyranas llevan en su centro, y en el lugar de la imagen del muerto, un simple velo colgado de dos extremos, velo que a veces descubre en parte la imagen, en alusión probable al límite entre el. "Aquí" y el "Más Allá" [58].

D) LOS LADOS MENORES DEL SARCÓFAGO. LA ALEGORÍA DEL PÉGASOS (figs. 13 y 14).— En ambos lados menores dijimos que el tema era el mismo: un alado corcel, el *Pégasos*, que bate sus alas remontándose en el empíreo; y, bajo sus manos, una pantera (macho en el lado izquierdo, hembra en el de nuestra derecha) que corre en la misma dirección. El carácter funerario del *Pégasos* está bien atestiguado por multitud de documentos. En general puede adelantarse que es una forma griega, idealizada, de un culto al caballo como animal *psychopompós*, culto común a todos los pueblos del Viejo Mundo. Lo vemos aparecer muy pronto en Grecia, Italia, España y el centro de Europa, estrechamente relacionado siempre con el difunto, por lo general un guerrero. Unas veces es el caballo en su forma normal, otras el caballo alado, al modo de *Pégasos* (aunque no siempre lo sea propiamente), otras formando tiro con otros, todos alados, que, como corceles divinos, van uncidos al carro del muerto, etc., etc. [59]. **[-27→28-]**

Aquí nos interesa concretamente el caballo alado, único y sin uncir, en su forma de *Pégasos*. Su figura se halla bien definida como alegoría del viaje del alma a las altas esferas celestes. El era su vehículo. Por ello se nos presenta ahora como animal *psychopompós*. Su propio nacimiento de la sangre de la gorgó Médousa, monstruo que habitaba con sus otras dos hermanas en las remotas costas del Mar Occidental, lo relaciona con el Hésperos, donde comienzan las sombras. La leyenda hizo que *Pégasos* batiendo sus alas subiera al empíreo, donde se transformó en constelación, reforzando así su carácter que a veces se amplía tomando incluso un sentido solar [60].

Con tal aspecto aparece ya claramente en una hydria cineraria de Alejandría datable en el siglo III a. de J. C. y pasa al punto al acervo de los símbolos escatológicos romanos. Así, en el Gran Camafeo de Augusto, en París, el alado corcel lleva sobre sus es-

---

[57] M. Lawrence, Col. Sarc. (ya citado); Idem *AJA* 62, 1958 (también citado antes); G. Bovini, *I Sarcofagi paleocristiani*, C. Vaticano 1949, 57 ss.

[58] Cfr. F. Cumont, *Symbol*. 476, fig. 103; De Ruyt, "Etudes de Symbolisme funéraire", *Bull*. *Instit*. *historique Belge de Rome* 17, 1936, 161.

[59] El tema ha sido estudiado más de una vez, pero siempre se van viendo aspectos nuevos. Remitimos, principalmente, a L. Malten, "Das Pferd im Totenglauben", *JAI* 29, 1914, 179 ss.; F. Cumont, *Lux Perpetua* 286; P. Benôit, *L'Héroïsation équestre*, Aix e. Pr. 1954. Para los jinetes del grupo thracio y danubiano, E. Will, *Le relief cultuel Gréco-Romain*, París 1955 (*BEFAR* núm. 183) 55 ss. Para los monumentos etruscos, P. Ducati, "Osservazioni sulla demonologia etrusca", *Rendiconti Acc*. *Lincei*, 1915 ss. Para las representaciones hispánicas se echa de menos una amplia monografía que se ocupe, ante todo, de los monumentos funerarios de la zona cantábrica y, en particular, el grupo vadiniense, sobre el cual tengo en preparación un estudio. Puede consultarse, entre tanto, el trabajo de F. Benôit, antes citado, y principalmente el de mi discípulo J. M. Blázquez, "Dioses y caballos en el Mundo Ibérico", *Zephyrus* 5, 1954, 193 ss., en el que trata preferentemente del grupo de los "domadores de caballos", sobre el cual trató antes también nuestro colega A. Fernández de Avilés, "Relieves hispano-romanos con representaciones ecuestres", *AEArq* 48, 1942, 199 ss. Véase también mi libro *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, núms. 364 a 375 y 399 a 401.

[60] Para *Pégasos* ver, aparte las referencias antes anotadas a propósito del caballo funerario. W. Rathmann, *RE* s. v. *Pegasus* (1937); J. Gagé, *Apollon Romain*, París 1955 (*BEFAR* núm. 182), 645 ss.; K. Schauenburg, "Bellerophon in der Unteritalischen Vasenmalerei, *JAI* 71, 1956, 59 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

paldas la sombra de uno de los jóvenes príncipes de la familia de Augusto prematuramente muertos. El caballo se remonta hacia el éter como en una apotheosis. Desde entonces el concepto se va afirmando para pasar, incluso con sentido estrictamente funerario, a los monumentos de este género, ya en pinturas de cámaras sepulcrales, ya en sarcófagos, como el de Córdoba. Un *Pégasos* alado trota hacia el firmamento en uno de los lados menores de cierto sarcófago del camposanto de Pisa. Su figura es idéntica a la de nuestro ejemplar, con sólo esta variante: la de tener a sus pies no la pantera que vemos en éste, sino una crátera, alusión báquica como lo es también la pantera, según veremos pronto [61]. Menos próximos, pero de idéntica concepción general, son los dos *Pégasos* de un sarcófago de Amazonas de Venecia [62]. Ambos ocupan los lados menores; el de nuestra derecha salta sobre una palma echada en el suelo. No conocemos más ejemplos en sarcófagos y, aun de haberlos, bien puede asegurarse que el tema no fue corriente en ellos. De la comparación entre los casos conocidos surge la evidencia de **[-28→29-]** que el de Córdoba es, sin disputa, el más bellamente concebido y ejecutado [63].

En cámaras mortuorias conocemos varios casos de *Pégasos* como alegoría funeraria. Uno el de la tumba de Q. Nasonius, datable en el siglo II de la Era [64], otro el de las Catacumbas de Thrason, en Roma, datable ya en el siglo IV [65]. Aunque fuera enterramiento cristiano, sus alegorías son puramente paganas [66]. Como se ve, tampoco debieron de ser frecuentes las representaciones del *Pégasos* funerario en pintura.

Falta por aclarar debidamente qué representa aquí la pantera, que galopa al par del corcel, con la cabeza en alto, como un gozquecillo que persiguiera ladrando a un caballo. Es éste un caso, hasta lo que yo conozco, único. La pantera es animal típicamente dionysiaco, como es notorio. Decía Philostratos (*Imag*. I 19): "salta con tanta elegancia y ligereza como una bacante". Y se creía, incluso, que era especialmente ávida de vino (Oppianos, *Cyneg*. 3, 80) [67].

VII.— FILIACIÓN TIPOLÓGICA Y TALLER.

Nuestro monumento no tiene un paralelo exacto, o muy aproximado, como suelen tener otros sarcófagos. Al menos yo no conozco ninguno que pueda ponérsele a su lado como gemelo o hermano de serie. Es distinto a todos, aunque quepa clasificarlo dentro de los grupos tipológicos de los sarcófagos columnados o los de *Puerta del Haides* en el lado principal. El ejemplar más próximo que conozco es el del Belvedere del Vaticano

---

61 S. Reinach, *Reliefs* III 125, 2.

62 C. Robert, *Sarkophag-Reliefs* II 87, figs. 87 *a* y *b*.

63 Una composición semejante a la del sarcófago de Córdoba y sus similares, muestra el lado menor derecho de otro sarcófago de la Via della Croce (C. Robert, *Sark.-rel*. III 2, 218 ss., fig. 175 6), datable en las mismas fechas que el cordobés; pero en lugar de caballo el ejemplar romano muestra un ciervo, al que sigue a sus pies no una pantera, sino un perro. Cfr. también los relieves laterales de otro sarcófago del Museo Nacional de Nápoles, fechable en la segunda mitad del siglo III o comienzos del IV (Robert, *ut supra* III, 3, 214 ss., figs. 173 a y b). El Museo Vaticano guarda dos sarcófagos infantiles: uno (*Skulpturen der Vaticanische Museum* III, 2, Berlín 1956, 74, núm. 613, lám. 40) muestra en su lado izquierdo un muchacho vestido como tal, y con alas, cabalgando sobre un corcel. G. Lippod lo cree un Eros, pero es evidente se trata del niño muerto en su anábasis al empíreo. El otro sarcófago (*ibidem* 260 ss., número 38, lám. 120) muestra dos Erotes, ahora desnudos, y ambos a caballo, portando palmas. Son imágenes mortuorias, en forma más idealizada que en la pieza precedente, según creo.

64 G. Rodenwaldt, *RM* 33, 1917, 9 ss.

65 F. Cumont, *Symbol*. 465, fig. 99.

66 Otros ejemplos en Cumont, *l. c*. 466, nota 5

67 W. F. Otto, *Dionysos*, *Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933, 102 s. Para la pantera en el séquito de Bacchos, H. Jeanmarie, *Dionysos*, París 1951, 262 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

(figura 30), obra que ha sido clasificada como antoniniana pero que, a mi entender, ha de ser algo posterior, de época severiana, casi coetánea a la del ejemplar cordobés (éste posterior en unos años, probablemente) [68]. **[-29→30-]** Presenta, como la pieza cordobesa, una composición en tres paños: a) el del centro, con las *Puertas del Haides*; b) el de nuestra derecha, con el personaje principal de frente, con *pallium contabulatum*, y a un lado, mirándole, el "filósofo"; c) el de la izquierda, con matrona, igualmente de frente, y a su lado la acompañante como en nuestra pieza cordobesa. A más de ello, lo que es denominador común para los sarcófagos occidentales de su tipo: columnas torsas, capiteles compuestos, *parapetásmata*, forma y decoración de las hojas de la *Puerta del Orcus*, etc. El mismo esquema, en suma, que en otros varios ejemplares de la serie tales el de Lanuvium [69] o el tan conocido de las Estaciones del Museo del Conservatori (figura 28). Ello no quiere decir que sean, todos coetáneos, pero sí que obedecen al mismo esquema y patrón en lo que afecta a sus líneas generales de composición.

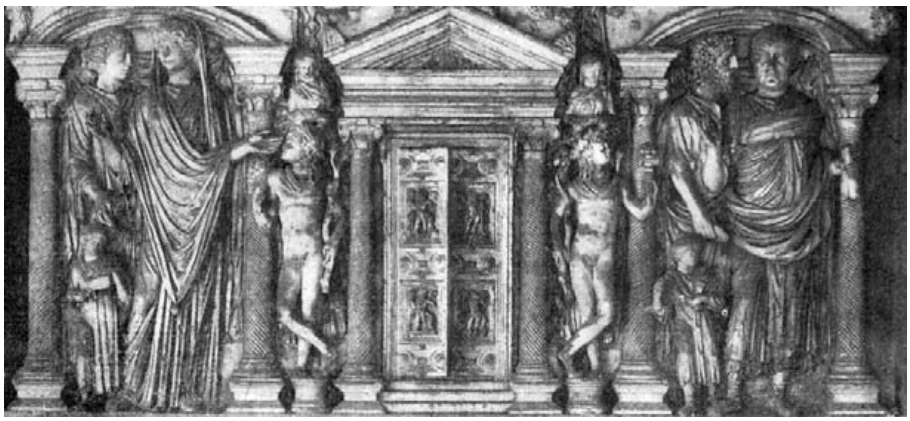


Fig. 30.— Sarcófago del Belvedere del Vaticano.

El sarcófago de "El Brillante" es producto típicamente occidental. Ello lo prueban no sólo los paralelos aducidos, todos occidentales, sino también particularidades tan específicas de los talleres de Occidente como son: la del *parapétasma*; el uso exclusivo del capitel compuesto; la decoración del sarcófago en tres lados y el tipo de cubierta.

El lugar de origen hemos de ponerlo en Roma mismo, donde había talleres que trabajaban para toda la parte occidental del Imperio. La mitad griega de él, es decir, todo el Oriente, se abastecía de talleres propios, de los que el más activo era, sin duda, el de Athenas [70]. En las Provincias Occidentales no había talleres en esta época. Se surtían de la *Urbs* y pocas veces de Oriente, cuyos productos, sin embargo, alcanzaban Roma y, en general, Italia, para servir clientes griegos. Llegaban también, aunque más **[-30→31-]** raramente, a *Hispania* y *Gallia* [71]. Para que hubiera talleres en las Provincias era necesa-

[68] Para el ejemplar del Vaticano véase Amelung, *Vatic. Museum* II lám. 17 número 60; P. Gusman, *L'Art decoratif à Rome* II láms, 108 y 109; Morey, *Sardis* V, 56; G. Rodenwaldt, "Säulensarkophage", *RM* 38, 1923-4, 18 núm. 2; Lawrence, "Colum. Sarcoph. in the Latin West", *Art Bull*. 14, 1932, fig. 65 núm. 8.

[69] Lawrence, *l. c*.

[70] Para el problema relativo a los talleres de Roma y Oriente y sus áreas de expansión, véase G. Rodenwaldt, "Der Klinensarkophage von San Lorenzo", *JAI* 45, 1930, 185 ss.

[71] En España, entre la treintena de sarcófagos paganos que pude catalogar en 1949 (hoy serían algunos más, enteros o en fragmentos), hay, por lo menos, dos griegos orientales, probablemente átticos, los dos de Tarragona: el llamado "Monoliú" (véase mi libro *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

rio una clientela rica y numerosa que sólo la había en Roma y en las ricas ciudades de Oriente griego. Por esta razón no era fácil que un taller de esta clase pudiera prosperar en la Península, ni aun siquiera en capitales como *Corduba*, *Emerita Augusta* o *Tarraco*, con una aristocracia adinerada pero insuficiente en número para mantener un negocio tan caro como el del sarcófago. Estos había que traerlos de Roma [72]. No obstante lo dicho, hubo casos en que escultores provincia les se atrevieron a hacer sarcófagos, pero el arte de estos productos locales dejaban mucho que desear y en ningún momento pudieron concurrir en este aspecto con los talleres romanos [73], Cabe también la posibilidad de que obras medianas fueran productos de escultores trashumantes, nómadas, como fue ya corriente en el siglo IV en que el sarcófago cristiano tuyo su momento de máximo predicamento [74].

VIII.— SU FECHA.

La data del sarcófago de la carretera de "El Brillante" se deduce de sí mismo, sin necesidad de recurrir a paralelos, concomitancias o similitudes con otros de su especie. Ya la técnica de la labra, en particular el modo de emplear el trépano, nos conduce con segundad al primer tercio del siglo III de la Era, es decir, a la época severiana. Es entonces cuando los escultores de sarcófagos, acentuando y "mecanizando" una tendencia **[-31→32-]** ya patente desde mediados del siglo II a vigorizar el relieve y buscar fuertes contrastes de luz y sombra, emplean para ello lo que se ha llamado la técnica del *hondo oscuro*, obtenido a fuerza de profundizar en el mármol con la terebra sin cuidarse luego de repasar sus punciones y estriados. Dejaban a la labor sintética del proceso visual el fundido de luces, sombras y penumbras, para lograr volúmenes recios, bien contrastados. Era, pues, una técnica que buscaba la impresión general más que el acabado de las partes. Es entonces cuando se trabajaban las cabelleras tal como las muestra nuestro sarcófago en la cabeza del "filósofo" (figs. 8 y 9), en las de los leones y carneros de las *Puertas del Haides* (fig. 3). Es entonces cuando se prodigan las punciones que vemos en las comisuras de los labios y en los lacrimales (figs. 8, 9, 16 y 17), en las coyunturas interdigitales (figura 15 A).

1949, número 253) y el de Hippólytos, años ha pescado del mar (*ibidem* núm. 262) y otro de imitación mikrasiática labrado probablemente en España, el de Casariche (*ibidem* número 259).

[72] Piénsese que un sarcófago como el de Córdoba, hecho de un solo bloque de mármol, implicaba, de haber sido labrado aquí, el acarreo de este bloque, de varias toneladas de peso, desde las canteras de Carrara (Luna), primero hasta un puerto del Mediodía (probablemente lo hubiera sido Sevilla) y luego hasta Córdoba; que el taller tenía que tener no sólo un almacén de bloques de mármol, sino varios, sarcófagos ya hechos, en espera de comprador; y que había que pagar jornales a todo un taller de escultores con sus aprendices y ayudantes, jornales que no eran bajos, pues se trataba, en general, de obreros libres. Desgraciadamente no sabemos cuánto vendría a costar un sarcófago como el de Córdoba, pues los datos sobre precios de esculturas en la Antigüedad romana son difíciles de aprovechar (en el supuesto que den datos concretos) por las diferencias de tamaños, de materiales, de época y de valores monetales. Sin embargo, para que el lector se forme una idea general remítele a los artículos de M. Bang en los Apéndices (tomo IV) del libro de L. Friedländer, *Sittengeschichte Roms* edic. 9/10, Leipzig 1921: Ap. XXV, *Preise von Grabdenkmälern*; Ap. XXVII, *Preise von Statuen*; y Ap. XXVIII, *Marmor und Bronze als Statuenmaterial*.

[73] Productos locales hechos en *Hispania* fueron el sarcófago de Proserpina de Tarragona (mi libro ya citado *Esculturas romanas* etc. núm. 252), de mediados del siglo III, y el de las Musas de Alfeizarão, en el Museo de Carmo, en Lisboa (*ibidem* número 256), del siglo III.

[74] Para esta modalidad, ver G. Rodenwaldt, pág. 187 del lugar citado en la nota 70.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mas esta datación, aunque segura, es aún algo vaga. La fecha puede precisarse mucho más gracia al tipo de peinado con que se tocan las damas, principalmente. De ellos el más claro y más característico es el de la pedagoga en la que, gracias a la posición de casi medio perfil con que se nos presenta, nos es factible conocer exactamente la solución del tocado en la parte posterior, que para las modas de su tiempo es el dato en nuestro caso más determinante (fig. 31).

Fig. 31.— Parte posterior del tocado de pedagoga del sarcófago de Córdoba.

Fig. 32.— Retrato del Museo Capitolino, mostrando el tocado de su parte posterior.

La larga y admirable serie de acuñaciones romanas con retratos de emperatrices efigiadas puntualmente, con sus peinados propios, y de perfil, de modo que éste se hace más visible y queda mejor descrito, ha facilitado [-32→33-] siempre al iconografista la tarea, a veces sencilla, como en nuestro caso, de datar retratos femeninos por el tipo del peinado que exhiben. Parece ser que el cambio de modas lo imponían, por lo general, las emperatrices, fuesen o no ellas mismas quienes las creasen. El hecho es que las mujeres de la alta sociedad adoptaban estas modas, generalizándose luego por las capas superior y media, tanto de Roma como de Provincias. Estas modas cambiaban con tanta frecuencia como en nuestro tiempo; por ello las monedas nos suministran datos de una precisión cronológica sorprendente para aquel que no esté en la mecánica de este tipo de investigación. Precisamente es este período severiano (que ocupa el primer tercio del siglo III de la Era) uno de los mejor documentados a este respecto gracias, sobre todo, al papel preponderante que en política jugaron las mujeres de aquella dinastía. Con tales elementos de juicio es posible datar nuestro sarcófago entre el 220 y el 335, aproximadamente y con poco margen para el error. El peinado que vemos lucir en la cabeza de la pedagoga muéstranos una crencha al centro y dos estriados aladares, muy pegados a los temporales; estos aladares, tras describir una breve curva por delante de la oreja, pasan por detrás de ella para abrirse en una gran lámina de pelo que cubre la nuca y el cuello, formando un rodete plano, según se ve en nuestra figura 32. Es, precisamente, el peinado que aparece en monedas de Iulia Aquilia Severa, segunda esposa de Elagabalus (Heliogábalo, 218-222); Annia Faustina. tercera mujer del mismo; J. Mammaea, madre

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Figs. 33-35.— Retratos monetarios de Aquilia Severa, Annia Faustina y Orbiana.

de Severus Alexander (222-235), y Orbiana, esposa del mismo [75], cuyas ilustraciones llevan aquí los números 33, 34 y 35, respectivamente. **[-33→34-]**

Los ejemplos en escultura mayor son sumamente abundantes. El que aquí damos como paralelo (fig. 32) consérvase en el Museo Capitolino [76], pero pueden recordarse otros muchos, como el del Louvre, probablemente de Orbiana [77], el del Metropolitan Museum [78] o los varios excelentes del Museo Laterano [79], todos estrictamente coetáneos del de la pedagoga de nuestro sarcófago [80].

Para datar con precisión el peinado de la dama principal nos falta un elemento de juicio importante, la manera del tocado por la parte posterior. En lo que se ve parece depender del que llevó Otacilla Severa, mujer que fue de Philippus el Árabe (244-249), o Tranquillina, esposa desde el 241 de Gordianus Pius (238-244). Este peinado se distingue del anterior por no caer tan bajo. Si aquél llegaba a los hombros, este termina a la altura del mentón. Tampoco va tan adherido a los temporales. Una comparación entre el

---

[75] Conviene advertir que este tocado no debe confundirse con otro corriente en los dos primeros decenios del siglo III, en el que los aladares cubren toda la oreja, ni con los subsiguientes, a partir de los Severos, en que el moño plano va tomando forma de lengüeta que irá ascendiendo progresivamente por el occipucio hasta aparecer por encima de la frente en un moño con aspecto de almohadilla, como vemos, por ejemplo, en los magníficos bustos del Museo del Prado (A. Blanco, *Catálogo de la Escultura del Museo del Prado*, Madrid 1957, núm. 138-E) y Museo de Berlín (C. Blümel, *Römische Bildnisse*, Berlín 1933, R 119 lám. 76), por dar sólo un par do ejemplos, datables entre mediados del siglo III y Aurelianus. Para el retrato femenino en las monedas de tiempos de la Anarquía militar, consúltese especialmente R. Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlín 1940.

[76] J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie* II 3, 173 (a la que llama, casi indignado, hässliche Matronenkopf); H. Stuart Jones, *Catal. of the ancient Sculptures in the Mus. Capitolino*, Oxford, 1912, 212, núm. 77. Su atribución a Salonina es errónea como ya advirtió Bernoulli.

[77] E. M. Felletti Maj, *Iconografía romana Imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, Roma 1958, 104, núm. 45, fig. 18.

[78] G. M. A. Richter, *The Metr. Mus. Roman Portraits*, New York 1948, fig. 90.

[79] A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, C. Vaticano 1957, núms. 75, 76, 78 y 79.

[80] La bibliografía general para el peinado severiano es: R. Steininger, s. v. "Haartracht", en *RE* (1912), impreciso en lo que respecta a este periodo al menos. Más completo el de M. Stephan, *RE* Suppl. VI, 90 ss. (s. v. "Haartracht") para nuestro caso desde 99 (1935); M. Wegner, "Die Datierung römischer Haartrachten", *AA* 1938, cols. 278 ss., roza sólo nuestro problema; V. Scrinari, "Le donne dei Severi nella monetazione dell'epoca", *BullComRoma* 75, 1953-1955, 117 ss. No afronta de lleno el problema del tocado. El más directamente relacionado con nuestro propósito es el trabajo de K. Wessel, "Römische Frauenfrisuren", *AA* 1946, cols. 62 ss. El ónice de Viena, que Scrinari, *l. c.*, atribuye a Plautilla y Caracalla, es, a mi juicio, de época bastante posterior, probablemente severiano-alejandrina, como ya supusieron Bernoulli (*Röm.Ikon.* II 3, 111 *a*), F. Eicheler, E. Knis (*Die Kameen in Kunsthistorischen Museum*, Viena 1927, 81, núm. 77, lám. 16) y Felleti Maj (*l. c.* 102, núm. 42). El peinado de la dama es posterior a Caracalla y se acerca, por el contrario, al corriente a fines de los Severos (Mamaea, Orbiana).

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

tocado de la dama y el de la maestra nos denuncia simultáneamente estas diferencias, que se traducen en fechas distintas, más moderna para el tocado de la dama. En ésta el peinado es muelle, más hueco, y rizado en breves ondas. Mientras que en el de la pedagoga se resuelve en estrías largas, pegadas a la cabeza, y ondas de gran amplitud poco marcadas. Aunque el peinado de la dama no lo veamos por detrás cabe, por lo dicho, que era de moño en forma de larga lengüeta plana, que subiría hasta cerca de la coronilla, ya que no se ve aparecer por ella. Este estadio en el desarrollo de la lengüeta corresponde a los años entre el 240 y el 250, aproximadamente. Como ejemplo de lo que sería, remitimos a uno del Museo de las Termas en el que se cree reconocer a Otacilla [81]. **[-34→35-]**

En cuanto atañe a la cabeza del varón, carecemos, por desgracia, de elementos de juicio tan determinantes como las variadas formas y matices que muestran los tocados femeninos. Es un excelente retrato y él solo en busto hubiese sido una obra de primera categoría. Como ya lo describimos, vamos ahora a intentar fecharlo. Ante todo subrayemos de nuevo el contraste entre el modo cómo está trabajada esta cabeza y la manera cómo se labró la de su compañero el "filósofo". En la del varón principal se ha eludido conscientemente el empleo del trépano. Sus facciones están trabajadas con delicadeza suma, buscando los suaves tránsitos, las superficies fundidas. Las cejas fueron ligeramente dibujadas con tenues cisuras; el bigote es sólo un bozo incipiente, con las guías un poco más densas junto a las comisuras de los labios para confundirse luego con la barba. Esta es igualmente breve pero algo más que la *barbula* o *lanuga*; cubre el mentón, la sotabarba y las mejillas, con rizos pequeños, acusando en la barbilla una tenue separación en dos, como ya era moda desde los Antoninos. La única discrepancia técnica es la del cabello, corto también, pero trabajado a golpe de cincel, para dar la sensación de un pelo naturalmente descuidado, en mechones breves, como el plumaje de un ave ("a penna" lo llaman los italianos). Todo ello, si por una parte recuerda muy de cerca el tocado de Severo Alejandro [82], parece también, por otra, un preludio del galliénico, lo que nos llevaría a los comedios del siglo III. Como paralelos cercanos podríamos citar el retrato del Museo de las Termas número 8652, datable hacia el 250, y el del supuesto y posible Gordiano III (238-244) del sarcófago de Acilia (fig. 29), etc. [83]. La misma labra nos conduce también hacia mediados del siglo. Pero confesemos que no muestra elementos de juicio suficientes para precisar más, ni aun valiéndonos del ceño ligeramente fruncido, tan habitual en los retratos de la Anarquía.

Respecto a la *contabulatio* del *pallium* que lleva el "filósofo", nada aporta a las deducciones cronológicas, pues la moda comenzó mucho antes, en la segunda mitad del siglo II de la Era [84].

Como se habrá visto, los dos retratos, el del togado y su esposa, nos llevan a una fecha algo posterior a la que calculamos para el sarcófago. Si éste se labró entre los años 220 y 235, las figuras principales descúbrennos, en su tocado y en la técnica escultórica empleada, una data algo posterior, que afecta sólo a los retratos y que pueden calcularse, grosso modo, entre el 240 y el 250. ¿A qué atribuir esta diferencia?

---

[81] B. M. Felletti Maj, *I ritratti del Museo Naz. Romano*, Roma 1953, núm. 285. Podrían indicarse muchos más ejemplos, pero es achaque general en los catálogos y repertorios citados en las notas anteriores el dar sólo el frente de estos retratos, quedando oculta su forma posterior, que es la importante para su cronología, ya que estos tocados son casi idénticos para todo el siglo III desde los Severos hasta la Tetrarquía.

[82] C. Blümel, *Römische Bildnisse* R. 76, lám. 49.

[83] Para los dos ejemplos primeros, véase B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano: I ritratti*, Roma 1953, núm. 296 y núm. 103, respectivamente. Para el último, Bianchi-Bandinelli, "Sarcófago di Acilia con la designazione di Gordiano III", *Bollettino d'Arte* 39, 1954, 200 ss.

[84] Ver, p. e., el Lucio Vero del Museo de Berlín: C. Blümel, *ut supra* lám. 49.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Sin duda alguna a una costumbre nacida de las mismas condiciones de trabajo en estos talleres escultóricos. Está por demás confirmado, gracias a multitud de ejemplos elocuentes, que los talleres hacían los sarcófagos en serie, siguiendo en sus modelos distintos tipos, los mismos que **[-35→36-]** habitualmente demandaba la clientela; es decir, preparados para satisfacer el gusto y las preferencias de futuros compradores. Se terminaban cuidadosamente, como se terminó el nuestro, pero se reservaban de intento, sin acabar, aquellas partes en las que el cliente podía exigir una condición particular, la propia de su caso. Y en primer lugar el retrato, o los retratos, de aquel o aquellos que habían de ocuparlo como última morada. El escultor dejaba, por tanto, las cabezas de los futuros ocupantes sin terminar, en bloque rudo o todo lo más en esbozo. Elegida por el cliente la pieza que más convenía a su gusto y creencias, no quedaba por parte del escultor sino trasladar al bloque inacabado el retrato del destinatario. Esto es la que debió acaecer en el caso del sarcófago que estudiamos, como en tantos otros. Pero ocurría que el sarcófago era comprado *post mortem* de los interesados. Entonces solía acaecer con cierta frecuencia que, fuese por las premuras del momento, o por las dificultades de llevar al taller los modelos iconográficos (si los había) para su copia y traslado al monumento, fuera por los nuevos gastos que ello originaba y que en muchos casos habrían de correr por cuenta de los herederos, fuera por mil otras circunstancias diversas, presididas siempre por las urgencias naturales, a veces estos últimos trámites se dilataban o, en definitiva, no se cumplían, quedando a la postre el sarcófago tal cual estaba en el momento de su adquisición, es decir, con los retratos sin hacer [85].

Lo que antecede viene a cuento para explicar esta aparente anomalía de hallar dos momentos en la confección de un sarcófago. En el caso que ahora nos ocupa cabe afirmar que los dueños y ocupantes póstumos debieron de comprar, probablemente en vida, su caja mortuoria con tiempo suficiente para hacer esculpir en ella sus efigies, acaso tomadas del natural. Que ello fue así se comprueba claramente por los siguientes curiosos particulares:

1) La diferencia de fecha entre la factura del sarcófago (que vimos se hizo entre el 225 y el 235) y los retratos de los interesados (que —como quedó demostrado— se esculpieron entre el 240 y el 250).

2) Los dos retratos quedaron ligeramente desproporcionados con respecto a los personajes adjuntos. Sus testas son más voluminosas que las de sus acompañantes y, por tanto, desproporcionadamente grandes. Ello es achacable a la circunstancia de haber sido esculpidas mucho después, sin que el escultor —atento a su nueva y aislada tarea, por lo demás rutinaria y sin estímulos— observara con la atención que hubiera debido **[-36→37-]** poner, la proporción precisa de estas partes dentro del conjunto. Esta desproporción es más perceptible en la cabeza del varón que en la de su esposa.

3) El particular curioso y elocuente de que mientras las cabezas de los acompañantes ("filósofo" y maestra) tienen como fondo los pliegues del *parapétasma* sin solución

[85] Citemos como ejemplos de retratos sarcofágicos inconclusos el llamado "dogmático" del Laterano (F. Gerke, *Die christlichen Sarkophagen der vorkonstantinischen Zeit*, Berlín 1940, 353, 7); el número 26 del mismo Museo (H. von Schonebeck, *RM* 51, 1936, 271, F. Gerke, *ut supra* 345, 4); el de las Estaciones de Dumbarton Oaks (G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Mass. 1951, II, figura 13); el de Weiden (*ibidem* fig. 45); el de Reguengos, en el Museo de Oporto (A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, núm. 270, láms. 215 y 217; G. M. A. Hanfmann, *ut supra* fig. 47); el del Museo de Arlés (P. Benôit, *Sarcophages paleochrétiens d'Arlès et de Marseille*, Suppl. *Gallia*, París 1954, lám. 18, 1), o los que recoge J. Wilpert, *l. c*. Un breve estudio general publicó H. I. Marrou bajo el título "Les portraits inachevés des Sarcophages romains, *RA* 14, 1939, 200 ss.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

de continuidad, éste se interrumpe en el contorno de los retratos postreros, por haber dejado sin repasar el fondo o por haber penetrado más de lo debido en él, hasta el punto de cortar los pliegues del *velum*. Por ello estos dos retratos muestran una especie de halo a su alrededor, que no es otra cosa que la huella del bloque dejado infinito para dar lugar, después, a los retratos. Estos, como resultaron naturalmente algo menores, sobró un reborde o contorno que el escultor no se cuidó de "repasar", sin duda por premuras o por no conceder importancia mayor al caso.

Esto es cuanto, por el momento, creo oportuno decir de esta excepcional pieza. En otra ocasión estudiaremos los fragmentos de sarcófagos romano-paganos hallados en Medina Zahara, procedente, sin duda, de Córdoba, y acaso del mismo lugar donde apareció el que ha sido objeto de estas líneas.

© Herederos de Antonio García y Bellido
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia