

X Reunião
Escultura
Romana
na Hispânia

X Reunión
Escultura
Romana
en Hispania

X Meeting
of Roman
Sculpture
in Hispania

X
Escultura
Roman
Romana *en*
Sculpture
na Hispânia
in Hispania

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia
Escultura Romana en Hispania

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,
realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022
*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

EDITORES: João Pedro Bernardes, Trinidad Nogales-Basarrate, Luís Jorge Gonçalves,
Virgílio Lopes e Marco Lopes

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

CONCEPÇÃO GRÁFICA – PAGINAÇÃO | ARTE-FINAL: Raquel Gil Ferreira

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

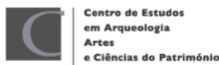
IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

DOI: <https://doi.org/10.34623/b48f-2k76>

Os textos e o seu conteúdo são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património [UIDB/00281/2020 – DOI: 10.54499/UIDB/00281/2020].

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

Diosas, divinas y mujeres adornadas: joyas en la escultura femenina de *Augusta Emerita*

Nova Barrero Martín

Museo Nacional de Arte Romano
nova.barrero@cultura.gob.es

Resumen: Este trabajo está dedicado al estudio de esculturas femeninas que exhiben joyas y aderezos procedentes de la antigua colonia *Augusta Emerita*. Se trata, en la mayor parte de los casos, de piezas muy conocidas y estudiadas en la bibliografía especializada. La aportación de este trabajo es señalar la representatividad y el valor iconográfico que supone la presencia de joyas en estas esculturas, bien como símbolo de la divinidad, bien por su emulación a ella en la retratística oficial a partir del desarrollo del culto imperial, bien por imitación en la retratística privada¹.

Palabras Clave: Joyas, mujer, escultura, Mérida, diadema, pendientes

Goddesses, divine and adorned women: jewelry in the female sculpture of augusta emerita

Abstract: This work is dedicated to the study of female sculptures that display jewelry and accessories from the former Augusta Emerita neighborhood. These are, in most cases, well-known pieces that have been studied in the specialized bibliography. The contribution of this work is to point out the representativeness and iconographic value of the presence of jewels in these sculptures, either as a symbol of divinity, or because of its emulation in official portraiture from the development of the imperial cult, or because of imitation in private portraiture.

Key words: Jewelry, woman, sculpture, Mérida, diadem, earrings

¹ Este trabajo se incluye dentro del proyecto I+D 'Augusta Emerita: Modelo Urbano, Arquitectónico y Decorativo en Lusitania- I' (PID2020-114954GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es reconocer la presencia de adornos y joyas en la escultura femenina procedente de la colonia *Augusta Emerita* por la representatividad que las joyas tienen, no sólo como exorno, sino también por su carácter simbólico y religioso, así como de manifestación de un estatus social u económico.

La representación de la deidad asume la presentación de joyas como parte de su identidad divina. De ahí, que las esculturas de dioses y diosas sean adornadas con joyas. Por otro lado, en el Mundo Antiguo, las joyas conectan a quien las porta con el ámbito divino, pues crean una apariencia próxima a lo que es propio de la divinidad (Holcomb, 2018: 79-80). Así, por ejemplo, en relación a la joyería orientalizante, sin poder discernir si algunos de los conjuntos como el del Carambolo sirvieran para enjorar a la divinidad misma o al intermediario, según Celestino Pérez y Blanco Fernández “estas joyas encarnan la fuerza divina aplicada a los portadores de las mismas” (Celestino Pérez y Blanco Fernández, 2006:16).

Esta asociación entre la divinidad y las materias preciosas se plasma de manera muy evidente en el mundo griego. Las grandes esculturas clásicas creadas en el taller de Fidias, conocidas como de tipo crisoelefantino, están fabricadas en materiales que actúan como “activadores de lo divino”. Las esculturas más famosas de la Antigüedad, el Zeus de Olimpia y la Atenea que presidía en Partenón de Atenas estaban realizadas sobre un alma de madera, pero recubiertas de materiales preciosos como marfil y bronce con láminas de oro, y completadas con gemas y pastas vítreas, que convertirían la figura en una imagen refulgente, característica propia de la deidad. En el lugar identificado como el taller de Fidias en Olimpia se encontraron junto a moldes, desechos de fabricación y piezas semielaboradas en marfil, gemas y pastas vítreas que son elocuentes de la riqueza y variedad material que debieron mostrar en su origen estas imponentes esculturas (Schiering, 1991). Las obras se convirtieron en todo un icono en la Antigüedad, encontrándose en las fuentes griegas y latinas distintas citas que convergen en estos mismos datos (Th., 2.13.5; Paus.Gr., I.24.5-7; D.S., 12.40; Plin., *Nat.* 36.18).

Esta correlación entre la divinidad y el oro o las joyas adquiere una connotación más en el mundo grecolatino, como es la relación del exorno

con la feminidad y la sensualidad. Las fuentes escritas son pormenorizadas en la descripción de los aderezos de Afrodita, diosa tutelar del Amor y el Erotismo, tocada con un espectacular ornato, como uno de sus principios teogónicos. Así se nos presenta en los *Himnos Homéricos* en su primer encuentro con Anquises: *Se detuvo ante él la hija de Zeus, Afrodita, tomando la apariencia en talla y figura de una virginal doncella, no fuera que se espantara al percibirla con sus ojos. Anquises, al verla, la examinaba y admiraba su figura, su talla y sus resplandecientes vestidos. Pues iba ataviada con un peplo más brillante que el resplandor del fuego. Llevaba retorcidas espirales y brillantes pendientes en forma de flor. Primorosos eran los collares en torno a su delicada garganta, hermosos, de oro, totalmente cincelados. Como la luna resplandecía en sus delicados pechos, maravilla de ver (Himno V, 82-91).*

La imagen divina y adornada se materializa en la práctica escultórica de distintas maneras, bien cincelando estos elementos de exorno directamente sobre el soporte, bien pintándolos, bien aderezando la imagen con joyas aplicadas.

En este último caso, la imagen de la divinidad participaba, probablemente, de ceremonias en las que las joyas, junto con las vestiduras, eran retiradas para proceder a libaciones rituales. Posteriormente la imagen sería de nuevo vestida y enjoyada. Los *Fastos* de Ovidio describen los ritos de estas características en torno a la diosa *Venus Cambiacorazones*: *Quitadle los collares de oro de su cuello de mármol, quitadle los tesoros. De pies a cabeza hay que lavar a la diosa. Así que el cuello esté seco, ponadle otra vez los collares de oro (Ovid. Fastos, 4.133).*

La práctica de exornar la divinidad con alhajas llevó aparejada de manera natural importantes donaciones de auténticos joyeles por parte de las devotas. La epigrafía hispana ha sido generosa a la hora de mostrar las importantes acciones de evergetismo realizadas por mujeres de las familias nobles de la Bética. Son los casos conocidos del ara procedente de *Acci* y hoy conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla (Nº Inv. REP08369) (Saquete Chamizo, 2021: 723-740), en el que la joven Fabia Fabiana por mandato de su abuela, dona a la diosa Isis todo un joyel de piezas impresionantes a juzgar por la descripción pormenorizada que recoge la inscripción conservada. Por su parte, el epígrafe dedicado por la flaminica Vibia Modesta a la Victoria Augusta, presenta una ofrenda de una estatua de plata consagrada con sus pendientes y diadema con

sus gemas, junto la corona utilizada durante su flaminado, tres pequeños bustos dedicados a sendas divinidades, ofrece detalles de cómo iba adornada la estatua, así como las gemas de la corona (Saquete Chamizo, 2020: 329–332). Estos ejemplos, sin duda, recogen un acto de devoción a la vez que de evergetismo: la donación de joyas para ornar la imagen de la divinidad. Salvando las distancias temporales y culturales, reconocemos estas prácticas aún en nuestra cultura mediterránea. En la actualidad se siguen realizando donaciones de joyas para el ornato de imágenes sagradas en las que las piezas aúnan el valor económico como ofrenda pero también el sentimental y devocional. (Fig. 1)

En Roma, a la tradición griega, se une la etrusca. Los sarcófagos funerarios muestran la importancia del aderezo y las joyas que marcan la imagen con la que se autorrepresentan las damas de la alta jerarquía etrusca. Este aspecto juega un papel protagonista en el lenguaje escultórico. Piezas como el sarcófago Seianti Hanunia Tlesnasa, hoy en el British Museum, o el sarcófago de Larthia Seianti, en el Museo Arqueológico de Florencia, ambos de la segunda mitad del siglo II a.C., permiten definir el arquetipo de mujer en el que destacaba un importante abigarramiento de joyas. Se pueden distinguir adornos de cabeza como diademas, pendientes, brazaletes, collares y anillos, que reproducen fielmente modelos conocidos de la orfebrería etrusca. Esta proyección en la representación del individuo, en este caso, de la mujer particular, que muestra sus joyas como elemento clave de la imagen para la posteridad, influyó, como sabemos, de manera determinante en la génesis y creación de la retratística romana.

Los *ornamenta* eran algo propio de las mujeres: *Munditiae et ornatus et cultus, haec feminarum insignia sunt, his gaudent et gloriantur, hunc mundum muliebrem appellarunt maiores nostri* (Liv. AUC.34.7.9.1: La pulcritud, el adorno personal y embellecimiento: estos son los emblemas de las mujeres, con los que se deleitan y enorgullecen; a todo esto, nuestros antepasados lo llamaron el mundo de las mujeres). Su uso y abuso, según los escritores latinos, era ejemplo de su carácter débil, frívolo y lujurioso.

Estas claves deben estar presentes a la hora de comprender el amplio fenómeno que suponen las esculturas enjoyadas y, de manera particular, la representación de divinidades, ligada por su carácter divino a los materiales preciosos. Por otro lado, las imágenes divinizadas, es decir, aquellas

mujeres del círculo más próximo de la familia imperial, que con el desarrollo del culto imperial adquirirán una posición semidivina a través de la *consecratio*. Y finalmente las Mujeres, que en su afán de emulación practicarán la autorrepresentación individual de la manera más próxima a los referentes anteriores, en los que se incluyen las joyas como elementos parlantes de su posición o estatus.

En algunos territorios del Imperio, los más limítrofes, la autorrepresentación con joyas será un elemento clave de las formas del arte provincial. Véase el caso de los retratos de Palmira, donde es muy común la exuberancia de joyas en los retratos tanto de hombres como de mujeres, dentro de una moda regional (Mackay, 1949: 160-187). También en la provincia de Panonia, los retratos de mujeres presentan adornos característicos del territorio como elementos claves de su comunidad (Sáró, 2018: 259-279).

En Roma y en las provincias más romanizadas del Imperio, como Hispania, encontraremos sin embargo un juego más sutil, en el que, perdida la policromía que probablemente debió completar la imagen que la retratística privada ofrecía, debemos fijarnos en detalles muy singulares, acaso un brazalete tallado o perforaciones realizadas en puntos estratégicos que marcarán la disposición de apliques y joyas hoy perdidas. El estudio de Walter Trillmich sobre la joven de Torlonia (Trillmich, 1976) retrato procedente de Vulci y datado entre finales de la República y los primeros años del Principado de Augusto, fue pionero en mostrar la singularidad de estos aspectos formales en la escultura romana. (Fig. 2)

Desarrollaremos este trabajo a partir del análisis de los *ornamenta* representados en la escultura emeritense, ya que cada uno de ellos simboliza aspectos ideológicos, religiosos y culturales específicos.

2. La diadema como símbolo

La diadema es una banda adornada dispuesta sobre la frente (Newman, 1996: 95). Su perfil puede ser recto o triangular. De acuerdo a Isidoro de Sevilla es un adorno para la cabeza propio de las mujeres: *Diadema est ornamentum capitis matronarum ex auro et gemmis contextum, quod in se circumactis extremitatibus retro adstringitur; et exinde dictum Graece quod*

praeligetur (Isid. *Ethym.*, 19.31.1: La diadema es un ornamento propio de la cabeza de las mujeres; está confeccionado a base de oro y piedras preciosas; se ata por la parte de atrás abriendo sobre sí mismo los extremos. Su nombre es de origen griego y se debe a que «ciñe rodeando»). El empleo de la diadema o *stephane* en época imperial romana es deudora de las empleadas por los príncipes y princesas helenísticos, para quienes era un símbolo de realeza, popularizado por Alejandro Magno. Lo singular en la iconografía romana es que, estando muy presente, tanto en la representación de la divinidad como en la retratística de la casa imperial, no conocemos documentos arqueológicos que avalen su presencia dentro de la producción orfebre romana (Higgins, 1961: 183), como sí ocurre en el caso de la joyería helenística, de la que se conocen importantes piezas (Higgins, 1961: 159-160). El tipo como tal, la diadema de oro, desaparece del registro arqueológico prácticamente a partir del siglo III a. C. Sin embargo, sería aventurado afirmar que no existieron estas piezas de alta joyería en época imperial y que sólo se convirtió en una representación simbólica en escultura y numismática como se ha afirmado (Hamelink, 2015: 36). Ciertamente es, sin embargo, que la diadema o *stephane* se convirtió en un símbolo que tenía fuertes asociaciones, por un lado, con la divinidad y, por otro, con la realeza hereditaria, portada por emperatrices, mujeres y madres de emperadores, que habían obtenido la dignidad de *augusta* y que tras la *consecratio* estaban posicionadas en un estado ‘semidivino’. También su uso se hace extensivo incluso a otras mujeres del círculo más próximo al emperador y que se habían convertido en la representación de los mejores valores de la mujer romana, como la sobrina del emperador Trajano, Salonina Matidia, que también recibiría el título de *Augusta* en el 112 d.C. Sin embargo, cabe destacar que su presencia en la iconografía imperial romana no es homogénea. De acuerdo a los estudios de Hamelink para la numismática, prácticamente es inexistente en la retratística oficial de la *gens* Julio-Claudia y tampoco en las mujeres de la dinastía Flavia, probablemente como una expresión más del cuidado que mostraron en que la imagen pública del poder no fuese relacionada precisamente con los símbolos propios de la realeza helenística (Hamelink, 2015: 34). Es a partir de las mujeres de la dinastía Nerva-Antoniniana, cuando la diadema se convierte en un clave de la iconografía del poder hasta las mujeres de la dinastía severa (Hamelink, 2015: 30).

La presencia de la diadema en la escultura romana emeritense es rica y variada en sus aspectos formales, iconográficos y simbólicos. Como atributo de la divinidad, encontramos su representación en la escultura sedente identificada como Ceres y procedente del frente escénico del Teatro Romano (Cat. 1, Fig. 3). A pesar de las pérdidas que presenta la pieza en este remate del adorno de la cabeza, se identifica perfectamente la imponente presencian de una diadema de perfil triangular sobre la frente y marcando el inicio del velo que cubre posteriormente la cabeza. El orificio que la diadema presenta en la parte superior probablemente tenga relación con el despiece de la pieza más que con una aplicación metálica. La figura está realizada a partir de distintos bloques, cuyo ensamblaje estaba meticulosamente programado (Nogales Basarrate, 2002a: 239). Esta técnica permitía ejecutar imágenes colosales con un ahorro considerable de materia prima. La altura a la que posiblemente fue dispuesta la pieza en el cuerpo escénico del Teatro Romano ayudaba a encubrir esta composición partida de la pieza.

La cabeza de Venus (Cat. 2, Fig. 4) y otra posible cabeza de Venus (Cat. 3, Fig. 5) presentan también diadema como adorno. Destaca la segunda de ellas por la talla en relieve imitando el repujado de las piezas áureas. El atributo de la diadema es muy habitual en la iconografía de la Diosa del Amor, como hemos dicho, la más enojada de entre las diosas.

También en el plano sobrenatural, destaca la identificación de dos cabezas pertenecientes a sendas esfinges funerarias tocadas con diademas de perfil triangular (Cat. 4 y 5, Fig. 6 y 7). Las esfinges como figuras híbridas de carácter apotropaico, tenían rostro de mujer con el característico peinado de tirabuzones y en muchos casos diademada desde época clásica griega (Stampolidis y Fappas, 2021: 404), enfatizando así su carácter mítico.

Muy distinto es el caso de los dos retratos de *Agrippina Minor* procedentes de Mérida, uno de ellos conservado en el Museo Nacional de Arte Romano (Cat. 6, Fig. 8) y el otro en la colección del Museo Arqueológico Nacional (Cat. 7, Fig. 9). El primero de ellos, procedente del frente escénico del Teatro Romano, presenta una diadema de banda con decoración de astrágalos. Se ha identificado como un retrato de la emperatriz Agrippina Minor tipo “Veleia-Parma”, pero en esta ocasión con diadema que la representa como emperatriz y tal vez como Augusta (Trillmich, 2007: 53). Formaría parte de una serie imperial de época de Claudio,

realizada en torno al 50 d.C. y una vez había contraído matrimonio con su tío, cuando recibiría el título de *Augusta*. De características muy similares al retrato emeritense es la cabeza de Agripina procedente del foro de Conimbriga, en la que puede reconocerse mejor la banda de astrágalos (Rodríguez Gonzálves, 2007: 87-88). La factura muy próxima entre ambas piezas y su similitud iconográfica ha hecho que se proponga su procedencia del mismo taller especializado dentro de la casa imperial (Nogales Basarrate, 2021: 206).

El retrato del Arqueológico Nacional (Cat. 7, Fig. 9) procedente del entorno del *forum coloniae* presenta una diadema con mucha más presencia y de perfil triangular. El retrato puede ser encuadrado dentro del tipo Milán o Milán-Florenia (Trillmich, 2007: 50). La presencia de este adorno, de fuertes connotaciones simbólicas como se ha mencionado, está presente en varios retratos oficiales de la emperatriz, en ocasiones con este perfil de diadema clásica, tallada, como en la emeritense así como en otros paralelos (Alexandridis, 2004: cat. 99, 115 y 116), pero también de manera aplicada mediante piezas metálicas, como es el caso de la cabeza de la Carlsberg Gyptotek, al modo de una banda de piedras preciosas (Moltensen y Nielsen -eds-, 2007), o el caso del retrato de Ercávica donde quizá la cabeza fue retallada para disponer la diadema (Alexandridis, 2004: cat. 102). La obtención del título de *Augusta* y el nombramiento de su hijo Nerón como sucesor por parte de Claudio, quizá fomentó el desarrollo de este tipo diademado, como símbolo de su estatus como esposa y madre de emperador, un modelo también presente en la numismática (Velázquez Jiménez, 2021: 76).

Finalmente, más que diadema, en el caso del tocado de la Musa (Cat. 8, Fig.10), debemos hablar de corona floral o mejor de *corolla* siguiendo la mención de Plauto a las coronas de flores o de hierbas olorosas (Plaut. *Bacch.* 70) (Miramontes Seijas, 2020: 97). La serie de perforaciones presentes en los laterales del adorno para la cabeza podrían corresponder con aplicaciones de hojas o flores, tocado característico de la iconografía de las musas y que podemos ver a todo color en ciclos como el de la *praedia* de la pompeyana Julia Felix (Roger y Piriou, 2015: 170-175) o el ciclo del Edificio del Atrio del foro de Cartagena (Fernández Díaz *et al.*, 2018: 655-672). No se trata de un tipo de trabajo muy habitual, pero la propia concepción de la obra, trabajada en distintos bloques, así como

la profusión de adornos que muestra, añaden argumentos a la interpretación de estas perforaciones dispuestas simétricamente con el fin de sujetar estas aplicaciones. Los antecedentes a este tipo de trabajos de combinación de materiales son remotos. Desde el punto de vista escultórico, conocemos el extenso repertorio de las Korai griegas adornadas con joyas, diademas, brazaletes, pendientes o collares, principalmente esculpidos en la piedra y muchos de ellas también pintados. Es partir de 530 a.C., cuando aparecen las primeras aplicaciones de joyas en metal, aunque menos reconocibles y habituales que las anteriores (Karakasi, 2003: 120). En estos casos, aparecen perforaciones para embutir aplicaciones metálicas que podían simular flores de loto y elementos flores. Ya en época imperial destacamos algunos ejemplares singulares que reflejan la continuación de estos usos, especialmente vinculados a retratos oficiales de la familia imperial y, concretamente, a la aplicación metálica de elementos muy simbólicos relacionados con el culto imperial. Es el caso de la estatua sedente de Livia, procedente de Paestum y conservada en el Museo Arqueológico Nacional (No Inv. 2737), que presenta cuatro perforaciones entre el final del cabello y el inicio del velo para la disposición de una diadema (Cabrera, Castellano y Ruiz Nicoli, 2010: 64-65). Más recientemente, procedente de Mérida, se dio a conocer un posible retrato colosal de Tiberio o Calígula, que muestra perforaciones para disponer la corona metálica (Nogales Basarrate y Murciano Calles, 2014/2015: 139-155).

3. Brazaletes y pulseras

Los adornos para el brazo, bien en muñeca bien en el antebrazo o entre el codo y el hombro, reciben distintas denominaciones en las fuentes. Es habitual *armillae*, término derivado de la palabra latina *armus* (brazo). Según Cicerón, es un término a sustituir por *brachiale* (Cic. *Rep.* 1.14). Las fuentes también hablan de *sphatalium* para referirse a las pulseras (Plin. *Nat.*, 13.25.52). *Spinther* es el término para referirse específicamente al brazalete que las mujeres usaban en la parte superior del brazo izquierdo (Fest. 333: *Spinther vocabatur armillae genus, quod mulieres antiquae gerere solebant brachio summo sinistro*).

Estos últimos brazaletes, dispuestos entre el codo y el hombro, en pareja o de manera individual, son característicos de la iconografía de figuras que quieren destacar su erotismo o sensualidad. Así, es un atributo particular de la diosa Venus, que en sus distintas variantes iconográficas y sobre muy distintos soportes, aparece con estas joyas exornada (Delivorrias, 1984: cat. 391, 393 y 399). Sin duda, es el elemento clave para la identificación del torso de Venus como tal (Cat. 9, Fig. 11). La figura presenta esculpido un brazalete liso en la parte superior del brazo izquierdo. Por lo demás, sólo podemos generalizar sobre su clasificación dentro del tipo de Venus púdica, modelo derivado de la famosísima Afrodita de Cnido de Praxiteles. El brazo izquierdo se presenta retraído para sujetar el manto, del que sólo conservamos la parte superior y que cubre desde el inicio de los glúteos. Mientras, el hombro derecho avanza, probablemente para permitir que la extremidad doblara para cubrir su cuerpo.

Esta misma tipología de brazalete presenta la Musa (Cat. 8, Fig.10), de nuevo esculpida sobre la parte superior de la extremidad de la joven, un adorno sencillo que se enriquecería con la policromía. En este caso la joya se dispone sobre el brazo derecho y viene a completar el aderezo destacado con el que se esculpe esta pieza.

Finalmente, en las representaciones de particulares sólo reconocemos una pulsera sobre la muñeca *Caesia Felicissima*, quien se hiciera retratar junto a su marido *Pomponianus*, en una estela doble de matrimonio (Cat. 10, Fig. 12). Aunque la pieza ha sufrido ciertas pérdidas en su superficie, también en esta zona, puede reconocerse perfectamente el trabajo de la talla que dio volumen al adorno, dispuesto sobre la muñeca, con un formato liso y sencillo, que nos recuerda de manera inevitable a la pareja de brazaletes de oro encontrados en la propia ciudad de Mérida o a la tipología muy extendida en la colonia de brazaletes sobre lámina de bronce (Barrero Martín, 2022: 70 y 293).

4. Los pendientes aplicados

Los pendientes son adornos realizados para suspender del orificio practicado en el lóbulo de la oreja. Es una idea que nace en Oriente y cuyas primeras evidencias arqueológicas se remontan al III milenio a. C. En época romana son

un tipo de joya muy popular, recogiendo la tradición de etruscos y griegos (Mascetti y Triossi, 1990: 18-19). Isidoro de Sevilla incluye los pendientes entre los adornos de las mujeres y dice: *Inaures ab aurium foraminibus nuncupatae; quibus pretiosa grana lapidum dependent* (Isid. *Ethym.*, 19.31.10: Los pendientes deben su nombre a los agujerillos que se efectúan en las orejas y en los que cuelgan preciosas cuentas de gemas).

La representación escultórica de estas piezas de joyería tiene gran predicamento en la escultura griega y en la etrusca. Recientemente se han dado a conocer los primeros “Rostros de Tartessos”, que precisamente muestran los dos tipos de evidencia de este adorno en la primitiva escultura figurativa hispánica: la representación escultórica del adorno en sí, unas arracadas características de esta cultura (Celestino Pérez y Blanco Fernández, 2006) así como la perforación de los lóbulos en otros “rostros” para la aplicación de piezas metálicas².

En el ámbito romano la práctica más conocida es la perforación de los lóbulos para ensartar en ellos verdaderas piezas de joyería. Habitualmente estas no se conservan en *in situ* junto a los bustos, salvo en casos excepcionales, como el caso del sarcófago con joven sobre *lecti* de la colección Getty que conservaba un pendiente de oro originalmente en su oreja izquierda, mientras que la derecha, apartada del espectador, no estaba perforada (Frel, 1981: 64). También están presentes estos *ornamenta* en piezas menores, como balsamarios que reproducen testas femeninas adornadas con aretes (Barrero Martín, 2022: 270, Fig. 87) o en pequeñas esculturas de bronce de la diosa Venus (Roger y Piriou, 2015: 202, cat. 119).

En el retrato del Imperio, tanto en el oficial como en el privado, encontramos múltiples ejemplos del uso de este detalle técnico que sin duda enriquecería la visión primigenia de la obra junto a la policromía. Desde la joven de Torlonia (Trillmich, 1976: pl. 4) pasando por la primera emperatriz, pues la propia Livia se encuentra retratada con perforaciones para disponer pendientes como exorno (Bartman, 1999: cat. 53, 55, 78, 88). Y esto a pesar de que Livia impondría un estilo austero, siguiendo los

² La noticia fue recogida por distintos medios nacionales. Recomendamos el perfil del Proyecto ‘Contruyendo Tarteso’ para seguir todas las novedades al respecto <https://twitter.com/CTarteso>. Los “rostros” han sido expuestos en una muestra temporal en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz de junio a julio de 2023 <http://museoarqueologicobadajoz.juntaex.es/web/view/portal/index/standardPage.php?id=307>

dictados marcados por el propio emperador Augusto sobre la sobriedad y la contención como virtudes a destacar del ideal de matrona romana, recuperando así las tradiciones republicanas y en contraposición con las exuberancia de las influencias orientales y especialmente por oposición al perfil de opulencia de la reina Cleopatra, cuya imagen se había convertido en *exemplum* de todo lo que significaba un ‘no-romano’ (Bartman, 1999: 36 y 46).

En la escultura emeritense encontramos la presencia de perforaciones para disponer pendientes tanto en el ámbito de la representación de la divinidad, como en el retrato oficial así como más extensamente en el privado. Ejemplo de la primera cuestión, es la probable cabeza de Venus (Cat. 3, Fig. 5), cuyo lóbulo izquierdo presenta una perforación completa, mientras que el derecho, en parte perdido, fractura a la altura del conducto, que también puede confirmarse.

La escultura de la Musa (Cat. 8, Fig. 10) presenta en la oreja que conserva una perforación, así como una forma esférica bajo ella que podría reproducir una tipología de pendientes bastante difundida como son los tipo semiesferas, de los cual se conocen una pareja procedente de la antigua *Augusta Emerita* (Barrero Martín, 2022: 141).

La pequeña cabeza fragmentada de mujer (Cat. 11, Fig. 13) por el estado fragmentario y deficiente de conservación, así como por el hecho de que aparezca velada, su reducido formato y el corte plano trasero, quizá de antiguo, abre distintas posibilidades en cuanto a su adscripción iconográfica y tipológica. En todo caso, destacamos de nuevo la perforación del lóbulo con el objetivo de ser exornada con joya.

El retrato ya citado de Agripina, procedente del foro de la colonia (Cat. 7, Fig. 9) conserva el lóbulo derecho en su totalidad y se comprueba su completa perforación para ensartar el pendiente. El lóbulo izquierdo se encuentra dañado justo en este punto, pero permite acreditar el perforado completo para el mismo fin.

Esta moda se hace aún más extensiva en el caso de las particulares. Ya Nogales Basarrate, en su trabajo sobre el retrato privado emeritense, destacaba la presencia de los orificios para pendientes entre las técnicas complementarias en la ejecución de estas obras (Nogales Basarrate, 1996: 202-203, cat. 42, 68, 71 y 73). Los encontramos tanto en bustos retratos como la denominada ‘La Gitana’ (Cat. 12, Fig. 14), de datación Claudio-

-neroniana (Nogales Basarrate, 1997, 62-63, cat. 42), como en estelas funerarias. Esta producción de estelas con retrato, de un período más avanzado, es muy característica de los talleres emeritenses. Dos ejemplares, por su conservación fragmentaria, no puede aseverarse el tipo de monumento exacto al que pertenecerían, relieve funerario o estela. Son el fragmento conservado en el MNAR, datado en época Tiberio-Claudio (Cat. 13, Fig. 15) (Nogales Basarrate, 1997: 101-102, cat. 68), y el fragmento conservado en el Museo Arqueológico Nacional de cronología más controvertida (Cat. 14, Fig. 16) (Nogales Basarrate, 1997: 100-101, cat. 67; Murciano Calles, 2019: 178-179). En ambos casos la perforación no es completa del lóbulo, por lo que se insertaría una pieza con un pequeño gancho de sujeción.

Finalmente destacamos las estelas de Fabia Cellaria (Cat. 15, Fig. 17), conservada en el Museo de Barcelona de finales el siglo II d.C. (Nogales Basarrate, 1997: 62-63, cat. 71), y la estela de Iventia Vrbica (Cat. 16, Fig. 18) datada a finales del siglo II y principios del siglo III d.C. (Nogales Basarrate, 1997: 62-63, cat. 73). En ambos casos, la retratada se representa con sendos lóbulos perforados evidenciando el gusto por completar la imagen de la difunda ricamente adornada.

5. Adornos para el cuello

Las joyas para el adorno del cuello son especialmente populares entre los *ornamenta* romanos. Sin embargo no puede decirse que sea habitual su representación en el arte escultórico.

Tenemos dos ejemplos muy singulares en el ambiente emeritense. Por un lado, la citada escultura de Musa (Cat. 8, Fig. 10) que muestra una joya sobre el cuello. Se trata de una pieza plana, a modo de torques abierto en el frente, que se ensancha en los extremos. Es un tipo nada habitual en el repertorio conocido de la joyería romana. Sin embargo, singularmente, en las colecciones del MNAR se conserva una pieza que bien pudiera corresponder a este tipo de adorno. No la incluimos en su día en nuestro trabajo sobre el adorno personal femenino (Barrero Martín, 2022), precisamente por la singularidad de la pieza sin paralelos conocidos, pero en el estudio de este adorno escultórico nos ha parecido

interesante mostrar su posible relación. Se trata de una pieza (No. Inv. 11284) realizada sobre lámina de bronce, conformada en forma oval con los extremos ensanchados y de un diámetro de 10,3 cm. Podría tratarse de un aderezo muy similar al que muestra la figura escultórica.

Muy distinto es el caso de la estela de Iuventia Vrbica (Cat. 16, Fig. 18) que presenta sendos orificios a los lados de la base del cuello. Estos debieron permitir la sujeción de un collar u adorno para el cuello. Se conocen paralelos de esta práctica, como el retrato de Julia Titi de la colección Getty (Frel, 1981: 52 cat. 36) o el posible retrato póstumo de la emperatriz Sabina de la misma colección (Frel, 1981: 59, cat. 43), que presentan orificios marcando la base del cuello para la aplicación de estas joyas.

6. Adornos para el calzado

El adorno se aplicó también al calzado como un aspecto más del hábito del exorno. El citado epígrafe que recoge la donación de joyas de la joven Fabia Fabiana a la diosa Isis (Saquete Chamizo, 2021: 723-740) menciona, entre otras muchas joyas, *IN SOLEIS CYLINDRI N(umero) VIII* (ocho cilindros para adornar las sandalias). Plinio aseguraba que el paroxismo por las perlas llegó hasta el punto en el que estas se aplicaban sobre el calzado: *Quin et pedibus, nec crepidarum tantum obstragulis, et totis socculis addunt. Neque enim gestare iam margaritas, nisi calcent ac per uniones etiam ambulent, satis est* (Plin. Nat., 9.114: Es más, incluso se las ponen (las perlas) en los pies, y no ya en las correas de las sandalias, sino en todo el zapato. Pues ya ni siquiera basta llevar encima las perlas, si no se puede pisar e incluso andar entre perlas).

La figura relacionada con la diosa Isis y procedente del conjunto del Mitró eméritense hallado en el Cerro de San Albín (Cat. 17, Fig. 19) muestra un adorno singular en su pie izquierdo, un aplique de forma acorazonada, que sujetaría la correa de la *solea* que pasa entre el dedo gordo y el segundo. Es un tipo de adorno conocido tanto en el repertorio escultórico pero también felizmente entre los adornos documentados y relacionados con apliques de calzado. En Mérida se conocen hasta seis ejemplares de apliques en forma acorazonada o de hoja de hiedra, realizados sobre nácar, cuatro de ellos hallados formando pareja, con un asidero

perforado en el reverso, interpretados acertadamente como apliques de calzado (Bustamante Álvarez y Bejarano Osorio, 2018: 217-236). Efectivamente, estos apliques de madreperla tienen sus paralelos más directos en una pareja de apliques áureos hallados en Aquilea (Barrero Martín, 2022: 339) y cuya interpretación los relacionaba con devotas del culto a Isis (Giovannini, 2005: 378-379, Fig. 3). La presencia de este tipo de adorno para calzado en la figura femenina procedente del Mitreo emeritense podría venir a confirmar su interpretación en relación con el culto a Isis.

7. Catálogo de piezas

Cat. 1. Escultura sedente de Ceres. No Inv. CE00562³. Mármol. 210 x 102 x 98 cm. (Mélida Alinari, 1925: 151-152, n° 718, fig. 62; Nogales Basarrate, 2002a: 239, Fig. 7; Ojeda Nogales, 2018: 203-204).

Formó parte del programa escultórico del frente escénico del Teatro Romano. La majestad de la imagen como gran matrona sedente es espléndida. Viste túnica y gran manto, con el que cubre la cabeza, el hombro izquierdo y cae sobre el derecho hasta recogerse sobre las piernas. Una diadema, fragmentada en el copete, ciñe su estático rostro. Los cabellos quedan dispuestos ondulados a una lado y otro de la raya central y vueltos en mechones sobre la diadema. Los últimos estudios datan la pieza en época adrianea (Ojeda Nogales, 2018: 204).

Cat. 2. Cabeza de Venus. No Inv. CE37423. Mármol. 24 x 18 x 19 cm. (Mélida Alinari, 1925: 298, n° 1090, fig. 145).

Relacionada con el conjunto escultórico del Mitreo emeritense pero sin procedencia cierta. Ha perdido parte de la zona inferior del rostro, especialmente dañada en los pómulos, aunque se identifica una figura femenina joven, con ojos almendrados, nariz parcialmente perdida, al igual que la boca, de la que puede apreciarse un contorno de labios prieto. El cabello aparece dividido por raya central en mechones ondulados muy marcados mediante profundo trépano que se vuelven en los laterales sobre la diadema y que irían recogidos en un moño obre la nuca, pero

³ Si no se indica de manera específica la pertenencia a la colección de otro Museo, el número de inventario corresponde al del Museo Nacional de Arte Romano.

difícil de definir por las importantes pérdidas que presenta la pieza en esta zona. La impronta del trépano sobre el cabello crea un acusado juego de clarooscuro. Destaca una sencilla diadema de perfil recto, que se erige sobre la frente. Ésta no conserva restos de talla, aunque la superficie rugosa podría corresponder al acabado necesario para recibir policromía.

Cat. 3. Cabeza de Venus. No Inv. DO2015/4/89 (No Inv. C C M M 9008/00/1). Mármol. 11 x 11 cm.

Cabeza de tamaño menor del natural. La trasera está desbastada en recto, por lo que no puedo confirmarse si se trataba de una cabeza de bulto redondo o formaba parte de un altorrelieve. El rostro tiene varios desperfectos especialmente en la zona de la boca y mentón. Destaca la talla de los ojos, marcando el párpado y trepanando del lagrimal. El peinado se organizada con raya al medio y mechones ondulados que dejan libres las orejas. Sobre éste se dispone una diadema de perfil recto, que a pesar de algunas fracturas, permite observar en las secciones más completas una decoración de ondas. Los dos lóbulos están perforados.

Cat. 4. Cabeza de esfinge. No Inv. CE37422. 26 x 15 x 21 cm. (Mélida Alinari, 1925: 293, n° 1036, lám. CXII; Murciano Calles, 2019: 182, cat. 46).

Apareció junto al cuerpo de otra esfinge en el entorno de la Rambla Santa Eulalia, formando parte probablemente, según Murciano Calles, de un monumento funerario en el que una pareja de estos seres híbridos se constituían en protectores de la tumba (Murciano Calles, 2019: 139). La cabeza se conserva en buenas condiciones salvo por una pequeña pérdida en la nariz y en la frente. Presenta una faz hierática, alargada, con cierto rictus, nariz prominente y boca pequeña. Las orejas, poco definidas, se cubren con el pelo. Los mechones ondulados se distribuyen a partir de raya central, para volverse sobre la diadema, que ciñe el rostro, y finalmente reunirse en un moño bajo y tirabuzones laterales, en parte perdidos. El inicio del cuello, grueso, muestra la cabeza en una disposición no vertical sobre éste, sino adelantada, que confirma su pertenencia a un cuerpo de esfinge. La diadema presenta un perfil triangular en el centro, con un acabado rugoso, quizá debido a una posible cobertura o acabado que no ha podido ser corroborado.

Cat. 5. Cabeza de esfinge. No Inv. DO35014. Mármol. 23 x 24 x 27 cm. (Murciano Calles, 2019: 183, cat. 47).

Se trata de un hallazgo descontextualizado. Presenta una buena conservación, salvo algunas pérdidas en la nariz y la barbilla. En este caso, la figura femenina tiene unas facciones más suaves e idealizadas. El rostro es redondo, con ojos almendrados, nariz prominente y boca ancha de labios finos y ceñidos. Sobre la frente los mechones ondulados se dividen a partir de la raya central, sobre los que se sitúa una diadema con restos no reconocibles de decoración fitomórfica. El cabello se vuelve en las orejas, sobre la diadema que envuelve, y se une en un moño bajo y en sendos tirabuzones a los lados del rostro. El cuello es robusto y la cabeza ligeramente adelantada sobre él, lo que muestra la posición apropiada para ser dispuesta sobre el busto animal.

Cat. 6. Cabeza de Agripina. No Inv. CE10276. Mármol. 26 x 21 x 20 cm. (Mélida Alinari, 1925: 156. N° 730; Nogales Basarrate, 1994: 51, n° 11; Trillmich, 1995: 132, n° 13, lám. 43; Alexandridis, 2004: cat. 110; Trillmich, 2007: 53; Nogales Basarrate, 2021: 206).

Formaba parte del programa decorativo del frente escénico del Teatro Romano de Mérida. Se halló durante las primeras excavaciones de la escena en torno a 1916. La cabeza está fragmentada en dos partes que unen parcialmente aunque presenta pérdidas. También en el rostro, principalmente en el mentón. Destaca el peinado compuesto por una banda de cabellos ondulados, divididos al medio por una raya, quedando planos contra la cabeza. Está tocada de diadema y cinta que podemos definir de astrágalos a pesar de su deficiente conservación. La parte posterior de la cabeza está esbozada.

Cat. 7. Cabeza de Agripina. Museo Arqueológico Nacional. No Inv. 34433. Mármol. 48 x 26 x 24 cm. (Alexandridis, 2004: cat. 109; Cabrera, Castellano y Ruiz-Nicoli, 2008: 84; Nogales Basarrate y Barrero Martín, 2009: 26; Nogales Basarrate, 2021: 206).

De tamaño algo mayor al natural, presenta apéndice para encajar en el cuerpo. El cabello se organiza en cuerpos sucesivos de rizos que descenden sobre la frente, en torno a una raya central, y cubren parcialmente las orejas; una de ellas conserva todavía el orificio en el que irían suspendidos los pendientes. Está tocada por diadema, de perfil triangular.

Cat. 8. Escultura de Musa. No Inv. CE27495. Mármol. 143 x 56 x 33 cm. (Nogales Basarrate, 2002b: 197, n° 23; Nogales Basarrate, 2020: 319-321, n° 4.2.1).

Escultura de bulto redondo, fragmentada desde la parte media de los gemelos. Le falta el antebrazo derecho y el brazo izquierdo así como la lira que tañería. También tiene dañada la parte izquierda del rostro. Destaca su singular tocado, dispuesto sobre un peinado con raya al medio y mechones sinuosamente dispuestos a los lados, sobre los que se alza una corona con crucetas marcadas en el centro y en la parte derecha que se conserva un total dieciséis perforaciones, dispuestas simétricamente. Viste túnica de manga corta y un gran manto que apoya sobre su hombro izquierdo y cae bajo la columna sobre la que apoyaría la lira, para rodear la cadera y en el frente envolverse sobre su cintura. Está enjoyada, con orificio en el lóbulo derecho, torque sobre el cuello y brazaletes en la parte superior del brazo derecho. A pesar de no tratarse de una obra de gran calidad artística, resulta de una de gran exuberancia.

Procede de un entorno doméstico por lo que Nogales Basarrate la relaciona con los ciclos conocidos para ambientes de jardín, datando la pieza a partir del siglo II d.C. (Nogales Basarrate, 2020: 321)

Cat. 9. Torso de Venus. No Inv. CE08786. Mármol. 57 x 52 x 28 cm.

Figura femenina desnuda de la que resta tan solo el torso, la cabeza y parte de los brazos. Los senos están esculpidos con escasa naturalidad, mientras que el abdomen es recto. En el reverso no se observan trazos de mechones del cabello. El brazo izquierdo, del que se conserva la mayor parte, sujeta el ropaje y está adornado con un brazaletes entre el codo y el hombro.

Cat. 10. Estela de Titvs Vettivs Pomponianvs y Caesia Felicissima. No Inv. CE04402. Mármol. 94 x 90 x 24 cm. (Nogales Basarrate, 1997: 119-120, láms.LXXVII A-D; Edmondson, Nogales y Trillmich, 2001: 156-158, n° 17).

Estela doble de matrimonio bajo hornacina y con epígrafe que informa sobre la dedicación del monumento de Caesia a su marido estando aún en vida. La figura de la mujer, aunque muy deteriorada en su superficie, presenta peinado con raya central y mechones marcados a los lados. Viste

túnica y manto sobre los hombros. Con la mano derecha sujeta un rollo, mientras que la izquierda la une a la de su marido en el gesto característico que sellaba el contrato matrimonial, la *dextrarum iunctio*. Destaca la pulsera en su muñeca derecha. Está fechada en el período antoniniano.

Cat. 11. Cabeza femenina. No Inv. CE2011/2/3. Mármol. 13 x 10 x 4 cm. (Mélida, 1929: 25).

Pequeña cabeza femenina muy deteriorada de la que se conserva menos de la mitad izquierda del rostro y corte plano en el reverso. A pesar de su deficiente estado, conserva el ojo, parte de la nariz y la boca de labios carnosos así como parte del cuello. Puede intuirse mechones de pelo vueltos hacia los laterales, así como una posible diadema y manto que le velaría la cabeza. La oreja está perforada.

Se halló en la calle Constantino, junto a otro grupo de piezas escultóricas relacionadas con los hallazgos del Mitrreo emeritense de la Plaza de Toros.

Cat. 12. Busto-retrato de ‘La Gitana’. No Inv. CE00689. Mármol. 46 x 24 x 22 cm. (Mélida Alinari, 1925: 315, n° 1116; Nogales Basarrate, 1997: Cat. n° 42, lám. XXXVIII A-D).

Busto con base para encajar. Presenta una joven de mirada penetrante, reforzado por el lacrimal perforado. Destaca el peinado singular, con largos mechones que hacia la frente forman bucles sobre el rostro y sendas patillas en los laterales. En la parte posterior, un moño bajo recoge el cabello. Los lóbulos de las orejas están perforados.

Cat. 13. Fragmento de relieve con retrato. No Inv. CE00117. Mármol. 28 x 19 x 11 cm. (Mélida Alinari, 1925: n° 1070; Nogales Basarrate, 1997: cat. 68, lám. LXII B-D; Murciano Calles, 2019: 179).

Fragmento de altorrelieve que corresponde a un joven rostro femenino, enmarcado en la parte superior por un listel. No puede reconocerse si corresponde a un relieve o estela funeraria. La figura presenta peinado con raya central y el cabello recogido en bandas onduladas hacia atrás, siguiendo la moda de Antonia Minor según Nogales. El lóbulo de la oreja izquierda aparece perforado no totalmente para ensartar pendiente, mientras que la derecha está dañada.

Cat. 14. Fragmento de relieve con retrato. Museo Arqueológico Nacional. No Inv. 2765. Mármol. 30 x 21 x 20 cm. (Nogales Basarrate, 1997: 100-101, n° 67, lám. LXII A; Murciano Calles, 2019: 178).

Fragmento de altorrelieve que corresponde al retrato de una mujer madura. La conservación parcial impide saber si corresponde a un relieve o a una estela. El rostro aparece enmarcado por un peinado con raya central y amplios mechones recogidos hacia atrás. Los lóbulos de las orejas aparecen perforados para pendientes, completo el derecho y fragmentado el izquierdo.

Cat. 15. Estela de Fabia Celaria. Museo de Barcelona. No. Inv. 9521. Mármol. 101 x 54 x 23 cm. (Nogales Basarrate, 1997: cat. 71; Edmondson, Nogales y Trillmich, 2001: 134-137, n° 8; Murciano Calles, 2019: 325).

Estela funeraria de Fabia Cellaria, enmarcada en edícula, flanqueada por columnas de orden corintio. La difunta, identificada por la inscripción dispuesta en la parte inferior, aparece representada hasta la cintura con túnica y amplia palla. Con su mano derecha sujeta el manto mientras que la izquierda, más perdida, parece sostener un rollo. El peinado se compone con raya central y bandas anchas onduladas recogidas por la parte detrás en un moño, muy parecido al peinado de Faustina Minor, fechando la pieza a finales del siglo II d. C. Ambos lóbulos aparecen perforados para pendientes.

Cat. 16. Estela de Iventia Vrbica. Museo Provincial de Sevilla. No. Inv. R.O.D. 2565. Mármol. 84 x 42 x 22 cm. (Nogales Basarrate, 1997: n° 73; Edmondson, Nogales y Trillmich, 2001: 141-143, n° 11; Murciano Calles, 2019: 325).

Estela funeraria de Iventia Vrbica, enmarcada por edícula y columnas de orden corintio. La retratada aparece con túnica y amplia estola. En su mano izquierda parece tener un pequeño estuche o recipiente y en la derecha una posible flor. Presenta peinado con raya en medio y mechones marcados hacia los laterales dispuestos tras las orejas. Ambos lóbulos aparecen perforados. También presenta dos pequeños orificios justo a los lados del cuello. Corresponderían para la disposición de pendientes y un collar respectivamente. Destaca la parte posterior de la estela, con relieve de figura tumbada sobre un *lecti* funerario, probablemente la propia Iventia.

Cat. 17. Estatua de ¿isis? No Inv. CE00652. Mármol. 170 x 63 cm. (Mélida Alinari, 1925: n° 1093; García Bellido, 1949: 139, n° 184; Baena del Alcázar, 2001: 9-16; Romero Mayorga, 2016: 445-463).

Estatua femenina de cuerpo entero, algo mayor del natural, con ligero contraposo que hace descansar el peso sobre la pierna derecha mientras que la izquierda aparece ligeramente flexionada. Le faltan la cabeza, el brazo derecho, que estaría alzado, y el extremo del izquierdo. Viste túnica larga hasta los pies, que ligeramente deja asomar una de sus sandalias adornada con aplique. La túnica se ciñe doblemente bajo el pecho y a la altura de la cadera. El hombro izquierdo queda a la vista por la caída de la túnica. El manto que recoge sobre el brazo izquierdo, vuelve desde la espalda y se recogería a la altura del pubis.

Forma parte del conjunto escultórico hallado en el Cerro de San Albín, interpretado como el grupo estatuario del Mitreo emeritense, aunque la identificación de esta pieza es aún controvertida en relación a Isis o Isis/Fortuna (Romero Mayorga, 2016: 445-463).



Fig. 1

Fig. 2



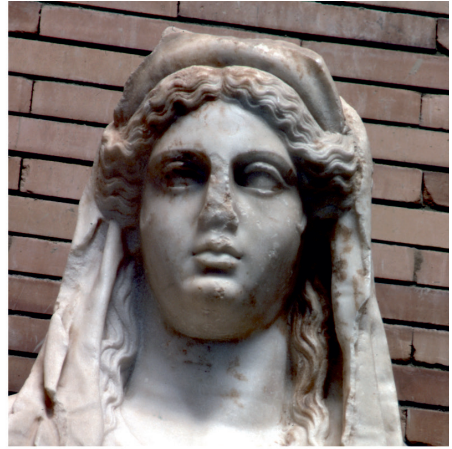




Fig. 5



Fig. 7





Fig. 9









Fig. 12

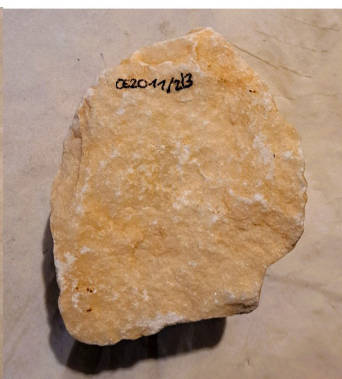


Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18





Imágenes

Fig. 1. Virgen de las Nieves con parte de su joyel exornada (La Zarza, Badajoz). Foto: Pedro Espinosa.

Fig. 2. Joven de Torlonia. Fundación Torlonia (No Inv. MT 489). Foto: Fundación Torlonia. Restitución del aderezo aplicado al busto por W. Trillmich (1976: pl. 4).

Fig. 3. Escultura sedente de Ceres. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE00562). Detalle de la diadema y de la perforación en la parte superior. Foto: M. A. Otero Ibáñez / D. Lafuente. Archivo MNAR.

Fig. 4. Cabeza de Venus diademada. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE37423). Foto: N. Barrero Martín.

Fig. 5. Cabeza de Venus diademada. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. DO2015/4/89). Detalle de la perforación de los lóbulos de las orejas. Foto: L. Plana Torres / N. Barrero Martín.

Fig. 6. Cabeza de esfinge diademada. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE37422). Foto: N. Barrero Martín.

Fig. 7. Cabeza de esfinge diademada. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. DO35014). Foto: A. Osorio Calvo. Archivo MNAR.

Fig. 8. Cabeza de Agripina. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE10276). Foto: J. M. Murciano Calle / N. Barrero Martín. Archivo MNAR.

Fig. 9. Cabeza de Agripina. Museo Arqueológico Nacional (No Inv. 34433). Foto: E. Sáenz de San Pedro / G. Cases Ortega. Portal CERES / Archivo MAN.

Fig. 10. Musa. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE27495). Foto: J. L. Sánchez Rodríguez. Detalle del collar, del tocado y de la perforación y el pendiente de semiesfera. Foto: N. Barrero Martín. Torque de bronce de la colección del MNAR. Foto: L. Planas. Pepsos Kore. 530 A.C. Museo de la Acrópolis ©Acropolis Museum, 2031. Photo: Socratis Mavrommatis. Pendientes de semiesferas de oro procedente de Mérida en colección particular. Foto: L. Plana Torres. Archivo MNAR.

Fig. 11. Torso de Venus. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE08786). Foto: A. Calvo Osorio / N. Barrero Martín. Detalle del mosaico de Venus y Cupido en la Casa del Anfiteatro (Mérida). Foto: J. L. Sánchez Rodríguez.

Fig. 12. Estela de Titivs Vettivs Pomponianvs y Caesia Felicissima. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE08786). Detalle de la pulsera. Pareja de pulseras de oro de la colección del MNAR (No Inv. DO2015/3/6). Foto: L. Plana Torres / N. Barrero Martín. Archivo MNAR.

Fig. 13. Cabeza femenina. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE2011/2/3). Foto: N. Barrero Martín.

Fig. 14. Busto-retrato conocido como 'La Gitana'. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE00689). Foto: L. Plana Torres. Archivo MNAR.

Fig. 15. Fragmento de relieve con Retrato. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE00117). Foto: A. Osorio Calvo. Archivo MNAR.

Fig. 16. Fragmento de relieve con Retrato. Museo Arqueológico Nacional (No Inv. 2765). Foto: J. M. Murciano Calles.

Fig. 17. Estela de Fabia Cellaria. Museo de Barcelona (No. Inv. 9521). Foto: J.C.E. / CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM AUGUSTAE EMERITAE.

Fig. 18. Estela de Iventia Vrbica. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (No Inv. R.O.D. 2565). Foto: J. Edmondson / CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM AUGUSTAE EMERITAE.

Fig. 19. Escultura conocida como Isis. Museo Nacional de Arte Romano (No Inv. CE00652). Detalle del adorno de la sandalia. Aplique de nácar para decoración de sandalias de la colección del MNAR (No Inv. DO2013/6/25). Foto: L. Plana Torres / N. Barrero Martín. Archivo MNAR.

Bibliografía

- Alexandridis, A. (2004). *Die Frauen des roemischen Kaiserhauses: Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Álvarez Sáenz de Buruaga, J. (1950). Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz). *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*. 1950. p. 1-9.
- Álvarez Sáenz de Buruaga, J. (1952-1953). Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz). *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*. 1952-1953. p. 4-14.
- Baena del Alcázar, L. (2001). Una nota sobre el prototipo de la llamada “Isis” del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. *Anas*, 14, p. 9- 16.
- Barrero Martín, N. (2022). *ORNAMENTA MULIEBRIA. El adorno personal femenino en Mérida durante la Antigüedad*. Colección Monografías Emeritenses, 13. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- Barrero Martín, N. (2023). A luxe for the ears. Roman earrings in Augusta Emerita (Mérida) and the province of Lusitania. In Ll. Pons Pujol y J. Pérez González (eds) *De luxuria propagata romana aetate. Roman luxury in its many forms*. Oxford: Archaeopress, p. 109-136.
- Bartman, E. (1999). *Portraits of Livia: Imaging the imperial woman in Augustan Rome*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bustamante Álvarez, M. y Bejarano Osorio, A. M. (2018). ¿Abalorios de calzado romano en Augusta Emerita? *Mélanges de la Casa de Velázquez* 48-1, p. 217-236.

- Cabrera, P., Castellano, M. A., y Ruiz Nicoli, B. (comisarios) (2010). *Catálogo de la exposición Rostros de Roma. Retratos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Celestino Pérez, S. y Blanco Fernández, J. L. (2006). *La joyería en los orígenes de Extremadura: espejo de los dioses*. Serie Ataecina 1. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida.
- Delivorrias, A. (1984). Aphrodite. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* II. Zürich.
- Edmondson, J., Nogales Basarrate, T. Trillmich, W. (2001). *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emerita*. Monografías Emeritenses 6 / Bibliotheca Archaeologica Hispana 10. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Fernández, A., Bragantini, I., Noguera, J. M., Madrid, M.^a J., Martínez, I. (2018). Apolo y las Musas de Carthago Nova. *Pictores per provincias II – Status quaestionis. Actes du 13e Colloque de LAIPMA (Antiqua 55)*. Basilea, p. 655-672.
- Frel, J. (1981). *Roman Portraits in the Getty Museum*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- García Bellido, A. (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Giovannini, A. (2005). Divinità femminili ad Aquileia. Spunti di ricerca sulla presenza di Iside da reperti scultorei e corredi funerary. *HistriaAntiqua* 13, 377-396.

Gonçalves, L. J. Rodrigues (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Colección Studia Lusitana 2. Badajoz: Junta de Extremadura.

Hamelink, A. (2015). Symbol or Jewellery? The Stephane and Its Wearer in the Roman World [1st-3rd Centuries AD]. Student Repository.
studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/31709

Higgins, R. (1961). *Greek and Roman Jewellery*. London: Methuen.

Holcomb, M. (ed.) (2018). *Jewelry: The Body Transformed*. London: The Metropolitan Museum of Art.

Karakasi, K. (2003). *Archaic korai*. Los Angeles: The Paul Getty Museum.

Kenneth, D. S. (2001). *Chryselephantine statuary in the ancient mediterranean world*. Oxford: University Press.

Mackay, D. (1949). The Jewellery of Palmyra and Its Significance. *Iraq, Autumn*, p. 160-187.

Mascetti, D. y Triossi, A. (1990). *Earrings from antiquity to the present*. London: Thames&Hudson.

Mélida Alinari, J. R. (1925). *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz: 1907-1910*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Mélida Alinari, J. R. (1929). *Excavaciones de Mérida. El Circo. Los Columbarios. Las Termas. Esculturas. Hallazgos diversos*.

Memoria de los trabajos practicados en 1926 y 1927. Madrid: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

Miramontes Seijas, E. (2020). *El léxico del textil, del calzado, de los complementos y del cuidado personal en latín.* Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/693621>

Moltensen, M. y Nielsen, A. M. (eds) (2007). *Agrippina Minor Life and afterlife.* Kobenhavn: Ny Carlsberg Glyptotek.

Murciano Calles, J. M. (2019). *Monumenta. Tipología monumental funeraria en Augusta Emerita. Origen y desarrollo entre los siglos I a. C. y IV d. C.* Colección Monografías Emeritenses 12. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Newman, H. (1981, reimp. 1996). *An Illustrated Dictionary of Jewelry.* London: Thames & Hudson.

Nogales Basarrate, T. (1994). Retrato de Agripina la Menor. In P. Sada del Castillo (coord.) (1994). *Catálogo de la exposición La Mirada de Roma. Retratos romanos de los museos de Mérida, Toulouse y Tarragona.* Barcelona: Museo Nacional de Arte Romano/Museo Nacional de Tarragona/Musée Saint-Raymond de Toulouse, p. 51.

Nogales Basarrate, T. (1997). *El retrato privado en Augusta Emerita.* Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

Nogales Basarrate, T. (2002a). Reflexiones sobre la *Colonia Augusta Emerita* mediante el análisis de sus materiales y técnicas escultóricas. In T. Nogales Basarrate (ed.) *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras*

ciudades de Hispania. Colección Cuadernos Emeritenses, 20. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Nogales Basarrate, T. (2002b). *Musa. Catálogo de la Exposición Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 197.

Nogales Basarrate, T. (2020). Decoración doméstica en mármol de Augusta Emerita. In A. Pizzo (ed.) *La arquitectura doméstica urbana de la Lusitania Romana*. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, p. 311-339.

Nogales Basarrate, T. (2021). Agripina la Menor. In T. Nogales, M.J. Pérez y J. Rodríguez (Eds.) *Catálogo de la exposición Mujeres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Caja Canarias, p. 206.

Nogales Basarrate, T. y Barrero Martín, N. (2017). Cabeza-retrato de *Agrippina Minor*. In J. M. Álvarez y M. J. Castellanos Hernandez (comisarios), *Catálogo de exposición Piezas Emeritenses del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Nogales Basarrate, T. y Murciano Calles, J. M. (2014/2015). Nueva estatua colosal en “Augusta Emérita”. Un posible retrato imperial. *Anas*, 27-28, p. 139-155.

Ojeda Nogales, D. (2018). La decoración escultórica del frente escénico. In P. Mateos Cruz (coord.) *La scaenae frons del teatro romano de Mérida*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 193-205.

Roger, D. y Piriou, A. (comisarios) (2015). *Catálogo de la*

exposición Mujeres de Roma. Seductoras, maternales, excesivas. Barcelona: Obra Social La Caixa.

Romero Mayorga, C. (2016). *Iconografía mitraica en Hispania*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/entities/publication/cf441703-50fb-40d9-b10a-ceaaa6e78c18>

Saquete Chamizo, J. C. (2020). Una gema del color del cielo para la Victoria Augusta de Itálica. Una propuesta de lectura. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 216, p. 329-332.

Saquete Chamizo, J. C. (2021). Mujeres y Joyas. Munificencia, autorrepresentación y visibilidad femenina en la epigrafía del sur de Hispania. En J. Mangas Manjarrés y A. Padilla Arroba (eds.), *Gratias tibi agimus. Homenaje al profesor Cristóbal González Román*. Granada: Universidad de Granada, p. 723-740.

Sáró, C. (2018). Roman fibulae as part of women's costume: examination of tombstones from Komárom-Esztergom county. In L. Borhy, K. Dévai y K. Tankó (eds.) *Celto – Gallo – Roman. Studies of the MTA-ELTE Research Group for Interdisciplinary Archaeology*. Paris: L'Harmattan.

Schiering, W. (1991). *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia*. Berlin: Gruyter.

Stampolidis, N. y Fappas, I. (eds) (2021). *KALLOS. The Ultimate Beauty. Catalogue exhibition*. Athens: Museo of Cycladic Art.

Trillmich, W. (1976). *Das Torlonia-Mädchen: zu Herkunft und*

Entstehung des kaiserzeitlichen Frauenporträts. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Trillmich, W. (1993). Novedades en torno al programa iconográfico del Teatro romano de Mérida. In T. Nogales (coord.) *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 113-124.

Trillmich, W. (1995). *Die Präsenz des Kaiserhauses im Theater der Colonia Augusta Emerita*. München. Tesis de Licenciatura inédita.

Trillmich, W. (2007). Typologie der Bildnisse der Iulia Agrippina. In M. Moltensen y A. M. Nielsen (eds), *Agrippina Minor Life and afterlife*. Kobenhavn: Ny Carlsberg Glyptotek, p. 45-70.

Velázquez Jiménez, A. (2021): *Mulieres fuertes y monedas en la Roma Imperial*. Unas pinceladas. In T. Nogales, M.J. Pérez y J. Rodríguez (Eds.) *Catálogo de la exposición Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Caja Canarias, p.71-82.

