

■ En torno a las catacumbas cristianas de Roma: historia y aspectos iconográficos de sus pinturas

Silvio Strano*

Este artículo es una revisión sobre la historia de las catacumbas cristianas en Roma, y de las primeras formas iconográficas del primitivo arte cristiano.

This article is a revision of the history of Christian Catacombs in Rome and of the first forms of Early Christian Art.

ASPECTOS GENERALES

El término catacumba *-ad catacumbas-* nace en Roma para designar en el siglo IV un lugar situado en la III milla de la *via Appia*, caracterizado por la presencia del hundimiento del terreno, entre las dos colinas donde hoy se encuentra el cementerio de S. Calisto y la tumba de Cecilia Metela.

A diferencia de los griegos que solían utilizar el término necrópolis, ciudad de los muertos, los cristianos prefirieron el nombre de cementerio, derivado del verbo griego *koimao*, que significa dormir. Sin embargo, la definición genérica de catacumbas pasó a designar el cementerio cristiano surgido en la segunda mitad del siglo III -el de S. Sebastián- que los documentos antiguos llamaron *cymiterium catacumbas*¹, y fue extendida e identificada con los cementerios cristianos subterráneos, con motivo de su notoriedad conseguida durante la edad media, siendo uno de los poquísimos hipogeos cristianos conocidos y accesibles. A pesar del abandono y el olvido de los primeros cementerios cristianos, el cementerio de S. Sebastián² siguió siendo visitado, explicándose así la transmisión del nombre del monumento, al menos desde la Alta Edad Media.

De los más de 60 cementerios cristianos subterráneos conocidos hoy en día, sólo cuatro o cinco eran aún accesibles durante la Edad Media, especialmente aquellos cementerios vinculados a las basílicas suburbanas de las que tomaban el nombre, y que no habían sido trasladados al interior de la ciudad, como S. Sebastián, S. Lorenzo, S. Pancracio, Santa Inés, y S. Valentín.

Al abandono de las catacumbas siguió el olvido de las mismas. Desmoronamientos y vegetación ocultaron durante siglos los cementerios cristianos, olvidándose no sólo su ubicación topográfica, sino también produciéndose una fuerte confusión sobre sus nombres.

STRANO, Silvio, "En torno a las catacumbas cristianas de Roma: historia y aspectos iconográficos de sus pinturas", en *Boletín de Arte*, n^os 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 17-35.

En estos ambientes subterráneos los cristianos encontrarían refugio para salvarse de las persecuciones. Allí se desarrollarían sus reuniones litúrgicas y se organizaría la vida de la antigua comunidad. Según otras tradiciones, el subsuelo de Roma estaría recorrido por una estrecha telaraña de galerías entre ellas comunicadas. Esta última hipótesis ha sido desechada por las últimas investigaciones arqueológicas, que han identificado unos sesenta cementerios subterráneos, a lo largo de la *vías* consulares, completamente independientes entre ellos. Es impensable que masas de cristianos pudieran encontrar refugio y sobrevivir durante las persecuciones en espacios tan angostos, con escasez de luz, aire y que, además, eran conocidos por las autoridades³, como todos los lugares de sepulturas diseminados alrededor del territorio urbano.

Las catacumbas fueron esencialmente cementerios, a donde los fieles acudían para cumplir con los rituales en honor de sus difuntos y venerar a los mártires en el día de su aniversario de muerte, considerada como nacimiento a una nueva vida: *dies natalis*.

Los cementerios cristianos subterráneos empezaron a difundirse a partir de la segunda mitad del siglo II, y un siglo más tarde se desarrollaron alrededor de Roma con desigual intensidad. En esta época las fuentes documentales antiguas fijan el nacimiento de los primeros cementerios cristianos independientes. Tertuliano recuerda en torno al 203 en la provincia de África la presencia de *áreae sepulturarum nostrarum*, cuya propiedad por parte de la comunidad cristiana fue tenazmente dificultada por la plebe pagana⁴. Esta información permite deducir una fecha de nacimiento no muy lejana a la indicada. Para garantizar a todos los cristianos la dignidad de una sepultura, el mismo Tertuliano en el *Apologeticum*, escrito en el 197, señala la presencia de una caja común, que sobrevivía con las contribuciones voluntarias mensuales de los fieles⁵. Hasta ese momento los fieles de la nueva religión sepultaban a sus difuntos

* Investigador vinculado a la Università Roma Tre.

¹ VALENTINI, R.; ZUCCHETTI, G.: *Codice topografico della città di Roma*. Roma, 1942, pág. 19 y 62.

² La catacumba de S. Sebastián, toma el nombre de la *Memoria Apostolorum*, puesto que según las fuentes documentales, durante el período de prohibición y confiscación de las catacumbas bajo el emperador Valeriano, no pudiendo los cristianos venerar los restos mortales de los apóstoles Pedro y Pablo -respectivamente en la tumba de la colina vaticana y en el trofeo de la *via Ostiense*- los trasladaron temporalmente allí, puesto que ese cementerio no se consideraba de cristianos, y así se perpetuó el culto de los dos apóstoles durante siglos, como lo atestiguan las inscripciones sobre las paredes de la triclina en un lugar de la catacumba, probablemente muy cercano al lugar de sepultura temporal de los dos príncipes de la Iglesia. La *Depositio martyrum*, el antiguo calendario de la Iglesia romana redactado poco después del 336 - y el *Martyrologium Hieronymianus*, después del 431, que transcribe algunos documentos de la primera mitad del siglo V nos dan una fecha precisa, es decir, el año 258, según la cual el 29 de junio del mismo año se celebró la memoria de San Pedro en la colina vaticana, la de San Pablo en la *via Ostiense* y la de ambos en *catacumbas: III Kal. Iul(ias) Petri in Catacumbas et Pauli Ostense Tusco et Basso cons(ulibus)*.

³ Las catacumbas fueron confiscadas dos veces. La primera bajo el emperador Valeriano en el 257 duró dos años. La medida prohibía a los cristianos reunirse en sus cementerios para orar. La segunda confiscación fue decretada por Diocleciano en el 303 y duró siete años. Las leyendas sobre las catacumbas, durante mucho tiempo entendidas como lugares de habitaciones y refugio de los primeros cristianos, fueron favorecidas por una equivocada interpretación de algunos pasajes del *Liber Pontificalis*, que aludían a la estancia de algunos pontífices en los cementerios.

⁴ *Scapág.*, 3, 1; *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 76, pág. 11.

⁵ TERTULIANO: *Apologeticum*, XXXIX, 5-6.

en los cementerios comunes, como lo demuestra la tumba de S. Pedro (64 d.C.) en la necrópolis pagana de la colina vaticana⁶, mencionada anteriormente, y la de San Pablo en la *via Ostiense*⁷.

Muchos fueron los motivos que empujaron a la comunidad cristiana a sepultar a sus difuntos en cementerios independientes. Ante todo el crecimiento numérico de los fieles, la toma de conciencia de pertenecer a una comunidad religiosa, el vínculo que sus adeptos sentían hacia ella, la necesidad -según los rituales cristianos primitivos- de honrar a los difuntos con los *refrigeria* y, en última instancia, la adquisición, por parte de la Iglesia, de territorios destinados a sepulturas. La denominación de algunos cementerios comunitarios romanos, y de algunos contemporáneos cartagineses, como Tertulio, Fausto, Macrobio, y Candidiano confirmados por las fuentes documentales desde la primera mitad del siglo IV, parece indicar la intervención de particulares en la fundación de los cementerios comunitarios. Los nombres de algunos de estos primeros cementerios cristianos (Domitila, Priscila, Pretestato Basila, Trasón) difícilmente se explicarían de otra manera⁸.

Respecto a las propiedades de la Iglesia, la catacumba de S. Calisto desde los orígenes estaba directamente administrada por la jerarquía eclesiástica. Las fuentes y los monumentos que sobrevivieron, así como la existencia de cementerios cristianos preconstantinianos, nos induce a afirmar que la Iglesia, antes de los edictos imperiales que establecían públicamente la propiedad legal, poseyera bienes inmuebles -lugares de culto y de sepultura- y que, a pesar de las confiscaciones, nunca fueron contrastados⁹. Quizá ya en la época de Trajano algunas tumbas cristianas se introdujeron en las necrópolis paganas que habían vuelto a ocupar parte de la zona existente bajo la basílica de S. Sebastián.

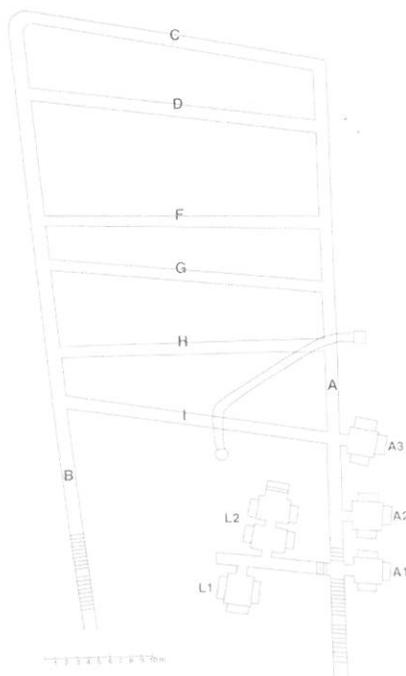
⁶ Ver a este propósito: APOLLONJ GHETTI, B. M.; ERRUA, A.; JOSI, E.; KIRSCHBAUM, E.: *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940, 1949*, I-II. Città del Vaticano, 1951, págs. 107-144.

⁷ Por el triunfo de San Pablo cfr. KIRSCHBAUM, E.: *Die Gräber der Apostelfürsten*. Frankfurt am Main, 1957, ppág. 176-184; TOLOTTI, F.: "Le confessioni succedutesi sul sepolcro di San Paolo". *Rivista di Archeologia Cristiana* n. 59, 1983, págs. 87-149.

⁸ Los evergetes que favorecieron la construcción de algunas de las catacumbas mencionadas pertenecían en algunos casos a ricas familias senatoriales, como los *Acilii Glabrones* y los *Flavii*, que financiaron respectivamente las catacumbas de Priscila y Domitila. Eran miembros de la aristocracia romana que se habían convertido rápidamente al Cristianismo.

⁹ Cfr. A éste propósito TESTINI, PÁG.: *Archeologia Cristiana*. Bari, 1980, pág. 112. Son varias las teorías propuestas por destacados arqueólogos, como DE ROSSI G. B.: *La Roma Sotterranea Cristiana*, I. Roma, 1864-1877, pág. 101 ss. 209-210, según el cual, la Iglesia no aparecía como la propietaria de los cementerios, sino que cada comunidad estaba organizada en asociaciones funerarias -*collegia tenuiorum*-, que como la de los paganos existentes desde la República, podían acceder todos los ciudadanos, excepto los soldados, mediante una cuota mensual, y se preparaban con objeto de garantizar una sepultura común. Según DUCHESNE, L.: *Les origines chrétiennes*. Paris, 1904, ppág. 427 ss.; *Histoire ancienne de la l'Église*, I. Paris, 1906, ppág. 381 ss, la Iglesia administró sus bienes sin recurrir a subterfugios, y la propiedad fue tolerada o reconocida. Los emperadores conociendo la ubicación de los cementerios cristianos urbanos y suburbanos de Roma procedieron a su confiscación o lo devolvieron todo. MARUCCHI, O.: *Manuale di Archeologia Cristiana*. 4ª ed., Roma, 1933, ppág. 94 ss, afirma que la propiedad de la Iglesia no figuraba frente a la ley como patrimonio de una colectividad, sino que estaba encabezada por personas particulares y, a pesar de que las autorida-

1. Esquema catacumbario en rejilla



De todos modos, la costumbre de crear cementerios subterráneos no fue una invención de las primeras comunidades cristianas, otras civilizaciones y culturas del mundo antiguo, como los Etruscos y los Sabinos en Italia, las solían utilizar, allí donde las características geológicas lo permitían. El incremento de la población durante la segunda mitad del siglo II, unido a la práctica de la inhumación que precisaba de grandes cantidades de tierras públicas provocó el incremento de los precios del suelo¹⁰. Por lo tanto, para superar estas dificultades, a finales del siglo I y comienzos del II, algunas familias y asociaciones romanas empezaron a recurrir a la sepultura subterránea, ahorrando terreno en superficie y garantizando una digna

sepultura a sus muertos, excavando pequeños hipogeos caracterizados por la presencia de tumbas habitación y breves galerías bajo los mausoleos que se localizaban en superficie. Numerosos son los ejemplos de hipogeos funerarios paganos localizados en los suburbios, cubiertos muchas veces por frescos, cuya presencia excluye la posibilidad de un inicial proyecto de ampliación de los mismos.

des conocían exactamente la realidad de la situación, salvo la ley, no podía poner ninguna posición legal. VON CAROLSFELD, S.: *Geschichte der juristischen Person im klassischen römischen Recht*. München, 1933, pág. 236 ss, recuerda que las leyes romanas nunca pusieron límites a la libertad de asociación, ni bajo la República, ni durante el Imperio. Teoría confirmada por BOVINI G.: *Concordia paleocristiana*. Bologna, 1973, ppág. 105 ss, según el cual, la legislación romana desde las XII tablas hasta finales del Imperio, preveía la existencia de grupos organizados, con la única condición de que su actividad no dañara a la sociedad y el estado. DE VISSCHER, F.: (*Le régime juridique des plus anciens cimetières chrétiens à Rome : Analecta Bollandiana*, 1951, ppág. 39 ss.) afirma que los cementerios tuvieron un origen estrictamente privado y familiar, y guardaron ese carácter hasta su absorción por el patrimonio de la Iglesia.

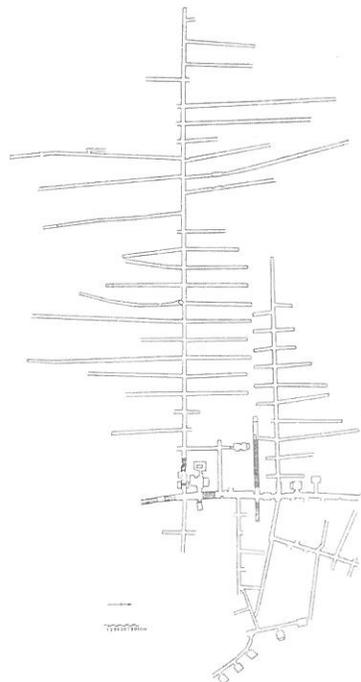
¹⁰ Cfr. REEKMANS, L.: "Spätromische Hypogea". *Studien zur Spätantike und byzantinischen Kunst, Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Mainz 1986, pp 11-37; PERGOLA, PH.: "Le catacombe romane: miti e realtà (a proposito del cimitero di Domitilla)". *Società romana e Impero Tardoantico*, II, Roma: politica, economia, paesaggio urbano, Roma-Bari, 1986, pág. 340; BRANDENBURG, H.: "Überlegungen zu Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms". *Vivarium. Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag*. Münster-Westfalen 1994, pág. 220.

2. Esquema catacumbario en espina de pez

La comunidad cristiana de Roma no fue una excepción, y a finales del siglo II, por los mismos motivos señalados recurrió a la construcción de hipogeos funerarios colectivos.

El impresionante trabajo de excavación fue realizado por los *fosores*, obreros especializados que se encargaban de la realización de las sepulturas y de los túmulos de los difuntos. A partir del siglo IV formaron parte de la misma jerarquía eclesiástica. Muchas veces, eran los propios *fosores* quienes realizaban las decoraciones pintóricas de los hipogeos.

Sin embargo, a diferencia de los hipogeos paganos, los cementerios subterráneos cristianos se distinguían por su mayor extensión, susceptible de continuas ampliaciones, realizando originales soluciones estructurales, que confirieron a estos monumentos un carácter exclusivo y peculiar. El trazado original preveía en lo posible el desarrollo mediante un sistema de galerías y una planimetría absolutamente regular, intensiva y extensiva de las áreas subterráneas. Dos fueron los esquemas principales utilizados en las catacumbas: el esquema en rejilla (Fig. 1), en la que partiendo de un terreno en superficie de 75 m x 30 m (250 pies x 100), se desarrolló un sistema de galerías dispuestas en rejilla, constituido por dos *ambulacros* principales paralelos (A-B) con escaleras propias y unidos por una serie de galerías ortogonales ubicadas a distancias próximas (C-D, F-I), que preveía una sucesiva ampliación. El segundo tipo denominado espina de pez (Fig. 2), se desarrolla sobre todo durante la segunda mitad del siglo III y los primeros años del IV, y se destinó a sepulturas comunes.



Las sepulturas se caracterizan por su uniformidad, hecho que lo aproximaba a la ideología de la nueva religión, para garantizar a todos el mismo tratamiento y la igualdad frente a Dios.

Otros tipos de sepulturas, como los sepulcros monumentales (nichos para sarcófagos y tumbas a "mensas") o espacios reservados a uso exclusivo familiar (cubículos), a veces decorados, durante este período son más bien raros.

Lo anterior puede entenderse como una ruptura total con la tradición funeraria pagana, y la tendencia a la celebración y a la autorepresentación del difunto. Tendencia esta confirmada también por la documentación epigráfica, reducida a la inscripción

-mediante la incisión en las lápidas o las pinturas en minio sobre los latericios que cerraban los lóculos- al nombre del difunto, acompañado a veces por el del oferente o del agüero de paz. Desaparecen por completo todos aquellos elementos biográficos que recorren la vida del difunto con el intento de poner de relieve sus virtudes y sus cualidades individuales.

El crecimiento numérico de los fieles de la nueva religión durante el siglo III fue sin lugar a dudas, una de las causas principales del gran florecimiento del número y extensión de los cementerios comunitarios. Por iniciativa del papa mártir S. Fabián, muerto en el año 250, la ciudad de Roma fue dividida en 7 regiones eclesiásticas con sus respectivos lugares de culto y confiadas a la jurisdicción de siete diáconos, y a cada una les fue asignada, probablemente, más de una catacumba para la sepultura de los cristianos. Este crecimiento debió de tocar sus picos más altos en el período de relativa tranquilidad de la comunidad cristiana, entre las dos grandes persecuciones de Valeriano y Diocleciano, lo cual se reflejó en el incremento de los cementerios comunitarios subterráneos, procediéndose a la consiguiente ampliación, además de la construcción de nuevas catacumbas en varios lugares del territorio extraurbano. Nacen en este período el *Coemeterium Maius*, en la vía Nomentana, constituido por dos regiones contiguas, con galerías dispuestas en rejilla y accesible por medio de dos escaleras independientes. Se caracteriza por la presencia de simples sepulturas a lóculo.

Sólo más tarde, alrededor de los años 270-280, fueron construidos algunos cubículos, uno de ellos cubierto por decoraciones pictóricas¹¹ y el llamado de Santa Novella, de la vía Salaria realizado, según informa el *Liber Pontificalis*, por el papa Marcelo (308-309)¹² correspondiente, probablemente a la planta inferior de la Catacumba de Priscila. Las nuevas regiones subterráneas aparecen caracterizadas por la misma utilización intensiva, regularidad y programación de las áreas de la primera mitad de siglo.

Además, hay que recordar la intensificación de las sepulturas monumentales con arcosolios, grandes nichos y cubículos, estos últimos como espacios reservados.

El edicto de Milán promulgado por Constantino y Licinio en el febrero del 313 decretó definitivamente la paz de la Iglesia con todas las consecuencias implícitas que la nueva situación conllevó a la organización estructural de la nueva comunidad religiosa.

A partir de esa fecha, los dos emperadores se pusieron de acuerdo para llevar a cabo una política de libertad religiosa, de cuya aplicación poseemos algunas cartas dirigidas a obispos, mencionadas por Eusebio y Latancio. Finalizadas las persecuciones, las catacumbas se convirtieron definitivamente en propiedad de la Iglesia.

El nuevo clima de paz y de libertad cultural ejerció su influencia sobre las catacumbas, con notables extensiones. Debido al crecimiento de adeptos al cristianismo.

¹¹ FASOLA, U. M.: "Le recenti scoperte agiografiche nel Coemeterium Majus". *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* n. 28, 1954-1955, págs. 80-82.

¹² *Liber Pontificalis*, I, pág. 164.

Se registra un mayor incremento de las áreas monumentales con respecto a la época precedente, favorecido por la mayor presencia de cubículos familiares, cuya arquitectura se caracteriza por una notable variedad de formas planimétricas (polígonos, cruciformes, circulares, rectangulares y absidados), dimensiones, y por una complejidad arquitectónica, gracias al uso de bóvedas, arcos, columnas, pilares, entre otros elementos. Y en los cubículos, a partir de la edad constantiniana, empiezan a aparecer frecuentemente objetos arquitectónicos, como mesitas, destinadas al rito del *refrigerium*. Empiezan a florecer los hipogeos de carácter privado, de dimensiones reducidas y ricamente decorados, con temas bíblicos, *vétero* y neo testamentarios, junto a temas procedentes de la mitología clásica y, por lo tanto, de carácter pagano, de propiedad exclusiva de una o de pocas familias¹³. Las decoraciones de estas últimas proceden de la aristocracia romana, cuya conversión al Cristianismo durante ese período está documentada por las fuentes literarias.

Surgen las basílicas martiriales, que en algunos casos daban nombre a los cementerios, favorecidas por el gran interés y por la protección acordada del emperador Constantino, que se presentaba como el "campeón" de la fe¹⁴. Las basílicas constituyeron a partir de ahora, los principales polos de atracción de las necrópolis subterráneas.

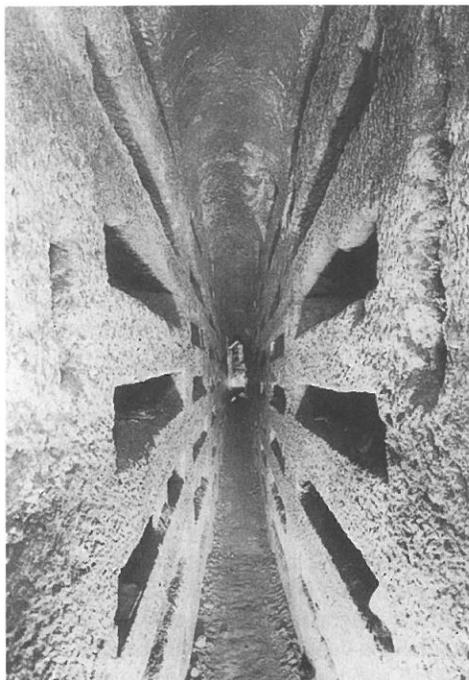
Con motivo de favorecer la afluencia de los fieles empiezan a cobrar relevancia los lugares de las catacumbas más próximos a las sepulturas de los mártires, convertidos en verdaderos lugares de peregrinaje de los devotos, iniciándose un proceso de recuperación y valoración arquitectónica que encontrará su máximo desarrollo durante la época damasiana (366-384), al mismo tiempo que se realizan reformas y ampliaciones monumentales. El desarrollo del culto a los mártires llevó a la intensificación de las sepulturas en las zonas más cercanas a estos, mediante la creación de áreas *retro sanctos*, para sepulturas privilegiadas, y otorgadas sólo a difuntos verdaderamente "merecedores", como el caso de la cripta de los papas en la catacumba de S. Calisto (Fig. 3). Una zona *retro sanctos* se observa también en la catacumba de Santa Tecla desde la primera mitad del siglo IV, caracterizada por la presencia de grandes lóculos en las paredes y tumbas a *cappuccina*.

En este sentido, un notable desarrollo se puede divisar en la catacumba de Domitila, próxima a las tumbas de los Santos Nereo y Aquileo, y la invención de la presencia de las tumbas de los mártires Feliz y Aduapto, propiciada por el mismo papa en la catacumba de Comodila hacia la vía Ostiense y el consiguiente desarrollo de su culto, lo cual llevó a la extensión del cementerio.

La obra del papa Dámaso no sólo pretendía la reforma de las áreas culturales, sino también y con motivo de facilitar la oración en los sepulcros de los mártires, los dotó de aulas, habitaciones subterráneas, ensanchamiento de galerías y la excavación de verdaderas basílicas hipogeas, apoyada en una verdadera obra catequística. El empuje principal de esta obra fue la composición de obras poéticas dedicadas a los mártires de la Iglesia, los cármenes, firmadas por el papa Dámaso, y transmitidas por unas

¹³ La catacumba de *vía Latina* (320-370 ca.) de la que hablaremos más adelante, constituye el ejemplo más significativo de las catacumbas de derecho privado.

¹⁴ CLEMENTE, G.: *Guida alla storia romana*. Milano, 1990, pág. 295.



3. Catacumba de San Calisto

cuantas inscripciones sobre lápidas marmóreas¹⁵, cuyo intento era oficializar el culto de los Santos, entregando a la Iglesia el control y la dirección de la devoción popular.

De los 46 mártires y obispos cuya fiesta se transmite durante la edad constantiniana en la *Depositio Martyrum* y en la *Depositio Episcoporum*, se pasará en los primeros decenios del siglo V a más de 150 celebraciones anotadas en el Martirologio Jeronimiano. Y justo a este período se remontan las inscripciones próximas a las tumbas martiriales, que atestiguan la presencia de los peregrinos devotos, junto a la compilación de los *Itinerarios*, verdaderas guías a las

catacumbas romanas.

Sin embargo, con el paso de los siglos la situación comenzó a degenerar. Las catacumbas, que durante los siglos V y VI se habían convertido casi exclusivamente en lugares de peregrinaje devocional, se redujeron a esporádicas sepulturas, prefiriéndose las áreas superficiales. A pesar de las labores de reformas emprendidas sistemáticamente por los papas Vigilio (537-555) y Juan III (561-574), como documentan algunas inscripciones y el *Liber Pontificalis*¹⁶, el asedio de los Longobardos encabezado por Astolfo en el 756 y de los Saracenos en el 846, infligieron un golpe definitivo a los cementerios subterráneos cristianos.

Por lo tanto, durante los siglos VIII y IX los pontífices no pudieron garantizar la seguridad de las catacumbas, ni financiar los continuos trabajos de restauración de los monumentos sepulcrales y de las basílicas martiriales, por lo que empezaron a trasladar las reliquias de los mártires al interior de la ciudad, provocando su abandono y olvido. Sólo durante los siglos XVI y XVII las catacumbas parecen despertar del sueño, cuando el arqueólogo maltés Antonio Bosio (1575-1629) logró encontrar una treinta de catacumbas.

¹⁵ Las inscripciones en letras capitales fueron materialmente realizadas por el calígrafo del papa Damaso, Furio Dionisio Filocalo, que dio el nombre a la escritura "filocaliana".

¹⁶ *Liber Pontificalis*, I, pág. 305; *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, nova serie*, vol. VII, 19937; IX, 24313.

LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Las primeras manifestaciones artísticas del arte cristiano, empiezan a aparecer alrededor del año 200, un siglo y medio después, según la teorías de Grabar con respecto al nacimiento del Cristianismo¹⁷. El estudioso francés afirma que las obras cristianas anteriores al edicto de Milán del 313, en realidad, constituyen el estado embrional y la preparación del futuro desarrollo de los temas de la “nueva” religión y de su afirmación a través de los siglos de la Antigüedad tardía¹⁸, hasta llegar a las afirmaciones canónicas de los siglos de la baja Edad Media y, en última instancia, de la Edad Moderna.

Una de las características más relevantes es el aspecto simbólico de sus elementos, íntimamente vinculados a las representaciones de lo sagrado, y a su función doctrinal – aleccionadora, que Grabar desarrolla magníficamente¹⁹.

Los límites que hemos impuesto a este trabajo, impiden extender nuestra atención a varios aspectos del arte cristiano, limitándonos al análisis de los caracteres fundamentales de las pinturas de las catacumbas y dirigiendo nuestra atención a las decoraciones pintóricas del hipogeo de *via Latina*, descubierto en 1955.

A diferencia de la arquitectura, de la que no hay ejemplos, según las *domus ecclesiae*²⁰, no pueden definirse como expresión de una verdadera arquitectura cristiana en

¹⁷ No se conocen imágenes precedentes. Los textos literarios dan pocas referencias. S. IRENEO de Lión (*Adversus haereses*, I, 25, 6) recuerda la presencia de obras religiosas de Cristo entre los herejes sincretistas: “Poseen algunas imágenes pintadas, y otras hechas de varias maneras, porque afirman que un retrato de Cristo fue pintado por Pilato en la época en la que Cristo vivía entre los hombres. Enmarcan estas imágenes y las exponen junto a las de los filósofos profanos, es decir con las de Pitágoras, Platón, Aristóteles y los demás, brindando a ellas todos los honores en uso entre los paganos”. Traducción propia. Cfr. también CECHELLI, C.: *Mater Christi*, I. Roma 1946, pág. 190 ss. El historiador LAMPIDRIO (*Historia Augusta, Alejandro Severo*, 29, 2), evoca un uso parecido practicado por Alejandro Severo, y refiere que el emperador poseía en su *lararium* las estatuas de Césares divinizados más religiosos, de Apolonio de Tiana, y también de Cristo, Abraham y Orfeo.

¹⁸ GRABAR, A.: *Le premiere art chrétienne (200-395)* «L’Univers des Formes». París, 1966. Para nuestro estudio hemos utilizado la traducción italiana del libro, titulada *L’arte Paleocristiana (200 – 395)*. Milano, 1967 (2 ed. de 1991).

¹⁹ *Ibidem*, pág. 3.

²⁰ La documentación arqueológica de la que disponemos nos permite afirmar con absoluta certeza que antes del edicto de Constantino del 313 no existían edificios de culto propiamente dichos. Sin embargo, algunas fuentes literarias, sobretodo africanas, todavía en estudio e interpretación, informan de la presencia de “basílicas” ya antes de esta fecha y, concretamente se refieren al año 303. Los cristianos disponían de basílicas en Cirta y Abtungí (actual Tunez). Las *domus ecclesiae* eran lugares concedidos por algún exponente de la comunidad y que no necesitaban particulares ambientaciones, sino una amplitud suficiente para poder acoger a un número considerable de fieles. Son inexistentes las noticias sobre estos primitivos lugares de asamblea de los cristianos, puesto que las excavaciones arqueológicas no permiten conocer los lugares destinados al culto. Con respecto a la ciudad de Roma, junto a los hipogeos de los cementerios en el siglo III existían numerosas *domus ecclesiae*, dirigidas por varias comunidades, e identificadas con los lugares en los que se encontraban los *tituli*. Para más información v. MAZZOLENI, D.: “L’arte delle antiche chiese”. *Archeo-dossier* n. 59, enero 1990.

el sentido literal de la palabra, a diferencia de la pintura cristiana que nace y se afirma, aunque en formas sencillas e ingenuas, antes del edicto de tolerancia, confirmado por Grabar, al resaltar su carácter iconográfico y funcional en el siglo III²¹.

Y a este propósito, hay que recordar que la documentación iconográfica más antigua del arte de los primitivos cristianos, es un arte eminentemente funerario, y procedente del ambiente romano. Al año 200 corresponden las pinturas más arcaicas de las catacumbas, aunque hasta este momento se trata de una cronología relativa puesto que no hay documentación escrita.

¿Cuáles son los temas de este arte y, sobre todo, cuáles fueron los motivos que empujaron a los cristianos del siglo III a romper con una tradición que prohibía cualquier tipo de representación de lo sagrado?

El estudio de la producción iconográfica cristiana de esta época posee un interés fundamental, puesto que se trata de imágenes que fueron creadas por primera vez en el seno de una religión que siempre las había rechazado.

Nos encontramos en una época de fuerte analfabetismo, con el handicap de tener que transmitir los valores de la nueva religión para favorecer su predicación y la adhesión de numerosos fieles. Estas imágenes tienen un valor aleccionador y doctrinal. Están destinadas a transmitir ideas, conceptos, símbolos y, por lo tanto, son absolutamente sencillas, *naïf*, con motivo de divulgar los principios fundamentales de la nueva fe y ser entendidas e interpretadas correctamente por todos. La pintura de esta época no posee un lenguaje y una gramática expresiva propias.

Fundamental para el conocimiento de los primeros pasos del nuevo arte cristiano fue el descubrimiento de las decoraciones de la *domus ecclesiae* de Dura Europos, cuyas paredes del baptisterio, en torno al 230, resultan contemporáneas a las pinturas de las catacumbas romanas²².

Las investigaciones arqueológicas distinguen dos ambitos: uno destinado al culto propiamente dicho, caracterizado por una amplia sala destinada a las asambleas litúrgicas, y dos, el baptisterio en el que se colocó una bañera con baldaquín y las paredes cubiertas de pinturas al fresco con escenas *vétero* y neo testamentarias. El monumento cristiano indica que después del reinado de los Severos, los cristianos poseían edificios culturales en las ciudades romanas, aunque no podemos establecer con certeza si éstos eran una característica de las provincias orientales del imperio. De todas formas no tenemos ninguna información que pueda favorecer una interpretación de las cosas en este sentido.

²¹ GRABAR, A.: *opúg.cit.*, ed. it., pág. 67.

²² Podemos fechar con certeza el monumento puesto que la ciudad romana de Dura Europos fue destruida por los Sasánidas en el 256 y nunca más fue repoblada. El hecho de que se hayan salvado algunas partes del baptisterio de Dura es una casualidad. El edificio fue enterrado por los defensores de la ciudad en víspera de la llegada de los Partos para reforzar los baluartes de la ciudad. Sin embargo, ese entierro fue definitivo, cuando la ciudad fue finalmente tomada.

En todo caso, el descubrimiento de la *domus ecclesiae* de Dura y concretamente del batipsterio, nos interesa en cuanto constituye un elemento comparativo que nos da informaciones precisas sobre el nacimiento del arte cristiano en esa época. Sin embargo, la comparación procede también del análisis de la sinagoga judía descubierta contemporáneamente en Dura Europos, cercana a la casa cristiana, aunque de dimensiones modestas, y caracterizada por una más compleja organización y estructuración arquitectónica, ausente en la *domus ecclesiae*²³, cuyas decoraciones pictóricas revelan sorprendentes afinidades.

Según Grabar *el programa iconográfico del baptisterio de Dura no es necesariamente un programa específico de los cristianos semitas de la Siria del Norte; mas, cualquiera que sea su procedencia, se diferencia de los conjuntos iconográficos de las catacumbas, por la relación que establece entre los sujetos y su disposición muraria, y por la evidente prioridad que algunos sujetos tienen con respecto a otros*²⁴.

Sin embargo, lo que queda de las pinturas del baptisterio de Dura no nos permite una reconstrucción de la original disposición del programa iconográfico y, por lo tanto, es imposible establecer la relación entre las representaciones vétero y neo testamentarias presentes en él²⁵.

Además de las escenas de *la Samaritana en el pozo* y *el milagro de Cristo que camina sobre las aguas* en el baptisterio de Dura, tenemos escenas, como la *Victoria de David sobre Goliat*, *la curación del paralítico* y *la resurrección de Cristo*, que a pesar de su carácter grosero y provincial proceden de la tradición griego oriental de la época, según los edificios de culto de la zona²⁶, y encuentran su inmediato punto de comparación en las pinturas de los hipogeos funerarios en donde se preveía la realización de representaciones iconográficas que sugirieran la idea de salvación. Así, Grabar indica que *la idea en la que se inspiraban las plegarias judías y cristianas, así como los oficios litúrgicos paleocristianos que le sucedieron, produjo efectos análogos en la iconografía de las catacumbas de Roma y en el baptisterio de Dura del siglo III*²⁷.

Sin embargo, nos parece importante volver a subrayar que, a pesar de la similitud iconográfica de ciertas escenas y de su significado, los decoradores del baptisterio

²³ La diferencia entre los dos lugares de culto y su compleja articulación arquitectónica se explica recordando que en la época de los Severos, momento de la construcción de Dura, el Estado Romano reconocía la religión judaica, pero no el Cristianismo.

²⁴ GRABAR, A.: *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana (antichità e Medioevo)*. Milano, 1999, págs. 37 – 38. Traducción propia.

²⁵ La permanencia de temas iconográficos neo testamentarios en el baptisterio de Dura podría interpretarse como el deseo de la comunidad cristiana de diferenciarse de la sinagoga de los judíos.

²⁶ Como el *mitreum*, el templo dedicado a los dioses palmirenses, los santuarios dedicados a Atár-gatos, Artemide, Zeus y Adón. Por lo tanto, los monumentos de inspiración pagana, judía o cristiana presentes en Dura revelan una ósmosis de estilos, griego, parto y levantino, cuya coexistencia determina la originalidad de un lenguaje artístico homogéneo. CRIPPA, M. A.; ZIBAWI, M.: *L'arte paleocristiana, visione e spazio dalle origini a Bisanzio*. Milano, 1998, págs.73-76; GRABAR, A.: *Le premiere ... Op. cit.*, pág. 72

²⁷ GRABAR, A.: *Le vie della creazione ... Op. cit.*, págs. 38 – 39. Traducción propia.

de Dura se inspiraron en un repertorio iconográfico que no coincidía completamente con el de sus homólogos romanos. Las escenas del baptisterio presentan un carácter más bien descriptivo que no se repite en las decoraciones de las catacumbas donde, en cambio, encontramos imágenes muy estilizadas. Ya en el mismo baptisterio observamos técnicas diferentes, según la disposición de las pinturas: rápidos trazos sobre fondo blanco con pequeñas figuras esbozadas en la pared superior, con las representaciones de los milagros, y grandes figuras monumentales pintadas sobre el zócalo. Esta diferencia deriva probablemente de las pinturas paganas procedentes de las provincias orientales del Imperio, como lo atestiguan los ejemplos de Kertch – la antigua colonia griega de Panticaped – sobre el litoral norte del mar Negro, fechadas en los siglos III y IV.

La importancia de las pinturas del baptisterio de la *domus ecclesiae* de Dura es fundamental, no sólo por su datación iconográfica aislada, sino porque revela que un siglo antes del edicto de tolerancia, los lugares de culto de las provincias orientales del Imperio poseían una iconografía propia, resultado de la convergencia de varias tendencias estilísticas, lo cual supone la existencia de antecedentes de un arte cristiano a las primeras pinturas de los hipogeos funerarios romanos.

En general, estas últimas parecen vinculadas a las pinturas murarias de Dura como a las tendencias artísticas griego romanas, diferenciándose de aquéllas por su carácter de imágenes–signos, lejanas de todo elemento descriptivo. Y, a diferencia de Dura, encontramos en las catacumbas romanas una particular atención reservada al elemento decorativo – de gusto eminentemente romano – ausente completamente en el baptisterio. En este sentido, más próximas a las pinturas de Dura Euopos, nos parecen las pinturas de las cercanas catacumbas de Nápoles y de Nola que, al contrario de las romanas presentan un carácter más bien descriptivo.

La representación de Dios y la salvación por él garantizada a los fieles es el punto de unión principal de la iconografía, realizada en las dos diferentes partes del Imperio, si bien Grabar subraya la participación de los fieles en la configuración de ese primer arte cristiano, que no estaba necesariamente reglado por el clero²⁸, lo cual da una valiosa explicación a su rápido florecimiento.

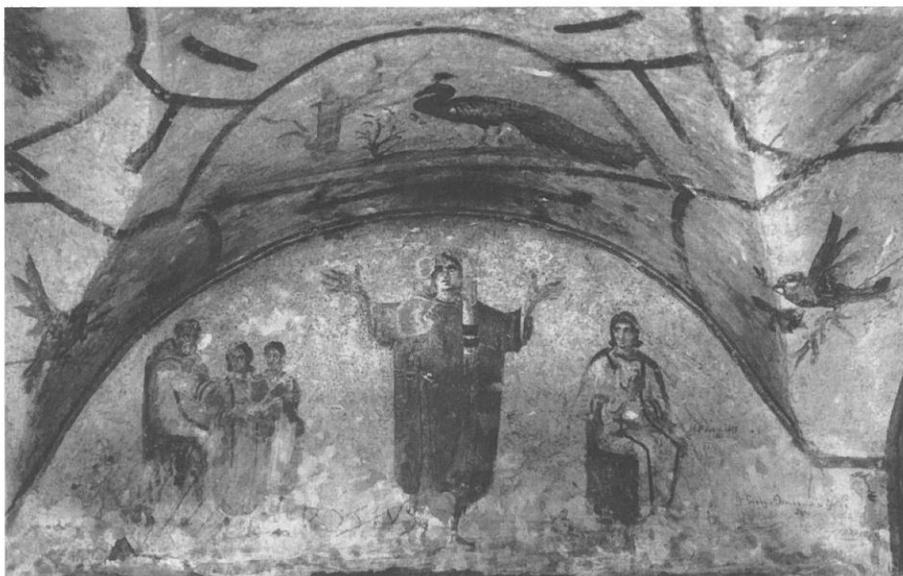
LA PINTURA DE LAS CATACUMBAS: CARÁCTERES GENERALES

Las más antiguas imágenes del Occidente cristiano, ya sean pinturas, esculturas o incisiones proceden del arte funerario. Sin embargo, centran nuestra atención las pinturas de las catacumbas, especialmente la iconografía inicial del repertorio cristiano.

Las representaciones del arte cristiano de las catacumbas se trata de un simbolismo, no sólo funerario, sino también ético y doctrinal, para cuya correcta comprensión es imprescindible recurrir a otras disciplinas afines y complementarias como la liturgia, la literatura cristiana antigua, la epigrafía y la hagiografía.

²⁸ *Ibidem*, pág. 41.

4. *El Buen Pastor*



5. *La Orante*



6. Cristología y Eucaristía: el pan y el pez

Además del tema del *Buen Pastor* (Fig. 4), la *Orante*²⁹ (Fig. 5), hay que añadir otros, como *Daniel en la fosa de los leones*, *los tres judíos en la hornaza*, *Noé y el diluvio universal*, y *Susana entre los viejos*. Todos estos personajes fueron salvados por la providencia divina. Junto a ellas, y cronológicamente más tardías se colocan las representaciones del *Bautismo de Jesús*, *Moisés que hace brotar el agua de la peña*, y *la Samaritana del pozo*; todas ellas unidas al símbolo purificador del agua bautismal, que da lugar a una nueva vida y, por ende, a la salvación del alma.

En la producción de estas imágenes, no se manifiesta sino mínimamente la personal creatividad del autor: pertenecen al vocabulario común de las artes visuales, a un lenguaje ya formado, estereotipado y procedente de las tendencias artísticas de la baja antigüedad, e incluso paganas. Se manifiesta en la fija realización de imágenes especialmente humanas que se presentan de pie, sentadas o acostadas. Esto no indi-

²⁹ El tipo de *Orante* constituye uno de los temas favoritos del arte cristiano. Se trata de una figura de mujer con los brazos abiertos en signo de plegaria, expresión del alma salvada en la beatitud del Paraíso, que encuentra su perfecto antecedente pagano en las representaciones de la *pietas*.

ca que la pintura cristiana derive directamente del arte pagano, sino simplemente que sus autores utilizan esquemas ya aplicados de forma coetánea.

El tema eucarístico adquiere una gran relevancia en el primer arte cristiano, especialmente en dos frescos pertenecientes a las primeras décadas del siglo III, y localizados en las criptas de Lucina del cementerio de S. Calisto, en los que se distinguen elementos relacionados con el Sacramento, como *el pan y el pez*, de claro significado cristológico (Fig. 6). En la pared del fondo de la cripta se observan dos peces, uno frente al otro, sobre los que se coloca un canastillo de pan³⁰, alusión directa a la multiplicación de los panes y de los peces realizada por Jesús. Ambos peces encierran entre los panes una copa de vino tinto. El simbolismo eucarístico no podría ser más claro: el pan y el vino consagrados se convierten en el cuerpo y en la sangre de Cristo.

Destacan también, ya sea por la frecuencia de su aparición, como por su significado profético, las imágenes de uno de los personajes bíblicos que más se recurren en las pinturas de las catacumbas, *Jonas*, cuya historia adquiere en los evangelios el significado de la prefiguración de Cristo por haber transcurrido tres días en el vientre de un cetáceo que se lo había tragado, y por haber sido escogido por el Señor para llevar su palabra a los paganos habitantes de Ninive. En las catacumbas, los frescos representan la historia de Jonas, y son los únicos "historiados" es decir, presentan un verdadero y propio ciclo. Se distinguen cuatro escenas distintas del profeta: *Jonas a causa de la tormenta desencadenada por Dios es tirado al mar por los marineros, y tragado por una ballena; Jonas arrojado por el cetáceo en la playa; Jonas bajo el empujón para protegerse de los rayos solares, y Jonás aparece triste bajo una planta disecada tras la intervención divina.*

La producción iconográfica se enriquece en la segunda mitad del siglo III, cuando se añadieron otros temas que completarán la evolución de la pintura funeraria cristiana, hasta llegar a su máximo desarrollo en el siglo siguiente.

Y así aparecen temas derivados de las Sagradas Escrituras como: *Adán y Eva, David con la honda, Tobías con el pez, Elías en carro de fuego*, junto a otras expresiones iconográficas como el pequeño *volumen o rótulo*.³¹ Por lo tanto, las representaciones de Cristo y de otros personajes cristianos, con la *exomis* que dejaba descubierta la espalda y parte del busto, los presentan como si fuesen filósofos. Jesús aquí es expresión de la verdadera filosofía, anunciada junto a otros sabios: los profetas y los discípulos.

Sin embargo, la escasa difusión del tipo iconográfico en el arte pictórico cristiano deriva, según Grabar, de la desnudez de una parte del cuerpo en favor de la mayor difusión de las representaciones de Cristo vestido de toga, según la costumbre convencional de los sabios, nobles, poetas o fiscales romanos, acompañada, a veces, por un mantel de gusto eminentemente clásico.

³⁰ Según algunos estudiosos, el canastillo de pan no se apoyaría sobre el pez, sino sobre la yerba del prado y delante de él.

³¹ GRABAR, A.: *Le vie della creazione.... Op. cit.*, pág. 53.

La juventud de todos los personajes representados, su colocación fuera del tiempo, en realidad deriva de la particular atención de los primeros cristianos al tema de la salvación y la vida eterna. En contraposición encontramos unas imágenes que muestran a un hombre maduro, sobre todo en las imágenes de Cristo, cuyas características iconográficas, larga barba y pelo denso, sugieren la plenitud divina.

Hemos destacado, a propósito de la comparación entre las pinturas del baptisterio de Dura y las primeras manifestaciones pictóricas de las catacumbas, cómo prevalecen en estas últimas las escenas *vétero* testamentarias, con respecto a los episodios *neo* testamentarios, documentados en la fase más tardía de la pintura funeraria. Entre ellos destacamos la imagen de la *Virgen con el niño y el Profeta que indica una estrella* en la catacumba de Priscila; *la Adoración de los Reyes Magos y los Milagros del paralítico sanado, la Curación de la hemorroisa y la Resurrección de Lázaro*, junto a la aparición de las escenas de banquete, cuyo significado simbólico y eucarístico se discute todavía.

Raras son las evocaciones de la muerte, aunque si estaría relacionada con las escenas de resurrección, como la de Lázaro. Asimismo, muy raras son las representaciones de la Pasión de Cristo³² y de su martirio, a pesar de la presencia de numerosas tumbas martiriales en las catacumbas. Algunos ejemplos se encuentran en el Cementerio Mayor en la catacumba de Santa Tecla, en la que en los restos de un fresco de un arcosolio se observa la imagen de un hombre que arrastra a la fuerza a una mujer orante, probablemente para llevarla al suplicio.

Poco a poco, el arte cristiano empieza a dejar su característica eminentemente simbólica de los exordios, para convertirse en un arte más bien histórico, por medio de la representación de escenas de la vida de Jesús, de las biografías de los Santos y de los libros del antiguo testamento.³³

Por lo tanto, son numerosas las nuevas escenas bíblicas que aparecen a partir de ahora y presentes, sobre todo, en los hipogeos privados, como el de *vía Latina*, pertenecientes a unos cuantos exponentes acomodados de la comunidad cristiana romana.

La evolución es evidente, las imágenes dejan su carácter esquemático y sencillo, y se caracterizan por su concentración, por su carácter más bien descriptivo, hasta llegar a su máximo desarrollo a finales del siglo IV.

LA CATACUMBA DE VÍA LATINA

El descubrimiento a comienzos de 1955 de una nueva catacumba durante los trabajos de construcción de un edificio en la calle Dino Compagni de Roma añadió nuevos elementos de interés al estudio de las decoraciones pictóricas de las catacumbas.

³² La primera representación de la crucifixión no aparece antes del siglo V. La explicación es muy sencilla: la *damnatio crucis* constituía la pena más infame que un hombre podía sufrir.

³³ GRABAR, A.: *Le vie della creazione...* *Op. cit.*, pág. 117.

A comienzos de ese año, los miembros de la *Pontificia Comisión de Arqueología Sagrada* se enteraron del descubrimiento de la catacumba sin prestar atención a las que parecían habladurías sin ninguna base histórica – científica. De hecho, ninguno de los exploradores, ni antiguos ni modernos habían sospechado de la existencia de una catacumba en aquella zona de la ciudad. Muchas veces habían llegado rumores a los miembros de la Pontificia Comisión de la posible presencia de una catacumba, puesto que cada cavidad subterránea había sido siempre interpretada por el pueblo como cementerio subterráneo cristiano.

Algunos días después se presentó al Pontificio Instituto de Arqueología Cristiana el ingeniero Maria Santa Maria, responsable de los trabajos de construcción del edificio, acompañado de una documentación fotográfica, y hablaba con conocimiento causa.

Durante los trabajos se descubrió un subterráneo vacío a una decena de metros. El ingeniero se había introducido en el hueco, encontrándose directamente en la parte central de la catacumba, completamente decorado con pinturas murales. Ya no existía ninguna duda. Tras la visita de los arqueólogos y superados los problemas iniciales los trabajos empezaron en el otoño siguiente.³⁴

La particularidad de las pinturas de la catacumba y, sobre todo, la coexistencia de temas cristianos, junto a temas de procedencia claramente pagana, constituye el elemento de mayor interés del monumento y el punto de arranque para numerosos estudios.

La catacumba presenta todas las características planimétricas de un hipogeo privado, es decir, de dimensiones reducidas y caracterizado por la presencia de dos *ambulacros* paralelos unidos por uno transversal, en los que se abren salas o cubículos de dimensiones más bien grandes y de particulares formas arquitectónicas.

Una serie de escaleras ubicadas en las tres galerías permiten llegar a los distintos niveles de la catacumba. Los *ambulacros* confluyen axialmente en espacios de planta central, alrededor de los cuales se abren otros cubículos de las mismas características, aunque de dimensiones más reducidas. Las paredes de éstos últimos se abren a arcosolios simples, dobles, con o sin antecámaras. La reducción volumétrica de las aberturas, tanto en anchura, como en altura crea unos efectos perspectívicos dinámicos.

Los espacios centralizados se distinguen planimétricamente en cuadrados, hexágonos y ovales. La cubierta de estos espacios se inspira en los motivos de la arquitectura de los edificios termales caracterizada por la presencia de bóvedas de arista, bóvedas de canón, y por una bóveda ojival de nervios cruzados, derrumbada y sustituida en cemento.

Las representaciones iconográficas se colocan en la mayoría de los casos en las paredes de fondo de los arcosolios y en las paredes laterales internas y de los arcos de pasaje.

³⁴ FERRUA, A.: *Catacombe Sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la via Latina*. Firenze, 1990.

Las superficies de las paredes de los cubículos centrales presentan decoraciones florales, animales y geométricas. Las pocas figuras humanas no reproducen motivos iconográficos cristianos, y se limitan a la representación de figuras de mujeres aladas, probablemente bailarinas, amorcillos y victorias. En la base de los arcosolios encontramos escenas campestres con animales, como pavos, ciervos, ovejas, vacas etc., distribuidos simétricamente; y excepcionalmente, sarcófagos marmóreos con decoraciones a *rascaderas*.

Las bóvedas también presentan motivos ornamentales. En los cubículos E y L hay gamos y corderos, mientras que en el I bustos masculinos vestidos de *exomís*, y finalmente en O, dos mujeres sentadas. Una particular decoración floral con amorcillos colocados en el interior de cercos y flores, en forma de espigas, se localizan en la bóveda del cubículo N.

Los intradoses de los arcos presentan, casi exclusivamente, decoraciones geométricas, excepto los cubículos A, B y C, en los que se divisa la presencia de temáticas a las que he aludido anteriormente.

El análisis de la planimetría de la catacumba permite individualizar dos ejes principales perpendiculares de distinta configuración espacial. Además, la observación de los diferentes espacios del hipogeo y de sus pinturas permite localizar en la zona ubicada al noroeste de la catacumba la presencia de temas paganos³⁵, entre los que se introducen temas cristianos, limitados exclusivamente a las paredes internas de los arcosolios; en los ambientes de la zona sureste se divisan únicamente temas iconográficos cristianos con representaciones *vétero* testamentarias, y en las bóvedas de los cubículos A y C se encuentran respectivamente *la vida de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos y Jesús docente en cátedra*.

El pavo constituye el *leitmotiv* de las representaciones presentes en los cubículos de la catacumba y se identifica con el significado cristiano de la salvación del alma y de la vida eterna³⁶. El animal se encuentra en todos los cubículos pintados al fresco con motivos bíblicos (A, B, C) y, a veces, en los espacios cubiertos por pinturas de temas paganos, y siempre se coloca en las paredes que dan acceso al arcosolio, en los intersticios de los arcos o en la zona basamental, por de bajo de las aberturas de los mismos. También destaca la presencia del pavo en los dos nichos que concluyen en los dos ejes perpendiculares de la catacumba. En ambos se coloca, además, un sarcófago marmóreo con decoraciones a *rascaderas*. Subrayamos, la configuración planimétrica y arquitectónica de los dos núcleos terminales. A través de un recorrido ideal se llega a estos últimos espacios en los que la presencia del animal podría ser interpretada como una alegoría del concepto cristiano de la salvación y de la inmortalidad del alma. Escenas de la vida de Cristo se encuentran sólo en las lunetas de los arcosolios en los cubículos F, I y M y en las paredes que delimitan los ambientes centrales A y O.

³⁵ La presencia en el hipogeo de temas iconográficos paganos, permite deducir que éste era de una familia en la que algunos de sus miembros no se habían convertido al Cristianismo.

³⁶ En la iconografía paleocristiana el motivo del pavo representa la idea de inmortalidad y salvación, ya que según las creencias antiguas, las carnes del animal no se pudrirían nunca, aspecto que constituía el motivo fundamental de la nueva fe.

Se cuentan ocho representaciones de Moisés, seis de Jesús, cinco de Jonas y cuatro de Adán y Eva de las que, las de Moisés constituyen en un caso (Cub. C) un ciclo compuesto por cuatro representaciones. *Moisés que saca el agua de la peña*; *El pasaje del Mar Rojo*, presente también en O; *Moisés que recibe la Ley* y *Moisés que se quita el calzado* y, el de Jonas, en los cubículos A y E, compuesto por las tres escenas que ya hemos analizado en el capítulo sobre la iconografía cristiana primitiva. Por lo tanto, la presencia de un ciclo en el que Moisés aparece como protagonista, constituye el único ejemplo de la totalidad de las representaciones iconográficas de las catacumbas cristianas. Destacamos también el acercamiento de las escenas de Moisés, con las representaciones de Cristo (Cubb. A, C, I y O).

