

# EL FRESCO DE DANIEL EN LA FOSA DE LOS LEONES DE LA "CAPELLA GRECA"

## *I. Los cementerios cristianos*

La crítica contemporánea, según el estado actual de las investigaciones, parece estar de acuerdo en afirmar que durante el siglo I y hasta fines del siglo II no se plantea el problema de los cementerios cristianos<sup>1</sup>. La pequeña comunidad cristiana de Roma sigue los usos comunes de la época y no siente necesidad de poseer áreas propias. Ni siquiera puede afirmarse en forma categórica que las tumbas que rodean el sepulcro de Pedro, en el cementerio situado en la ladera del Vaticano, pertenezcan a un cementerio cristiano<sup>2</sup>.

Después de los acontecimientos sucedidos en tiempos de Nerón y durante el período de Domiciano, que turban una época de paz relativa, la Iglesia, a lo largo del siglo II y a comienzos del siglo III consolida su organización y la pequeña comunidad, en la que predominaba hasta entonces el elemento greco-judaico, se transforma por obra de una mayoría latina<sup>3</sup>.

Durante este período aparecen hipogeos familiares cristianos, pertenecientes a familias ricas. Es posible que quienes poseían sepulcros privados hayan acogido también en ellos a sus hermanos en la fe. Hasta ese momento no hubo impedimentos para sepultar en forma promiscua con los paganos. El papa Ceferino, que muere en 217 y será enterrado en una tumba de superficie<sup>4</sup>, confía a Calixto la administración de los cementerios. Este hecho por una parte parece manifestar la existencia de cementerios que pertenecían a la Iglesia y, por otra, el deseo de solucionar las necesidades de los fieles. Es posible que hubiese, ya entonces, el propósito de crear cementerios subterráneos comunes. Las galerías de los hipogeos existentes y las áreas disponibles en la superficie no pueden haber sido suficientes para enterrar a los muertos de la comunidad. Las nuevas directivas

<sup>1</sup> P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (Bologna, 1966) p. 78s.

<sup>2</sup> P. Testini, o.c.; J. Danielou-H. Marrou, *Nouvelle Histoire de l'Eglise. I Des origines a Gregoire le Grand* (Paris 1963) p. 199s.

<sup>3</sup> P. Testini, o.c.

<sup>4</sup> J. Danielou, o.c.

tienden a ampliar los primeros núcleos, formados por hipogeos y áreas privados, desarrollar galerías, abrir otras nuevas y unir y fundir centros diferentes<sup>5</sup>.

A mediados del siglo III los pontífices recomiendan la lectura de las actas de los mártires y establecen calendarios de conmemoraciones. Según Testini esta reforma litúrgica debe haber influido en el desarrollo de los cementerios. La Iglesia, que ha aumentado sus bienes, los pone al servicio de la comunidad y ofrece a los fieles la posibilidad de reposar juntos. Los cementerios manifiestan la actitud de espera, propia de la comunidad cristiana<sup>6</sup>.

## II. El Cementerio de Priscilla y la "Cappella Greca"

El Cementerio de Priscilla, situado sobre la vía Salaria, abarca un conjunto de núcleos, en un principio independientes y con entradas distintas, que luego se organizaron en un área común<sup>7</sup>. La crítica reciente corrige las conclusiones y la cronología propuestas por G.B. De Rossi y sostiene que, en torno a la zona más antigua, que debió ser el criptopórtico de una villa de la primera mitad del siglo II y que luego pasó por diversas transformaciones, sólo dos ambientes muestran indicios innegables de antigüedad como cementerio cristiano<sup>8</sup>. Uno de esos ambientes —parece el más importante del conjunto—, debido a la presencia de inscripciones en griego, pintadas en rojo, recibió el nombre de "cappella greca". El tipo de construcción de los muros de dicha "cappella" permite pensar que se trata de una obra realizada entre fines del siglo II y principios del siglo III<sup>9</sup>.

La cripta, de modestas dimensiones (6,98 x 2,24), está dividida transversalmente por un arco y termina en tres nichos absidiales blanqueados. En el de la derecha puede verse la inscripción que da nombre a la capilla<sup>10</sup>. Las pinturas y los estucos que decoran las bóvedas, los arcos y las paredes pertenecen sin duda a los orígenes de la iconografía cristiana<sup>11</sup>. La mayor parte de las escenas representadas se inspiran en el Antiguo y el Nuevo Testamento; hay también una pintura que se supone una representación de la *fractio panis*.

Se discute sobre la cronología de las pinturas, atribuidas a dos pintores diferentes, si bien algunos críticos hablan de dos técnicas

<sup>5</sup> P. Testini, *o.c.*

<sup>6</sup> P. Testini, *o.c.*

<sup>7</sup> P. Testini, *Archeologia cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec VI* (Roma 1958), p. 254s.

<sup>8</sup> P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (Bologna 1966) p. 69s.

<sup>9</sup> P. Testini, *o.c.* p. 71.

<sup>10</sup> G.B. De Rossi, *Cimitero di Priscilla*. Pont. Commissione di Archeologia Sacra, Album per il V volume di *Roma Sotterranea*; H. Leclercq, DACL, col. 2684s.

<sup>11</sup> P. Testini, *Archeologia cristiana* (Roma 1958) p. 256.

distintas de un mismo pintor<sup>12</sup>. Los frescos de la “cappella greca” están realizados con cuidado técnico, como lo demuestra el uso de dos capas de revoque, procedimiento empleado, por otra parte, en las pinturas más antiguas de los cementerios cristianos<sup>13</sup>. El conjunto se calcula que fue realizado durante el segundo cuarto del siglo III, aun cuando todavía algunos críticos insisten en una fecha más temprana<sup>14</sup>.

### III. El tema de Daniel y los orígenes del arte cristiano

En la “cappella greca”, en la pared sobre el nicho de la derecha —el de la inscripción griega—, pueden verse los restos de una pintura que representa a Daniel en el foso de los leones. Ya Wilpert, al describir este fresco, señala que está muy deteriorado. De Daniel sólo se ve el brazo y el costado derechos y parte de la cabeza; del león de la derecha, la cola y el lomo; del de la izquierda sólo algunos imprecisos restos de color. Los dos leones estaban sentados sobre las patas posteriores mirando hacia Daniel. El fondo lo constituye un conjunto de edificios con los cuales el pintor quizá intentó representar el palacio del rey que hizo arrojar a Daniel en el foso. El profeta tenía los brazos extendidos en actitud de oración<sup>15</sup>.

Esta pintura, como las otras que la acompañan en la misma capilla, representa uno de los primeros testimonios de un arte que comienza. El arte cristiano, según lo que se conoce hasta hoy —fuera de las pinturas del bautisterio de Dura Europos—, parece concentrarse, durante su período inicial, en los hipogeos y galerías de los cementerios romanos<sup>16</sup>.

Los cristianos no elaboraron al principio un nuevo sistema original de representación figurativa. Utilizaron, para expresar sus creencias, los medios que les ofrecía la sociedad de su tiempo y las primeras realizaciones del arte cristiano no se diferencian del movimiento artístico general. Las primeras sepulturas es verosímil que fuesen pintadas por artistas paganos<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani* (Bologna 1966) p. 71.

<sup>13</sup> P. Testini, *o.c.*, p. 279s.

<sup>14</sup> P. Testini, *o.c.* p. 288s.; L. De Bruyne, *La cappella greca di Priscilla* RAC XLVI (1976) p. 291s.

<sup>15</sup> J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane* (Roma 1903) p. 308; H. Leclercq, *DACL*, col. 222s.

<sup>16</sup> L. Hertling - L. Kirschbaum, *Le catacombe romane e i loro martiri* (Roma 1949) p. 213s. Debe señalarse, además, que no existen documentos que atestigüen una actitud oficial adversa de la Iglesia con respecto a las pinturas o esculturas. Desde fines del siglo II y principios del III se pintan los hipogeos y bautisterios, pero no las aulas de culto. El Concilio de Elvira (Granada) prohíbe la decoración de las iglesias con cualquier tipo de escenas.

<sup>17</sup> P. Francastel, *Histoire générale de la peinture*, II, *Moyen âge* (Paris 1968) p. 9; J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe* (Roma 1903) p. 15s.; J. Danielou-H. Marrou, *Nouvelle Histoire de l'Eglise* (Paris 1963) p. 201.



*Daniel en medio de los leones.* Capilla Griega. Cementerio de Priscilla, Roma. Fotografía de la Pontificia Comisión de Arqueología Sacra.

Las sepulturas e hipogeos eran también similares a los paganos, pero así como las formas paganas expresan un nuevo contenido —Orfeo transformado en figura de Cristo, o el símbolo pagano de la filantropía convertido en el Buen Pastor—, hay también una diferencia entre la necrópolis pagana y el cementerio cristiano y conceptualmente son distintos. Para el pagano la tumba es un fin; para el cristiano es un lugar de paso, donde se descansa a la espera del día de la resurrección. Las pinturas del monumento pagano tienen por objeto evitar el olvido. El cristiano, que espera confiado, adorna el sepulcro con imágenes serenas y evoca los medios por los cuales su fe le asegura la salvación<sup>18</sup>.

Dado que se carecía de una tradición, no existían prototipos cristianos, ni tipos fijos<sup>19</sup>, pero a través de una caracterización general —la actitud de un personaje, un atributo o la composición de una escena— se fue logrando hacer comprender el sentido del episodio representado o el significado de una figura aislada, incluso a todos aquellos que, por ser analfabetos, su conocimiento de la doctrina de la fe no provenía de una lectura directa de los textos bíblicos, sino de la catequesis o incluso de los textos que escuchaban en la liturgia<sup>20</sup>.

La figura de Daniel, como otras similares, tomadas de hechos bíblicos, no había sido representada hasta entonces<sup>21</sup>. Se trata de la representación de un hecho bíblico que expresa, a los ojos de quienes lo contemplan, un significado de liberación y que se difunde a través de las pinturas de los cementerios cristianos<sup>22</sup>, pero siempre dentro del ámbito de estos recintos. Algunos autores quieren ver en estas representaciones el comienzo del simbolismo cristiano<sup>23</sup>. Danielou señala el parentesco de esta expresión plástica con el tema de Daniel, como símbolo de liberación, ya tradicional en el judaísmo<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> P. Testini, *o.c.* p. 255s.

<sup>19</sup> P. Testini, *o.c.* p. 260s.

<sup>20</sup> J. Danielou, *o.c.* p. 179; A.G. Martimont, *L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique*, RAC XXV (1949), p. 105s.

<sup>21</sup> P. Testini, *o.c.* p. 264: "L'esiguo numero delle piú antiche scene funerarie ripropone l'ultimo e piú oscuro problema iconografico: quello relativo ai centri creativi del repertorio cimiteriale. Roma fu a lungo ritenuta il luogo di formazione, prima che la scoperta di Dura Europos spostasse all'Oriente l'attenzione dei critici e confortasse glisforzi di una scuola decisamente antiromana. Ma l'Oriente e in particolare l'ambiente siro-palestinese o l'alexandrino non hanno finora rivelato monumenti tali da fornire validi riscontri, sicché solo in via ipotética si suppone una circolazione artistica di modelli, che sarebbero pervenuti a Roma tramite il grande veicolo dell'arte ellenistica. Si è pensato allora, ritenendo l'esempio di Dura Europos come un momento significativo della sopravvenuta interruzione della tradizione antirrepresentativa del giudaismo, a testi miniati che avrebbero diffuso il repertorio cristiano. In realta non conosciamo alcun esempio (né cenno letterario) di siffatte miniature (le superstiti sono di molto posteriori e Dura suggerirebbe miniature ebraiche, che, mutuate dalla versione dei LXX, ben poco conserverebbero del loro contesto originario), e volerle ipotizzare da pitture precedenti significa spingere la ricerca nel campo dell'ignoto".

<sup>22</sup> J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane* (Roma 1903) p. 16.

<sup>23</sup> P. Testini, *o.c.* p. 262s.

<sup>24</sup> J. Danielou, *o.c.* p. 198s.

Wilpert ve en esta representación una simbolización del difunto, del alma que Dios debe liberar de la muerte eterna<sup>25</sup>. El profeta, en actitud de orante, está de pie, incólume, entre dos leones. El pintor debió querer representar, simplificando la escena, la segunda condena del profeta, narrada en el último capítulo del libro de Daniel, cuando éste recibe el alimento de manos de Habacuc (Dn 14, 34ss). Wilpert, al considerar esta pintura, opina que el testimonio dado por los autores antiguos, que ven en el episodio de la fosa de los leones una referencia a la resurrección o una exhortación al martirio, es importante, pero añade que es necesario interrogar la pintura y su fuente, la Sagrada Escritura, antes de dar un juicio definitivo.

G.B. De Rossi veía en las escenas de inspiración bíblica una representación relacionada con las "constituciones apostólicas"<sup>26</sup>. La crítica contemporánea confirma y desarrolla la afirmación del autor de *La Roma sotterranea cristiana*. Las figuras bíblicas —la figura de Daniel en el foso de los leones es un claro ejemplo— parecen emplearse como paradigmas de la obra divina. Según Testini habría que remontarse a las homilias cuaresmales, a las oraciones pseudo-cipriánicas y a la *Commendatio animae* para encontrar el eco original de estas representaciones. Allí, con ritmo de letanía, van evocándose y enumerándose los personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que fueron salvados por obra del Señor<sup>27</sup>.

Observa Wilpert que en la Iglesia<sup>28</sup>, desde los tiempos apostólicos, hubo especial solicitud por quienes sufrían persecución por causa del nombre de Cristo. A las personas perseguidas se las comparaba con los ejemplos de los héroes de la fe del Antiguo Testamento. Daniel encerrado en el foso de los leones, por haberse negado a adorar al rey Darío, era uno de los ejemplos clásicos. Otro tanto puede decirse de los tres jóvenes arrojados al horno. Dios los premió y los leones no se atrevieron a tocar a Daniel, ni las llamas rozaron a los tres jóvenes. Los cristianos, negándose a participar en el culto imperial, asumirían una actitud similar. La muerte se convertía así en una batalla. Las referencias al Antiguo Testamento se suman a las del Nuevo Testamento para infundir confianza a los moribundos. Quien salvó a Daniel podría arrancar también las almas de las fauces del león infernal. Estos temas se exponían a los moribundos, como preparación para el trance de la muerte. También se utilizaron como preparación al martirio. El objeto era reavivar la esperanza en la felicidad eterna. Pero las oraciones, que debían confortar a quien estaba en peligro de muerte, tenían como fin principal pedir a Dios que ayudase a los creyentes. Después de la muerte las oraciones eran un medio para continuar pidiendo por la

<sup>25</sup> J. Wilpert, *o.c.* p. 135.

<sup>26</sup> G.B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana* (Roma 1864-1877) II, p. 354s.

<sup>27</sup> P. Testini, *o.c.* p. 274.

<sup>28</sup> J. Wilpert, *o.c.* p. 305s.

paz del alma del difunto. Se pedía que Dios protegiese las almas del ataque de los espíritus malvados, como había protegido a Daniel en la fosa de los leones<sup>29</sup>.

Según Wilpert la presencia de pinturas que representaban los hechos recordados por las oraciones de recomendación, tenían también por objeto recordar a los visitantes de los cementerios subterráneos las oraciones oportunas que debían dirigirse a Dios por el descanso de los difuntos<sup>30</sup>.

Para Danielou las representaciones de Daniel en las pinturas de los cementerios romanos significan además, dada la antigüedad del ciclo —también se representan escenas vinculadas con el episodio de Susana—, una indicación interesante sobre los orígenes de la comunidad cristiana romana, pues revelan un carácter judaico muy acentuado<sup>31</sup>.

El tema de Daniel en el foso de los leones, que habrá de conservarse y prolongarse todavía en los frescos y también en los sarcófagos de los cementerios, se fijará en un tipo iconográfico de fácil lectura para quienes lo contemplaban. Es posible que más adelante se viese en dicha representación una alusión al martirio, ajena al origen del tema<sup>32</sup>.

Según De Bruyne, al cual interesa destacar el carácter arcaico de las pinturas de la "cappella greca", al hacer el análisis temático e iconográfico de las representaciones se advierte que el pintor, sobre todo en la pintura de Daniel en el foso de los leones, no se atiene a las características prefijadas de una representación abreviada y canónica del tema<sup>33</sup>, como sucederá con otras pinturas de tema similar, más tardías. Daniel, en el fresco de la "cappella greca" aparece vestido con una túnica y rodeado de edificios; en las pinturas de épocas más tardías viste sólo el *perizoma* y la silueta se recorta sobre fondos neutros<sup>34</sup>.

Dado que la representación de Daniel en el foso de los leones de la galería de los Flavios, en el cementerio de Domitila<sup>35</sup>, tenida por el primer ejemplar conocido del tema, se encuentra actualmente en un deplorable estado de conservación, la figura de la "cappella greca", luego de haber sido restaurada en 1954, durante los trabajos realizados por la Pont. Comm. di Arch. Sacra, puede considerarse como el más antiguo ejemplar conservado del tema de Daniel en el

<sup>29</sup> Los autores citados (G.B. De Rossi, J. Wilpert, P. Testini y J. Danielou) citan a su vez a Orígenes, Justino, Tertuliano, Clemente, Ireneo, Meliton, etc.

<sup>30</sup> J. Wilpert, *o.c.* p. 316.

<sup>31</sup> J. Danielou, *o.c.* p. 203.

<sup>32</sup> J. Wilpert, *o.c.* p. 39s.; H. Leclercq, *DACL*, col. 222s.

<sup>33</sup> L. De Bruyne, *La cappella greca di Priscilla*, *RAC XLVI* (1970) p. 317.

<sup>34</sup> J. Wilpert, *o.c.* ilustraciones 166 y 169.

<sup>35</sup> J. Wilpert, *o.c.* ilustr. 5; P. Testini, *o.c.* p. 52s.

foso, en el cual es posible reconocer lo que P. Francastel define como *l'instant où se crée un système de signes jusqu'alors totalement étranger à la pensée humaine*<sup>36</sup>.

Los restos visibles del fresco, a través de los siglos, siguen siendo un testimonio de cómo se inició una pintura de la esperanza.

EUGENIO GUASTA

<sup>36</sup> P. Francastel, *Histoire général de la peinture*, II, *Moyen age* (Paris 1968) p. 18.