

LA PERCEPCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA PRIMITIVA EN LA ROMA DE LA CONTRARREFORMA

Lourdes Diego Barrado

EL ESPÍRITU DE LOS ARTISTAS DE LA ROMA DE LA CONTRARREFORMA

El 31 de mayo del año 1578 fue descubierta, en una propiedad del español Bartolomeo Sánchez, la catacumba anónima de Vía Anapo. Fue tal la conmoción que supuso dicho acontecimiento en la población romana que fue utilizado como apoyo y resorte por un círculo de maestros y sabios que, con anhelos reformistas, participaban de unos mismos ideales y propósitos en la batalla antiprotestante de la Iglesia. El espíritu de los mártires de las persecuciones de la Iglesia primitiva parecía latir de nuevo y el arte de los primeros siglos resurgía de las tinieblas tras el Concilio de Trento (1545-1563), incitando a volver a las primigenias fuentes de la fe de la Iglesia.

Este feliz descubrimiento supuso el inicio de las exploraciones de la Roma subterránea y el comienzo de los estudios históricos sobre la Arqueología Cristiana en la ciudad eterna.¹ El cardenal Cesare Baronio (1538-1607)² fue el primero en visi-

tar el cementerio bajo la Vía Salaria identificándolo erróneamente como cementerio de Priscilla, descubierto poco después y que se reveló como una verdadera pinacoteca de la Roma de los siglos III y IV.³

La creación del *Cenacolo Filippino*, cuyo fundador fue san Felipe Neri (1515-1595), tuvo en la época una importancia capital.⁴ Lo formó un grupo de intelectuales que tenían por modelo de vida el de

Nápoles, 1994; y, finalmente, ZUCCARI, A., Cesare Baronio, le immagini, gli artisti, *Regola e fama*, cat. 1995, p. 80-97.

3. En 1590, la catacumba de Vía Anapo fue sepultada por un derrumbamiento de tierra. De Rossi sugirió que dicho cementerio se trataba del *Cemeterium Jordanorum*. En 1921 Enrico Josi redescubrió algunas galerías y pudo identificar además los dibujos allí realizados por los artistas de Alfonso Chacón y de Philippe De Winghe a fines del siglo XVI. Entre los años 1965-1969, la *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra* reconoció el verdadero cementerio de los Giordani. La identificación definitiva de la catacumba a la que nos hemos referido fue fruto de las investigaciones del Padre Fasola en los años 80 de nuestro siglo. Sobre la misma, véase el trabajo de FASOLA, U. M., Scavi nella catacumba di Via Anapo, *Actes du X^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne, Tesalónica 23 de septiembre-4 de octubre 1980*, p. 93-111, Ciudad del Vaticano, vol. II, 1984.

Acerca de las pinturas de dicho cementerio y de su localización, cfr., en particular, el artículo de JOSI, E., Le pitture rinvenute nel cimitero dei Giordani, *Rivista di Archeologia Cristiana*, V (1928), p. 167-227; el catálogo de NESTORI, A., *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Ciudad del Vaticano, 2.^a ed. revisada y corregida, 1993, p. 17-22; y, especialmente, la obra de DECKERS, J. G.; MIETKE, G.; WEILAND, A., *Die Katakombe "Anonima di Via Anapo"*, *Repertorium der Malereien*, Ciudad del Vaticano, 1991.

4. Cfr. ZUCCARI, A., La política cultural del Oratorio Romano nella seconda metà del Cinquecento, *Storia dell'Arte*, 41 (1981), p. 77-112 y figs. 1-25; FREMIOTTI, P., *La Riforma cattolica del secolo decimosesto e gli studi di Archeologia Cristiana*, Roma, 1926; y CECHELLI, C., Il Cenacolo Filippino e l'Archeologia Cristiana, *Quaderni di studi romani*, XVI (1938), p. 3-26.

1. Cfr. CECHELLI, C., Origini romane dell'Archeologia Cristiana, en *Roma. Studi Vita Romana*, VII (1929), p. 105-112; y LABROT, G., *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme (1534-1677)*, Seyssel, 1987.

2. Sobre el cardenal Cesare Baronio, cfr. DE LIBERO, G., *ad vocem*: Baronio, en *Enciclopedia Cattolica*, Ciudad del Vaticano, 1949, t. II, col. 888; ZUCCARI, A., La política cultural del Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio, *Storia dell'Arte*, 42 (1981), p. 171-193; JEDIN, H., *Il cardinale Cesare Baronio. L'inizio della storiografia ecclesiastica cattolica nel sedicesimo secolo*, trad. it., Brescia, 1982; AA.VV., *Baronio storico e la Controriforma. Atti del convegno internazionale di studi, Sora 6-10 ottobre 1979*, Sora, 1982; AA.VV., *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi. Sora 10-13 ottobre 1984*, Sora, 1985; ZEN, S., *Baronio storico. Controriforma e crisi del metodo umanistico*,

los primeros cristianos y por misión el estudio de la Iglesia de los primeros siglos y su transmisión a sus coetáneos. De este movimiento surgieron personalidades de gran relieve: además del ya mencionado Cesare Baronio, el gran historiador Onofrio Panvinio (¿1529/1530?-1568), su fiel seguidor Pompeo Ugonio (¿†1613/1614?), el conocido como el «Cristóbal Colón de la Arqueología Cristiana» y discípulo de Alfonso Chacón Antonio Bosio (1575-1629), Jean l'Hereux (llamado también Macarius, ¿1551?-1614) y el padre Giovanni Severano da Sanseverino (o del Oratorio).⁵ El espíritu reformista de dichas personalidades hizo que cada uno en su campo de investigación dejara una impronta considerable en los sucesivos estudios que tuvieron por centro el análisis de las distintas manifestaciones de los primeros cristianos.⁶

EL LEGADO ARTÍSTICO

La percepción de la iconografía cristiana primitiva

El español Alfonso Chacón (1530-1599) fue otro de los continuadores de la obra de Onofrio Panvinio y mantuvo —al igual que Pompeo Ugonio— una relación muy estrecha con el círculo de maestros del *Cenacolo Filippino*.

Nos interesa analizar aquí el legado artístico de este dominico, así como el de otros intelectuales —como Claude Menestrier— gracias a los cuales hoy en día poseemos fuentes muy apreciadas para el conocimiento de las pinturas de las catacumbas de la ciudad de Roma y de su cultura figurativa bajo el período bizantino. La obra de Alfonso Chacón es fiel testimonio de la inquietud de los arqueólogos de su época hacia las manifestaciones más antiguas de la Roma cristiana.⁷ Son conocidas las reproduc-

5. Véase la valoración de carácter historiográfico que hace de estos intelectuales WÄTZOLDT, S., en su obra: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, p. 7-18, Viena-Munich, 1964. Cfr., además, TESTINI, P., *Archeologia Cristiana*, p. 65-67, Bari, 2.ª ed., 1980.

6. Véase el contexto general de la época en OSBORNE, J., *The Christian Tradition in Sixteenth— and Seventeenth— century Rome*, en *idem* y CLARIDGE, A., *Early Christian and Medieval Antiquities. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, IIª parte, vol. I (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo), p. 43-52 y *passim*, Londres, 1996.

7. Cfr. TORMO, E., El Padre Alfonso Chacón. El indiscutible iniciador de la arqueología de la arte cristiana, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXI (1942), p. 151-199 y 4 láms.; y RECIO, A., Alfonso Chacón, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma y algunos diseños chaconianos poco conocidos, *Rivista di Archeologia Cristiana*, L (1974), p. 295-329.

ciones que nos legó de las pinturas de las catacumbas romanas de Priscilla, Vía Anapo y de San Valentino y de los mosaicos de ábsides de Iglesias como Santi Cosma e Damiano, San Teodoro al Palatino, Sant' Agnese fuori le mura, San Venanzio, Santa Prassede y de su capilla de San Zenone o de algunas otras hoy en día desaparecidas, como es el caso de la primitiva Iglesia de Santa Susanna (fig. 1) o, incluso, de monumentos excesivamente restaurados como el Triclinio de León III.⁸ Las acuarelas que ordenara realizar el ilustre maestro español —y que aparecen recogidas en los mss. Lats. 5407, 5408 y 5409 de la *Biblioteca Apostolica Vaticana*⁹ y en el ms. 1564 de la *Biblioteca Angelica* de Roma— dan fe de una gran calidad artística.

La obra de Alfonso Chacón se contextualiza en una época donde, a la par que el intelectual español, trabajan otros muchos, y de ellos vamos a señalar aquí aquellos de los que tenemos documentación escrita y gráfica. Nos referimos, especialmente, al maestro belga Claude Menestrier, autor del ms. Vat. Lat. 10545,¹⁰ y al maltés Antonio Bosio, cuya obra

8. Cf. WÄTZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, o. c., pudo recoger, haciendo un esfuerzo considerable que nos es de gran ayuda hoy en día, las reproducciones que de los programas iconográficos de los ábsides y de los arcos triunfales de las antiguas iglesias romanas realizaron diferentes artistas desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII.

9. Las acuarelas de los mss. Vats. Lats. 5407 y 5408 fueron realizadas para ilustrar los trescientos monumentos romanos que componían su obra *Historica descriptio Urbis Romæ*, en la cual el maestro español trabajaba en 1590, pero que nunca llegó a publicar. A este propósito, véase RECIO, A., *La Historica Descriptio Urbis Romæ*, obra manuscrita de Fr. Alfonso Chacón, O.P. (1530-1599), *Anthologica Annuæ*, 16 (1968), p. 43-102, artículo que es, en realidad, una parte de su Tesis Doctoral, la cual tuvo a su vez por título: *Aportación de Alfonso Chacón, O. P. (1530-1599), a la arqueología cristiana en su obra inédita Historica Descriptio Urbis Romæ*. En cambio, el ms. Vat. Lat. 5409 constituía —según RECIO, *Alfonso Chacón, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma y algunos diseños chaconianos poco conocidos*, o. c., p. 295— la parte ilustrativa de la obra chaconiana *De ceteris vetustis Urbis Romæ*.

10. Este manuscrito se titula *Antiquitatibus Urbis Romæ/Antiquités Romaines très Rares et curieuses* y ha sido datado del año 1630 (cfr. WÄTZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, o. c., p. 27). Claude Menestrier murió en 1639. El manuscrito fue comprado en Bruselas por Giovanni Battista De Rossi poco antes del mes de octubre del año 1865; cfr. ROSSI, G. B. DE, Bruxelles.— Disegni di Filippo de Winghe ritraenti monumenti sotterranei e sarcofagi cristiani di Roma, *Bullettino di Archeologia Cristiana*, III/10 (1865), p. 80. Véase, a su vez, MARUCCHI, O., Di due codici epigrafici venuti recentemente nella Biblioteca Vaticana, *Nuovo Bullettino di Archeologia*



Figura 1. Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5407, Alfonso Chacón, p. 184: iconografía del ábside de la primitiva iglesia de Santa Susanna. Fotografía de la BAV.

Cristiana, 5 (1899), p. 245-256. Se ha supuesto que el manuscrito de Menestrier es, en parte, una copia de la obra desaparecida de Philippe de Winghe, un holandés que se preocupó por realizar, entre otras, una serie de copias de algunas pinturas de catacumbas de Roma y que murió en Florencia en 1592. Sobre este autor, cfr. HOOGEWERFF, G. J., Philips van Winghe, en *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, VII (1927), p. 59-82; y, especialmente, la Tesis Doctoral de SCHUDEBOOM, C., *Philips van Winghe (1560-1592) en het ontstaan van de christelijke archeologie*, Universidad de Leyden, 1996, y la reseña de P. VAN DAËL en *Antiquité Tardive*, 5 (1997), p. 360-362. Schuddeboom afirma en su Tesis que no fue Menestrier quien hizo los dibujos del ms. Vat. Lat. 10545, sino que aquéllos fueron encargados por un coleccionista llamado Claude-Nicolas Fabri de Peiresc (1580-1637) a quien el hermano mayor de De Winghe, Hieronymus, había prestado los trabajos de su difunto hermano. Cfr., todavía, RECIO, A., Los primeros diseños de sarcófagos cristianos de Roma y el nuevo «Repertorium» de los mismos, *Antonianum*, XLIV (1969), p. 485-511, espec. p. 487-490, quien sugiere que la obra de Menestrier depende, todavía, de los manuscritos de Alfonso Chacón, problema que volveremos a tratar más adelante.

*Roma sotterranea*¹¹ ha ofrecido a historiadores y arqueólogos de gran talla —entre ellos al propio Giovanni Battista De Rossi— informaciones valiosísimas en sus prospecciones y excavaciones de la Roma subterránea.

El legado gráfico de los artistas señalados ayuda a comprender el espíritu innovador y precursor de una época que sintió verdadera fascinación por la recuperación de un patrimonio que le era genuinamente propio.

Para cumplir nuestro propósito, ofreceremos algunos ejemplos que representan, de manera clara, el gusto de la época y en particular de los distintos artistas.

Las imágenes

Las imágenes que los intelectuales citados mandaron realizar a fieles colaboradores suyos, como mostrar el interés que en la época moderna suscitaron las antigüedades paleocristianas y bizantinas, tienen una indudable importancia intrínseca porque son una fuente de valor inestimable —y todavía no exhaustivamente explotada— para el estudio de los propios mosaicos y pinturas, dado que éstos han sido objeto de numerosas restauraciones y transformaciones a lo largo de los siglos. Muchos de ellos se conservan fragmentariamente y otros, desafortunadamente, han desaparecido.

Una de las imágenes más célebres de la catacumba anónima de Vía Anapo es la del *fossor Trofimus*, situada en el *nicchione* n.º 18¹² y gravemente dañada a causa del derrumbamiento de la catacumba en 1590 (fig. 2). Umberto Fasola pudo recuperar en 1973-1974 tan sólo algunos fragmentos de dicho fresco, concretamente parte de la cabeza del *fossor* y de la inscripción que acompañaba la escena.¹³ Y si pudo identificar tales fragmentos fue gracias a las imágenes de los artistas de Alfonso Chacón (Vat. Lat. 5409, fol. 19) y de Claude Menestrier (Vat. Lat. 10545, fol. 187 v.), quienes debieron visitar, además de Cesare Baronio y del flamenco Philippe de Winghe ((1592), dicha catacumba entre los años 1578 y

11. BOSIO, A., *Roma sotterranea*, Roma, 1632.

12. Cfr. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, o. c., p. 20.

13. Cfr. CONDE GUERRI, E., *Los "fossores" de Roma paleocristiana (estudio iconográfico, epigráfico y social)*, Ciudad del Vaticano, 1979, p. 96 y fig. 30 (para la imagen de Chacón). Véase la imagen del *fossor Trofimus* en BOSIO, *Roma sotterranea*, o. c., p. 529.



Figura 2. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 10545, Claude Menestrier, fol. 187 v.: el *fossor Trofimus* de la catacumba de Vía Anapo. Fotografía de la BAV.



Figura 3. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5409, Alfonso Chacón, fol. 13: colegio apostólico de la catacumba de Vía Anapo. Fotografía de la BAV.

1590. *Trofimus* está trabajando al aire libre y no bajo tierra, lo que contrasta aún más con el hecho de que el fresco fue encontrado bajo la tumba de dicho personaje.

Chacón y Menestrier nos dejaron también constancia de su visita a este cementerio recopilando otras imágenes, como el famoso colegio apostólico, conservado en muy buen estado en el intradós del *nicchione* n.º 8 (mss. Vat. Lat. 5409, fol. 13 y Vat. Lat. 10545, fol. 188 v.). Los gestos y el movimiento de las figuras se acentúan más en la imagen de Chacón (fig. 3), quien quiso reflejar gráficamente el hecho de que la pintura se desarrolla en un espacio curvo. Menestrier, por contra, la horizontalizó. Este intelectual mandó reproducir también, entre otras, la escena de la resurrección de Lázaro del *nicchione* n.º 14.¹⁴

14. Cfr. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, o. c., p. 18 y 20, respectivamente.

Las ilustraciones de los artistas de dichos intelectuales prestan a su vez un servicio inestimable al estudioso que se preocupa por recuperar la memoria de aquellas imágenes que formaron parte del legado artístico del pasado y que hoy han desaparecido. Es el caso de la figura de san Pablo, representado como un campesino en los dibujos de los manuscritos de Chacón (Vat. Lat. 5409, fol. 9 v.) y de Menestrier (Vat. Lat. 10545, fol. 188 v.). La imagen hubo de perecer tras el referido derrumbamiento, pues todavía no se ha encontrado en la catacumba ningún resto de la misma.

Alfonso Chacón y Antonio Bosio pudieron contemplar el conocido vestíbulo de la catacumba de San Valentino, decorado con frescos durante la época bizantina (fig. 4). Bosio vio concretamente el cementerio en 1584. Los dibujos que ambos nos transmitieron ayudan a restablecer el programa iconográfico original que fue en gran parte destruido al convertir dicho vestíbulo en bodega para vino en los siglos XVII-



Figura 4. Catacumba de San Valentino. Vestíbulo. Fotografía del Archivo de la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

xviii.¹⁵ El derrumbamiento en 1986 de la colina —bajo la cual se desarrolla la catacumba— hizo

15. Para el cementerio de San Valentino, cfr. MARUCCHI, O., *La Cripta sepolcrale di S. Valentino sulla via Flaminia*, en *Gli Studi in Italia*, Roma, 1878; *idem*, *Il Cimitero e la Basilica di S. Valentino e guida archeologica della via Flaminia dal Campidoglio al Ponte Milvio*, p. 115-116, Roma, 1890; MARUCCHI, O., *Le Catacombe Romane* (publ. por Enrico Josi), p. 587-650, Roma, 1933; APOLLONJ-GHETTI, B. M., Nuove indagini sulla basilica di S. Valentino, *Rivista di Archeologia Cristiana*, XXV (1949), p. 171-189; y KRAUTHEIMER, R.; CORBETT, S.; FRANKL, W., *Corpus basilicarum christianarum Romae. The early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Cent.)*, p. 289-312, Ciudad del Vaticano, vol. IV, 1970.

En cuanto a los frescos de la época bizantina en él conservados, véase especialmente los trabajos de FARIOLI, R., *Pittura di Epoca Tarda nelle Catacombe Romane*, Ravenna, 1963, p. 40-41; OSBORNE, J., Early medieval wall-paintings in the catacomb of San Valentino, Rome, *Papers of the British School at Rome*, XLIX (1981), p. 82-90 y láms. XIV-XVII; e *idem*, *The Roman Catacombs in the Middle Ages*, *Papers of the British School at Rome*, LIII (1985), p. 278-328 y láms. XVI-XXII, espec. p. 312-313. Para los aspectos relativos a la iconografía, véase el artículo de RECIO VEGANZONES, A., S. Valentino di Terni nell'iconografia antica pittorica e musiva di Roma, dans «*Noscere Sancta*». *Miscellanea in memoria di Agostino Amore OFM* (†1982), vol. I, p. 427-445, Roma, 1985.

que quedaran inaccesibles los dos tercios de la misma. Los artistas señalados reprodujeron las pinturas que se sitúan en la pared frente al acceso al vestíbulo, así como algunas figuras de santos que habían sido representados en las paredes laterales.¹⁶ Frente a la puerta de acceso original del cementerio se suceden diferentes escenas de la vida de la Virgen y de Cristo. La escena de la Visitación y un nicho para apoyar las lucernas aparecen en la extremidad izquierda. Según los dibujos de Chacón y de Bosio, san Juan y la

16. Cfr. *Biblioteca Apostolica Vaticana*, ms. Vat. Lat. 5409, Alfonso Chacón, fols. 37 r. (para los frescos situados en la pared frente al ingreso) y 37 v. (para algunas de las figuras de las paredes laterales); BOSIO, *Roma sotterranea*, o. c., libro III, cap. LXIII (p. 574-575), LXIV (p. 575-576) y LXV (p. 576-583, espec. 579 y 581, para los dibujos de Antonio Bosio). Véase, además, GARRUCCI, R., *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, vol. II, 1873, p. 92-93 y lám. 84 (figs. 1-4); WILPERT, J., *Die Katakombenmälde und ihre alten Kopien*, Friburg i. Br., 1891, p. 38-41 y lám. XVIII (con una reproducción de la composición chaconiana relativa al programa iconográfico de la pared central de la cripta de San Valentino); y STYGER, P., *Römische Märtyrer-Grüfte*, vol. I, lám. XIII (entre p. 254-257), Berlín, 1935.

Virgen fueron representados en la otra extremidad de la pared, a ambos lados de la cruz de Cristo (fig. 5). La escena se conserva actualmente en estado muy fragmentario. Además, en los dibujos de Bosio aparecen otras escenas en esta misma pared: una mujer meciendo la cuna del Niño Jesús y el baño del mismo por Salomé y otra mujer, imagen que también se halla recogida en el manuscrito de Chacón (ms. Vat. Lat. 5409, fol. 37 r. -cfr. Fig. 5-).¹⁷ De estas escenas no queda, sin embargo, rastro alguno en la actualidad.



Figura 5. Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5409, Alfonso Chacón, fol. 37 r.: iconografía de la pared frente al ingreso de la catacumba de San Valentino. Fotografía del Archivo de la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

17. Para este tema iconográfico, cfr. JUHEL, *Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle, Cahiers Archéologiques*, 39 (1991), p. 111-132; y, especialmente, BISCONTI, F., *Le levatrici incredule in una pittura del cimiteiro di S. Valentino, Bessarione*, 7 (1989), p. 187-209.

VALORACIONES GENERALES

Todos los investigadores están de acuerdo en establecer una clara distinción entre los intelectuales de los que acabamos de hablar y los artistas —la mayoría anónimos— que para ellos trabajaron.

Las imágenes de los manuscritos citados, que como pretendemos demostrar son un testimonio precioso para el estudio del patrimonio artístico de Roma a fines del siglo XVI, requieren un análisis previo de veracidad. La mayor parte de los dibujos son esencialmente fieles a los originales; pero reinterpretan —desde el punto de vista estilístico— los programas iconográficos transmitidos, prevaleciendo en aquéllos el gusto de la época. En este sentido, debemos, no obstante, aclarar que este factor varía en mayor o menor grado en función del artista que trabaja en cada momento para el intelectual en cuestión. Los manuscritos de Alfonso Chacón permiten distinguir varias manos, unas se mantienen más próximas al original, mientras que otras reflejan en mayor medida el gusto barroco.

Otra de las dificultades que presentan las obras de estos maestros radica en los problemas que plantean las *didascalie* que acompañan a algunas de las imágenes. Ello se debe, una vez más, a que el artista que ilustra no transcribe generalmente lo que aquéllas representan. En el manuscrito de Menestrier evidenciamos varios desacuerdos entre el texto y la parte gráfica de éste. La planta de la catacumba de San Sebastiano (Vat. Lat. 10545, entre fols. 183 y 184), la cual fue probablemente realizada por un artista italiano, lleva un texto explicativo en italiano y no en francés o en latín, como debería de haber correspondido a la mano del intelectual. Y más aún, en el fol. 184, donde aparecen la orante y el buen pastor del cubículo de la *Velatio* de Priscilla, las *didascalie* están en italiano y en latín; las primeras probablemente son obra del pintor de Menestrier y las segundas, del propio intelectual. Las *didascalie* de los fols. 190 y 190 v. están también en italiano y las del fol. 191 están tanto en italiano como en latín.

Sin embargo, no sólo se cometen errores en las *didascalie*, sino también en las propias imágenes a las que aquéllas acompañan. El artista de Menestrier creyó ver un ángel en vez de una paloma sobrevolando las cabezas de los tres jóvenes hebreos sacrificados en el horno en el mismo cubículo de la *Velatio*; error tanto más grave cuanto que reprodujo el ángel con alas, ignorando que, a mediados del siglo III, los ángeles todavía aparecen re-

presentados sin el atributo que se les confiará a partir del siglo V y que los identificará como seres celestes.¹⁸

Tanto los intelectuales de los que hemos hablado como los artistas que para ellos trabajaron dieron, a pesar de todo, prueba manifiesta de ser amplios conocedores de la iconografía cristiana primitiva y de poseer una sólida cultura artística (fig. 6). Como muy bien ha expresado Luciano De Bruyne en su libro sobre la iconografía de los papas, los artistas concibieron con frecuencia las figuras como estereotipos y en ellas quedaron reflejados tan sólo los rasgos generales o lo que más los identifican siguiendo, no obstante, las líneas generales de los modelos originales. Pero, la mayoría de ellos no pudieron evitar la transmisión de tales imágenes sin la influencia del arte de su época, el barroco;¹⁹ sobre todo algunos artistas de Alfonso Chacón, quienes imponen a sus composiciones una fuerza barroca extraordinaria. El mejor ejemplo de esta aseveración lo tenemos en el cubículo de la *Velatio* (ms. Vat. Lat. 5409, fol. 24). Los gestos de los personajes que componen las escenas que representan las tres fases de la vida de una mujer paleocristiana (matrimonio, maternidad y bienestar paradisiaco) están muy forzados y las cabezas demasiado inclinadas. Mientras el artista de Chacón se deja llevar por una cierta melancolía y una belleza estereotipada, el de Menestrier reproduce la misma imagen con mayor fidelidad hacia el original (ms. Vat. Lat. 10545, fol. 187). Bajo la pluma de este artista, los cuerpos se presentan más rígidos y los gestos un poco más endurecidos; sin embargo, la imagen produce, en el espectador un mayor impacto óptico.

El artista de Menestrier reprodujo íntegramente en el fol. 47 del ms. Vat. Lat. 10545 la escena que para el intelectual español se hizo a fin de ilustrar el fol. 44 del ms. 1564 de la *Biblioteca Angelica*; ella reproduce la imagen de san Pauliniano en el arco triunfal de la capilla de San Venanzio del baptisterio lateranense y dos figuras de la primitiva decoración en mosaico del ábside de la iglesia de Sant' Andrea Catabarbara.²⁰ Sin embargo,



Figura 6. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5407, Alfonso Chacón, p. 199: iconografía del ábside de la capilla de los santos Primo y Feliciano de la Iglesia de Santo Stefano Rotondo. Fotografía de la BAV.

y pese a que el P. Alejandro Recio creyera que el artista de Claude Menestrier no había hecho más que copiar los dibujos del manuscrito perdido de Philippe De Winghe, cuyo artista habría hecho a su vez lo propio con los de los manuscritos de Alfonso Chacón,²¹ ciertas imágenes del manuscrito de Menestrier —como la de los famosos *bot-tai* o de la corporación de los toneleros de la catacumba de Priscilla (fig. 7)— prueban que las cosas debieron de suceder de manera bien distinta y que no siempre los artistas de Chacón se mantuvieron fieles a la iconografía original (fig. 8). Esta idea queda ampliamente respaldada con el hecho de que, a pesar de que el ms. Vat. Lat. 10545 de Menestrier aparezca con fecha final de redacción del año 1630, los folios 185 y 187 del mismo están fechados en el año 1590 y los folios 184 y 197 en 1591. Lo que probaría que tanto los artistas de Chacón como los de Menestrier estaban trabajando de manera simultánea y que todos ellos fue-

18. Para más información sobre esta cuestión, véase nuestro artículo *Le rôle des anges dans l'iconographie de la Rome byzantine, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà, XXVIII* (1997), p. 133-144, espec. p. 135.

19. Cfr. BRUYNE, L. DE, *L'antica serie dei ritratti papali della basilica di San Paolo fuori le mura, Studi di Antichità Cristiana, VII*, p. 31, Roma, 1934.

20. Cfr. RECIO, ALFONSO CHACÓN, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma y algunos diseños chaconianos poco conocidos, o. c., p. 300 y 318-321.

21. Cfr. *ibidem*, p. 319.

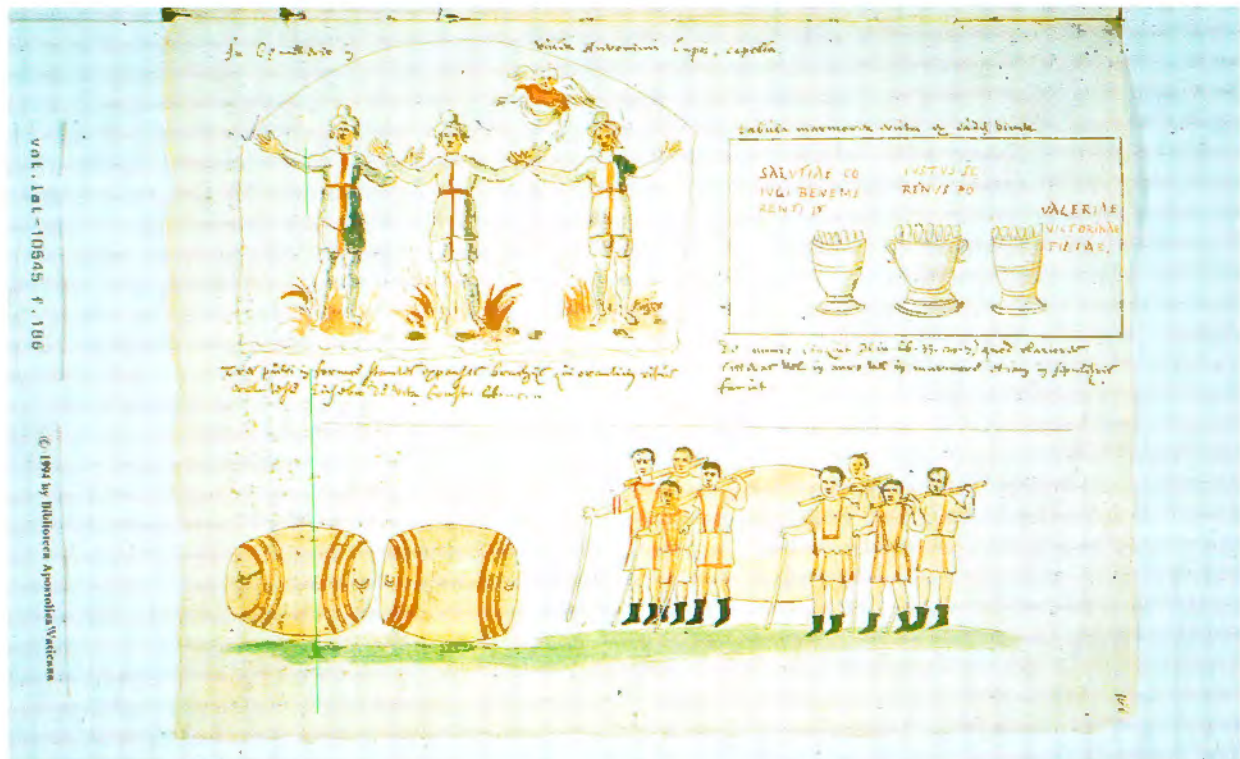


Figura 7. *Biblioteca Apostólica Vaticana*, ms. Vat. Lat. 10545, Claude Menestrier, fol. 186: imagen de los tres hebreos en el horno y escena de los *bottai* de la catacumba de Priscilla (parte superior e inferior, respectivamente). Fotografía de la BAV.



Figura 8. *Biblioteca Apostólica Vaticana*, ms. Vat. Lat. 5409, Alfonso Chacón, fol. 22: imagen de los *bottai* de la catacumba de Priscilla. Fotografía de la BAV.

ron receptivos a los descubrimientos que se sucedieron en la época.

No olvidemos, sin embargo, que mientras los artistas de Menestrier fueron más fieles a la captación de las primeras manifestaciones cristianas, los de Chacón tuvieron una meta más amplia, al legar a la posteridad los conjuntos iconográficos absidiales más importantes de la Roma altomedieval. Dichas imágenes se revelan como fuente directa para el análisis de la cultura figurativa de la Roma del período bizantino, y son de gran ayuda para comprender el estado en el que los mosaicos y pinturas se encontraban a finales del siglo XVI, así como las restauraciones que se han sucedido desde entonces hasta el presente. He aquí el interés de los esfuerzos de aquel grupo de historiadores y eruditos que en los siglos XVI y XVII lucharon por combatir el protestantismo y por crear las bases sobre las que se asentó la disciplina humanística de la arqueología cristiana.