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







X

X

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

• João Pedro Bernardes • Trinidad Nogales-Basarrate •
• Luís Jorge Gonçalves • Virgílio Lopes •
• Marco Lopes •
(EDS.)

ESCULTURA ROMANA NA HISPÂNIA

X

ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA

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*

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, OUTUBRO DE 2024

ÍNDICE

Apresentação — 9

CONFERÊNCIA INAUGURAL

1. La statua di Augusto di Torreparedones: un modello per la ricostruzione del divus Augustus pater ad theatrum Marcelli

— **Eugenio La Rocca** — 13

PROVÍNCIA TARRACONENSE

2. Algunas esculturas romanas de procedencia italiana de los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid

— **Pedro Rodriguez Oliva** — 67

3. Las esculturas de la villa del Pont del Treball Digne (La Sagrega, Barcelona)

— **Isabel Rodá** | **Daniel Alcubierre** | **Jordi Ardiaca** | **Pere Lluís Artigues** **Antoni Rigo** — 107

4. Un torso masculino, olvidado, en Corella (Navarra)

— **Luis Baena del Alcázar** — 129

5. Hermas femeninos en el tipo "Afrodita Sapphos": una reelaboración romana del modelo griego para ejemplares de pequeño formato

— **Julio C. Ruiz Rodríguez** — 141

PROVÍNCIA BÉTICA

6. A Land of Antique Collectors? Some Methodological Remarks on Late Antique Sculpture on the Iberian Peninsula

— **Gunnar Brands** — 169

7. Esculturas romanas de la colección arqueológica de la Universidad de Sevilla

— **Jose Beltrán Fortes** | **María Luisa Loza Azuaga** — 209

8. El nuevo retrato de Calígula en la Gliptoteca de Munich

— **Markus Trunk** — 241

9. Nuevos hallazgos de sarcófagos romanos en Córdoba

— **Carlos Márquez** | **Jesús Atenciano** — 263

10. Antiguos hallazgos de esculturas romanas procedentes dela mezquita-catedral de Córdoba y su entorno

— **Jose A. Garriguet Mata** — 291

11. The relief from the collection of Moya Moreno

— **Hans Rupprecht Goette** — 319

PROVÍNCIA LUSITÂNIA

12. A coleção de escultura romana do Museu Nacional de Arqueologia

— **António Carvalho** | **João Pimenta** | **Filomena Barata**
Raquel Lázaro — 349

13. Mithras em Tróia (Grândola, Portugal). O baixorelevo romano em mármore com a representação do banquete dos deuses Mithras e Helios

— **Filomena Limão** — 379

14. O Sarcófago das Musas do Museu do Carmo (Lisboa): contexto arqueológico e social

— **João Pedro Bernardes** — 411

15. El relieve con ménade de Pax Iulia (Beja)

— **Janine Lehmann** — 427

16. Un grupo escultórico imperial de Myrtilis (Mértola, Portugal)

— **Trinidad Nogales** | **Virgilio Lopes** | **Pilar Lapuente** — 449

17. Estácio da Veiga: a descoberta de esculturas romanas e o projeto de um museu no Algarve

— **Luís Jorge Gonçalves** — 501

18. Estudo e reconstituição fisionómica do Busto Feminino das Ruínas Romanas de Milreu

— **José Artur Ramos** | **Cristina Tété Garcia** — 515

19. Estátua Feminina com Manto no Santuário de Nossa Senhora da Lapa em Sernancelhe

— **Luís J. Gonçalves** | **Mila S. Abreu** | **Claúdia Matos P.** | **Ana Nunes** — 535

20. Retratos imperiales en Augusta Emerita. Una aproximación

— **Trinidad Nogales Basarrate** | **M.ª José Merchán García** — 553

21. Ornato femenino en la escultura emeritense

— **Nova Barrero Martín** — 589

22. Fragmentos de esculturas marmóreas de trono de carácter monumental procedentes de Augusta Emerita (Mérida, Badajoz)

— **José María Murciano Calles** — 633

VARIA

23. Trajano en Lucus Feroniae. La contribución de la escultura de mármol
— **Armando Cristilli** — 663

24. Consideraciones sobre la recepción de estatuas femeninas icónicas
— **Carmen Marcks Jacobs** — 683

25. El retrato escultórico femenino en la literatura clásica y en las fuentes documentales de época moderna
— **Montserrat Claveria Nadal** | **Saray Garcia Martínez** — 705

26. *Capitalis monumentalis* e escultura: da Coluna de Trajano ao alfabeto tipográfico *Times New Roman*. Exemplos da sua utilização em pedestais de esculturas em Portugal
— **Jorge dos Reis** | **Luís Jorge Gonçalves** — 729

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

27. Ritratti del III secolo d. C. dalla Beozia: testimonianze archeologiche ed epigrafiche
— **Margherita Bonanno Aravantinos** — 753

APRESENTAÇÃO

Em 1992, no Museu Nacional de Arte Romano (MNAR), nasceu a I Reunião de Escultura Romana na Hispânia, editada no ano seguinte pelo Ministério da Cultura Espanhol (1993). Desde o início da sua génese, o Departamento de Investigação do MNAR entendeu que estas reuniões eram um projeto peninsular e, consequentemente, a presença de Portugal desde a sua origem deveria ser ineludível. E assim tem sido sempre.

A IV Reunião de Escultura Romana na Hispânia foi a primeira organizada e celebrada em Lisboa, em 2003, por iniciativa da Faculdade de Belas Artes, na pessoa do Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves, dedicado à análise da Escultura Romana em Portugal, trabalho editado na série *Studia Lusitana* do MNAR.

Passaram alguns anos até que, em 2022, o Museu Municipal de Faro e os polos do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP) da Universidade do Algarve e do Campo Arqueológico de Mértola, com a colaboração do Museu Nacional de Arte Romano, voltaram a unir forças para tornar possível a X Reunião de Escultura Romana na Hispânia nas cidades de Faro (Algarve) e Mértola. As jornadas decorreram de forma impecável, todas as instituições se empenharam ao máximo e os participantes refletiram o seu bem-estar durante os dias da reunião. Além disso, como é habitual nestes encontros, houve a oportunidade de visitar o Museu de Faro e o Campo Arqueológico de Mértola, conhecendo em primeira mão os trabalhos arqueológicos urbanos e o excecional conjunto estatuário ali encontrado.

Em 2024, este volume concretiza uma das máximas dessas reuniões: que as suas Atas sejam editadas de forma imediata à sua celebração e apresentadas na reunião seguinte, que se realizará em Pamplona no final deste ano. O objetivo foi cumprido.

Estamos perante um novo volume que incorpora um vasto repertório de trabalhos de âmbito internacional, com estudos que, no contexto peninsular hispânico, servem de referência à crescente linha de investigação que a iconografia e a plástica romana possuem atualmente no universo científico clássico.

O estudo começa com o artigo da conferência inaugural do Prof. Dr. E. La Rocca sobre o modelo de Divo Augusto de Torreparedones e a sua

ligação com o modelo metropolitano, seguido pela tradicional ordenação provincial hispânica: Tarraconense, Bética e Lusitânia. Todos os trabalhos abordam temas eminentemente inéditos, de grande atualidade e interesse na investigação peninsular, focando-se em questões candentes e de amplo debate interdisciplinar.

A província Tarraconense contribui com 4 artigos, a Bética com 6 artigos e a Lusitânia com 11. É lógico que os temas lusitanos sejam tratados de forma mais abrangente no seu território. A secção de *Varia* contribui com 4 artigos e a conferência de encerramento da Prof. Bonanno encerra o volume com chave de ouro sobre os retratos de Beócia, tema da sua especialidade.

Ao longo das sessões, realizaram-se debates amplos e enriquecedores e houve um intercâmbio de opiniões científicas muito em linha com a filosofia que desde o início impregnou estas reuniões. Estas sessões, realizadas na Universidade do Algarve, contaram com os melhores recursos humanos e materiais da equipa universitária.

Em suma, foi alcançado um novo marco: que a ciência luso-espanhola em arqueologia clássica seja reconhecida e divulgada nos fóruns especializados internacionais. É evidente que as bibliotecas mais prestigiadas neste campo já têm nos seus acervos os volumes das reuniões de escultura como referência do avanço científico que a Península Ibérica alcançou nos últimos trinta anos.

A modesta contribuição de Mérida em 1992 transformou-se num encontro internacional de alto nível. Cada reunião e cada local têm elevado o padrão institucional e científico, sempre com o objetivo comum de ampliar o conhecimento que a escultura romana nos proporciona. Para isso, têm sido incorporadas novas tecnologias: análises de mármore, estudo da policromia, reconstruções 3D e um universo inovador que vai além da visão meramente catalográfica que se obtinha da escultura romana nos séculos passados.

Novas gerações de investigadores estão a integrar-se, são o futuro da ciência e do bom trabalho das nossas instituições, museus, universidades e centros de pesquisa. A união de todos permitiu-nos chegar até aqui, num caminho longo que vislumbra um futuro promissor.

A todos os que tornaram possível este encontro e a sua impecável edição, muito obrigado.

Os Editores

Conferência

INICIAL

https://doi.org/10.34623/tj68-kg93

La statua di Augusto di Torreparedones: un modello per la ricostruzione del *divus Augustus pater ad theatrum Marcelli*

Eugenio La Rocca

L'Augusto di Torreparedones

Nella curia del foro della *Colonia Virtus Iulia Ituci* (ora Torreparedones, Baena)[1] – ma quasi certamente ivi collocate in una seconda fase, in un momento di grave crisi della città – sono state rinvenute tre statue sedute colossali, due maschili e una femminile, di cui è stata offerta a più riprese un'ottima esegesi. Una delle statue maschili raffigura Augusto in tunica e toga, seduto verosimilmente su trono con cuscino, dalle gambe rivestite con placche decorate con elementi vegetali[2]. Augusto cinge sul capo una corona di alloro[3] e una corona radiata (di cui restano i fori per l'inserimento

* Desidero ringraziare Carlos Márquez, con il quale ho discusso più volte sul problema dell'Augusto di Torreparedones, e che mi ha cortesemente fornito le illustrazioni della statua. Ringrazio, inoltre, Lorenzo Kosmopoulos per l'ortofoto con la sovrapposizione del frammento romano sulla base di Pozzuoli.

[1] Per un quadro complessivo del foro: Ventura Villanueva 2014, 69-86; Márquez 2017, 217-230.

[2] Márquez 2012, pp. 212-220, figg. 6-11 (la sola testa di Augusto, rinvenuta prima del corpo); Márquez 2017, pp. 224-227, figg. 9, 11; Márquez, Morena 2017, pp. 267-320, figg. 2-12; Márquez, Morena 2018, pp. 673-690, figg. 3-4; Márquez 2019, pp. 262-273; Márquez 2021, pp. 95-96, figg. a colori 1, 7. Sulla policromia della statua (toga di porpora, tunica bianca con laticlavio di porpora) e proposta di ricostruzione a colori: Ventura Villanueva, Fernández Cubero 2018, pp. 737, 739-740, 742-743, 744-745, figg. a colori 1, 7, 14-20, 32-33.

[3] In base alle più recenti opinioni in merito, sarebbe l'aurea *corona etrusca*, con una gemma alla sommità della fronte, come propone Márquez, mentre secondo Ventura Villanueva, ma a mio parere meno convincentemente, in luogo della gemma ci sarebbe stata la raffigurazione del *sidus Iulium*. Tuttavia, la posizione di Birgit Bergmann, secondo la quale la *corona*

dei raggi in metallo); aveva uno scettro nella mano sinistra e un attributo nella mano destra aperta, della quale è conservato il dito medio, e con il palmo sollevato verso l'alto (figg. 1-3).

L'aspetto di Augusto contrasta con la soluzione, ben attestata, di raffigurare l'imperatore, anche vivente, in seminudità eroica, simile a Giove in trono[4]. Come si è visto a seguito dell'analisi dei pigmenti superstiti sulla superficie della pietra, l'imperatore indossa una toga di porpora su una tunica bianca con laticlavi (fig. 4). Alla corona d'alloro, come complemento sono stati aggiunti alcuni elementi divini: la corona radiata e lo scettro che si allunga fino a terra. È quindi una statua eseguita *post mortem* per il *princeps* ormai divenuto *divus*, raffigurato con una sontuosa veste d'apparato, ma, come vedremo, non quella trionfale.

Lo schema iconografico della statua di Torreparedones si riscontra complessivamente su emissioni di sesterzi in bronzo della zecca di Roma del 22-23 d.C.[5] (fig. 05), in seguito restituiti da Tito (80-81 d.C.), ormai attribuiti anch'essi alla zecca di Roma[6] (fig.6a-b), e da Nerva (97-98 d.C.), che hanno su uno dei lati nei quali compare la legenda *divus*

---

etrusca doveva essere d'oro, a foglie di alloro con una gemma alla sommità della fronte (Bergmann 2010, 58-92; Bergmann 2012, 271-293), malgrado la dovizia di documentazione, dovrà essere ulteriormente approfondita, in quanto contrasta con la descrizione assai precisa di Tertulliano (*coron.* 13, 1), che, invece, la ritiene costituita di pietre preziose e di foglie di quercia dorate. È possibile che Tertulliano sia caduto in errore, oppure che nei secoli la corona avesse subìto drastiche trasformazioni, sebbene questa ipotesi sia in contraddizione con l'innato conservatorismo romano.

[4] Maderna 1988, pp. 163-193, Kat. JT a, 1-45, tavv. 6-15.

[5] *BMCRE* I, 1923, p. 130, nrr. 74-75, tav. 23, 17; RIC I2, 1984, p. 97, nr. 49; Giard 1988, p. 45, nrr. 50-51, tav. III.

[6] *BMCRE* II, 1930, p. 281, nrr. 261-262, tav. 53, 11; Giard 1998, p. 233, nrr. 276-277, tav. LXXXVII; *RIC* II2, 2007, p. 224, nrr. 399-401, tav. 109. Già assegnati a una *officina* di *Lugdunum*, poi a una zecca della Bitinia (Cahn 1984-1985, 14-26; ma vd. Carradice, Cowell 1987, pp. 30-38, 48-50) e più recentemente a una zecca della Tracia (RPC II, 1999, 87-88 [A. Burnett]), sono stati infine riportati alla zecca romana: Komnick 2001, pp. 87-90; RIC II2, 2007, pp. 191-193 (I. Carradice). In un sesterzio della collezione Gnecchi il *divus Augustus* è rappresentato secondo lo schema standard in trono e con ramo d'alloro, ma senza l'altare al suo fianco: *RIC* II, 1926, p. 141, nr. 186. Nella seconda edizione di *RIC* II2, 2007, p. 388, nr. 186, I. Carradice lo considera 'unverified'.

Augustus pater l'immagine del divo Augusto radiato, in tunica e toga, su un trono con o senza spalliera, con un ramo d'alloro (simbolo di trionfo perpetuo e di pacificazione) nella mano destra, un lungo scettro che giunge fino a terra nella sinistra e un altare al suo fianco. Il tipo statuario, che si può definire, in base alla legenda, del *divus Augustus pater*, è stato adottato per raffigurare l'imperatore su un carro trainato da quattro elefanti in occasione delle *pompae circenses*. Il medesimo schema, talvolta con la statua collocata entro un'edicola, è stato in seguito utilizzato per altri imperatori *divi*: Claudio, Vespasiano, Tito, Nerva, Antonino Pio, Lucio Vero e Marco Aurelio. Lo si vede su emissioni romane e, nella redazione entro l'edicola, sulla celebre valva di dittico in avorio detta dei Simmaci al British Museum[7].

Questo schema principale ha subìto un certo numero di varianti: in Spagna, su bronzi e oricalchi con legenda *deo Augusto* emessi a *Tarraco* in età tiberiana (figg. 7-8), e probabilmente a Roma stessa, su bronzi di restituzione di Tito con legenda *divus Augustus pater* (fig. 06b). Queste monete sembrano testimoniare alcune modificazioni dello schema figurativo del divo Augusto risalenti, quindi, già all'epoca di Tiberio. Nelle emissioni provinciali tiberiane l'imperatore è talvolta radiato su un trono con o senza spalliera e regge una piccola Vittoria[8]; talaltra sembra non

---

[7] Rimando a Márquez, Morena 2017, pp. 300-315 per un catalogo delle testimonianze di questo particolare schema iconografico, dal divo Augusto in poi.

[8] *RPC* I, 1992, p. 104, nrr. 221-223, tav. 16. Inoltre: Pensabene, Mar 2010, p. 255, fig. 4; Koortbojian 2013, 150, 211-212, fig. VI.13. Nella maggioranza dei casi, lo stato di conservazione di queste monete è tale da rendere difficoltoso il riconoscimento di alcuni significativi dettagli dello schema iconografico. Ad esempio, la corona radiata è appena visibile, al punto che ne è stata, forse ingiustamente, messa in discussione la presenza. Inoltre, secondo un'opinione ampiamente condivisa, Augusto sarebbe stato rappresentato seminudo in trono (ad esempio, RPC I, 1992, nr. 223), ma, in base ai confronti con le monete della zecca romana, non riesco a esserne convinto. Si potrebbe anche immaginare, in alternativa, che il *princeps* indossasse un chitone leggerissimo, quasi trasparente, come è documentato dalla statua colossale seduta di Claudio – ma la testa è stata rilavorata su un precedente ritratto di Caligola –, pertinente al gruppo delle statue di Torreparedones, e nella quale l'imperatore era probabilmente rappresentato in veste trionfale: Ventura Villanueva, Fernández Cubero 2018, pp. 738, 740-741, 743-744, 745-746, figg. a colori 2, 5-6, 10-12, 24-31, 35; Márquez 2021, pp. 91-103, figg. 2-11 e tavola a colori a p. 391, figg. 1, 7. Credo che sarebbe necessario un esame più approfondito dei conii.

essere radiato, ha una patera nella mano destra in luogo del ramo d'alloro, ed è seduto su una *sella curulis* in luogo del trono[9]. Questa seconda variante, che si riscontra anche sulle monete di restituzione di Tito (fig. 06b), è forse dovuta alla parziale sovrapposizione di un modello alternativo, assai probabilmente dell'imperatore vivente, su quella dell'imperatore divinizzato. Privo degli attributi divini, lo schema, infatti, si riscontra, pur raramente, in funzione di Tiberio, come dimostrano un sesterzio del 22-23 d. C. di zecca romana, ripetuto, in differente contesto, su dupondi di oricalco e di rame della zecca di *Caesaraugusta* (Saragozza), datati nel 28-29 e nel 31-32 d.C., sui quali tornerò più avanti[10] (fig. 9a-b). Su queste monete l'imperatore, laureato e con scettro di minore lunghezza nella mano sinistra, è su *sella curulis*, con una patera nella mano destra. Rientra in questo schema anche un dupondio di Caligola, con legenda *consensu senatus et equestris ordinis populique romani*[11] (fig. 10), nel quale l'imperatore, privo di corona, su *sella curulis*, regge con la sinistra un globo, simbolo di dominio mondiale[12], e con la destra, come il divo Augusto, un ramo vegetale, quasi certamente di alloro. *A latere* vanno poi aggiunte le due statue di Adriano e, verosimilmente, di Marco Aurelio, collocate agli estremi dei *rostra* nel foro Romano, come si desume dal fregio costantiniano nord-orientale dell'arco di Costantino, sotto i tondi adrianei; i due imperatori reggevano con la destra un globo[13].

---

[9] *RIC* II², 2007, p. 224, nrr. 402-403, tav. 109; *RPC* I, 1992, p. 104, nr. 224, tav. 16; *RPC* II, 1999, p. 89, nr. 511, tav. 20 (con attribuzione a una zecca della Tracia, ormai non più accettata a favore della zecca di Roma: vd. nota 6).

[10] Vd. note 90 e 91.

[11] *BMCRE* I, 1923, pp. 155, nr. 55; 160, nrr. 88-92; 396, nr. 92 bis, tav. 30, 7; *RIC* I², 1984, p. 112, nr. 56, tav. 14; Boschung 1989, pp. 18-19, 23-24 (H.-M. v. Kaenel), 94 (D. Boschung), tav. C 7. È ormai opinione corrente, per tratti facciali e capigliatura, che sul dupondio sia raffigurato Caligola stesso, e non Augusto, come suggerivano, pur dubitativamente, H. Mattingly e C. H. V. Sutherland.

[12] Hölscher 1967, pp. 41-47; Arnaud 1984, pp. 53-116.

[13] L'Orange, v. Gerkan 1939, tav. 21 c-d; Goette 1990, p. 140, B b 187, tav. 29, 1-2; Márquez, Morena 2017, pp. 308-310, Cat. 12, fig. 23; 312, Cat. 17, fig. 28. Per la valva del dittico dei Simmaci: Abbondanza 2013, pp. 353- 355 (con bibliografia precedente); Márquez, Morena 2017, pp. 313-314, Cat. 19, fig. 29.

In base a queste emissioni di bronzo è stato ipotizzato che il divo Augusto di Torreparedones reggesse un ramo d'alloro; ma, data la posizione della mano con il palmo in orizzontale e con un foro d'incastro al suo centro[14] (fig. 1), mi sembra più concreta la possibilità che vi fosse poggiata la Vittoria alata, come sulle emissioni di *Tarraco*, o una patera, come sulle emissioni di *Tarraco* e sui sesterzi di restituzione di Tito.

Lo schema iconografico della statua di Torreparedones, sebbene si tratti di un prodotto provinciale realizzato in due diverse qualità di marmi locali, corrisponde perciò a quella nota attraverso i sesterzi tiberiani. Ma si può andare oltre, e suggerire che lo schema dipendesse, come ha perfettamente inteso Carlos Márquez, da una statua colossale dedicata a Roma da Livia[15]. Tacito racconta che nel 22 d.C. Livia, poco prima di una grave malattia, avesse fatto erigere *haud procul theatro Marcelli* una *effigies* del divo Augusto, nella cui dedica il suo nome precedeva quello di Tiberio, creando così un dissidio con il figlio che, pur dissimulando il suo risentimento, sembra avesse visto l'episodio come offensivo nei confronti della dignità imperiale[16]. Doveva essere una dedica di particolare importanza, a giudicare dalle celebrazioni e dalla memoria dell'evento nei *fasti Praenestini*, in data 23 aprile[17]: *sig(num) divo Augusto patri ad theatrum Mar(celli) Iulia Augusta et Ti(berius) Augustus dedicarunt*. Per la ricorrenza dell'anniversario, il 23 aprile del 38 d.C. i *fratres Arvales* svolsero sacrifici davanti al *simulacrum* del divo Augusto *ad theatrum M]arcelli*[18]. Anche se non ne abbiamo un riscontro diretto, potrebbe essere che il giorno in

---

[14] Márquez, Morena 2017, p. 281, fig. 10; Márquez, Morena 2018, p. 678, fig. 4.

[15] La Rocca 2021, pp. 123-146.

[16] Tac. *ann*. 3, 64. Vd. Torelli 1982, pp. 67-70; Liverani 1994, pp. 50-51; La Rocca 1995, p. 109; Liverani 1996, pp. 66-67; Márquez, Morena 2017, pp. 292-293.

[17] Degrassi 1963, 131. Vd. *CIL* I^2 p. 316.

[18] Scheid 1998, 30, nr, 12 c, l. 26: *[Taurus Statilius C]orvinus promagister collegii fratrum Arva[lium nomi]ne [ad theatrum M]arcelli ante simulacrum divi Augusti bovem [marem inmolavit]*. Per una svista, Torelli 1982, 68-69, posticipa la celebrazione dal 23 aprile al 24 maggio, giorno del compleanno di Germanico, commemorato invece dai *fratres Arvales* con sacrifici in Campidoglio, davanti al tempio di Giove Ottimo Massimo, e con la lettura dei bollettini scritti da Germanico nel tempio di Giove Statore: Scheid 1998, 30, nr. 12 c, ll. 29-37.

cui fu dedicata la statua del *divus Augustus pater* corrisponda a quello in cui Druso detto Minore, il figlio di Tiberio, ottenne la *tribunicia potestas* perpetua: una carica che era divenuta segno manifesto della futura successione[19]. La dedica di Livia presso il teatro di Marcello rientrerebbe, perciò, nelle mosse simboliche volte a stabilire la regolarità dell'avvicendamento dinastico secondo criteri stabiliti da Augusto stesso. L'antecedenza del nome di Livia rispetto a quello di Tiberio avrebbe un senso, nel momento in cui Livia era stata contemporaneamente sposa di Augusto e, per volontà testamentaria, sua figlia per adozione, divenendo a tutti gli effetti Giulia, come fu chiamata da allora in poi[20].

Con la costituzione di questo tipo statuario, che potremmo immaginare simile, sotto il profilo iconografico, all'Augusto di Torreparedones, Tiberio ha voluto distinguere, con un occhio rivolto al costume repubblicano, il nuovo dio dagli dèi tradizionali, accentuandone con efficacia la connotazione romana, con l'adozione di una toga interamente di porpora, forse la *toga purpurea*, alla quale è aggiunta, al di sotto, la tunica con laticlavi[21].

---

[19] Tac. *ann*. 3, 56. Il senato, nell'accogliere la proposta dell'imperatore, si prodigò in più ricercate forme di adulazione (Tac. *ann*. 3, 57): «*Nec tamen repertum nisi ut effigies principum, aras deum, templa et arcus aliaque solita censerent*».

[20] Druso Minore era figlio di Tiberio e della sua prima, amatissima, moglie Vipsania Agrippina, a sua volta figlia di Agrippa e della prima moglie Pomponia Cecilia Attica. Druso non aveva, quindi, nessun legame di sangue con gli *Iulii*, ove si escluda il suo matrimonio con Claudia Livia Giulia (detta comunemente Livilla), figlia di Antonia Minore e quindi nipote di Ottavia, la sorella di Augusto. Al contrario, Germanico, figlio di Druso Maggiore e di Antonia Minore, e fratello di Livilla, poteva vantare una discendenza diretta da Ottavia; inoltre, la sua sposa era Agrippina Maggiore, figlia di Giulia, e quindi nipote diretta di Augusto.

[21] Ventura Villanueva, Fernández Cubero 2018 (nota 2). Gli autori suggeriscono che si tratti di una *toga purpurea*.

La *toga purpurea* e la *toga picta*

Indossata dai primi re di Roma[22], con la repubblica la *toga purpurea* fu utilizzata come veste trionfale, solo in seguito soppiantata dalla *toga picta*. Secondo la testimonianza di Festo[23], nelle *picturae* che li raffiguravano nel tempio di Conso e nel tempio di Vertumno, Lucio Papirio Cursore durante uno dei suoi trionfi (nel 293 a. C. sui Sanniti o nel 272 a. C. su Sanniti, Lucani, Bruzi e Tarentini), e Marco Fulvio Flacco durante il suo trionfo su *Volsinii* del 264 a. C., indossavano ancora la *toga purpurea* senza alcuna decorazione. Quando moriva un personaggio illustre, le maschere dei suoi antenati sfilavano durante il funerale, indossate da attori che assomigliavano ai defunti per statura e aspetto generale, e che vestivano toghe orlate di porpora se il defunto era stato un console o un pretore, interamente di porpora se era stato un censore, e intessute d'oro se aveva celebrato un trionfo o conseguito qualche onorificenza simile[24]. Con la sua precisa distinzione, Polibio sembra ribadire che, perlomeno alla sua epoca, la *toga purpurea* non era più la veste trionfale, ma era diventata una veste di altissimo rango; e sebbene non sia possibile affermare con assoluta certezza che fosse l'abito cerimoniale dei censori anche quando erano in vita[25], da altre fonti si desume che fosse probabilmente indossata anche da alcuni magistrati in occasione di determinati *ludi*[26]. Un riferimento di Virgilio al sacrificio che, secondo la raccoman-

---

[22] In Dion. Hal. 6, 95, 4, si fa riferimento alle insegne degli antichi re ostentate, con l'autorizzazione del senato, dagli assistenti dei tribuni in occasione dei sacrifici che si svolgevano durante le *feriae Latinae*, tra cui la porpora (πορφύρᾳ) e un trono d'avorio. Purtroppo, il termine adottato, πορφύρᾳ, è un po' generico, e potrebbe riferirsi anche alla *toga picta*. L'informazione in Plut. *Rom.* 14, 5, che Romolo avesse una veste interamente di porpora (ἀλουργίδι κεκοσμημένος) è più precisa, ma la ἀλουργίς potrebbe anche essere una *trabea*: vd. *infra*.

[23] Fest. p. 228 Lind. Vd. Mommsen 1876, pp. 410-411, 413-414 con nota 1 (= Mommsen 1892, pp. 45-47, 50 con nota 2).

[24] Polyb. 6, 53, 7. Vd. Gabelmann 1977, p. 329.

[25] Dubbi in merito sono avanzati da Th. Mommsen, che suggerisce l'utilizzo della *toga purpurea* per i censori solo in occasione dei funerali: Mommsen 1876, pp. 411, nota 3; 441, nota 4 (= Mommsen 1892, pp. 47, nota 1; 82, nota 4).

[26] In effetti i magistrati nei *ludi* indossavano solitamente la *toga picta*, ma Cassio Dione

dazione di Eleno, Enea avrebbe dovuto celebrare sulle coste italiche, con le chiome velate *purpureo … amictu*, potrebbe essere un ulteriore indizio del ragguardevole valore sacerdotale della porpora; usanza che avrebbero dovuto osservare Enea stesso, i suoi compagni e i suoi discendenti nelle sacre cerimonie. Purtroppo Virgilio non precisa il significato di *amictus* – mantello? lembo della veste sollevato sul capo? – e neppure se solo quest'indumento dovesse essere di porpora.

Non mancano, tuttavia, nelle fonti inesattezze sulla distinzione tra la *toga purpurea* e la *toga picta*[27]. Quest'ultima, indossata insieme con la *tunica palmata*[28], è quella propria dei trionfi, almeno a partire dal III secolo a. C.[29] In origine era una delle insegne del potere dei re etruschi, e

(Cass. Dio 49, 16, 1) ricorda che Ottaviano proibisse l'utilizzo della veste di porpora a esclusione dei senatori investiti di una carica pubblica (τήν τε ἐσθῆτα τὴν ἁλουργῆ μηδένα ἄλλον ἔξω τῶν βουλευτῶν), mentre prima solevano indossarla anche uomini qualunque (probabilmente in riferimento a *ludi* offerti da magistrati non di rango senatoriale): Mommsen 1876, pp. 412-414 (= Mommsen 1892, pp. 48-50). Si dovrebbe, però, esaminare con maggiore attenzione l'utilizzo dell'aggettivo ἁλουργής nelle fonti greche. Il suo riferimento a una stoffa interamente di porpora non è stato mai posto in discussione, credo a ragione. Non è possibile, però, che l'aggettivo si riferisca pure, in alcuni casi, a una stoffa di porpora intessuta d'oro: quindi non solo alla *toga purpurea*, ma anche alla *toga picta*?

[27] Felber 1961, pp. 225-226, 229.

[28] Sulla *toga picta* e la *tunica palmata*: Mommsen 1876, pp. 408-417 (= Mommsen 1892, pp. 44-54); Marquardt 1886, pp. 542-544, 562-564 (= Marquardt 1893, pp. 180-182, 203-205); Deubner 1934, pp. 316-323; Alföldi 1951, p. 210, nota 80 (= Alföldi 1971, p. 34, nota 80); Bonfante Warren 1970, pp. 59-62, 64-65; Goette 1990, pp. 6 (*toga picta*), 9-10 e note 73-75 (*tunica palmata*); Rothe 2020, pp. 76-78. La confusione tra *toga purpurea* e *toga picta* si riscontra anche in Marquardt 1886, p. 542 (= Marquardt 1893, p. 181), dove è attribuita l'assegnazione da parte del senato a Siface, a Massinissa e, assai più tardi, a Tolemeo di Mauretania (Tac. *ann*. 4, 26), di una *toga picta*, mentre i primi due hanno ricevuto una *toga purpurea*. Essa fu portata dai trionfatori anche durante determinati *ludi*: Liv. 10, 7, 9; Vell. 2, 40, 4; Dio 37, 21, 4; Val. Max. 9, 1, 5. In epoca imperiale, l'utilizzo in occasione di cerimonie speciali si ampliò ulteriormente. Severo Alessandro, ad esempio, non indossò mai la *toga praetexta* e la *toga picta* se non quando svolgeva le funzioni di console; in quanto alla *toga picta*, si trattava ancora al suo tempo di quella conservata nel tempio di Giove Capitolino, e indossata anche dagli altri consoli e i pretori: SHA, *Alex. Sev.* 40, 6.

[29] Vd. nota 23. Dalla testimonianza di Festo si deduce che, almeno fino al 264 a. C., la toga trionfale era quella *purpurea*.

quindi offerta dagli ambasciatori etruschi a Tarquinio Prisco che, dietro consenso del senato, la indossò da allora in poi[30]. Essendo ambedue gli indumenti di porpora, si potrebbe immaginare che l'originaria *toga purpurea* fosse in seguito soppiantata dalla *toga picta*[31] che, contrariamente a quanto di solito si pensa, non era con ricami d'oro, ma era intessuta al telaio con fili d'oro[32], sebbene sia possibile supporre che vi fossero applicati anche ornamenti d'oro.

Imprecisioni si riscontrano pure nella distinzione tra la *toga purpurea* e la *trabea*, anch'essa insegna regale[33]. Sembra che fosse una toga drappeggiata in modo da non superare l'altezza delle ginocchia[34], come raffigurata su sculture e rilievi. Indossata per la prima volta da Romolo/

---

[30] Dion. Hal. 3, 61, 1.

[31] Versnel 1970, p. 56.

[32] Così si evince da App. *Lyb*. 66: ἔσταλται δ᾽ ἐς τὸν πάτριον τρόπον πορφύραν, ἀστέρων χρυσῶν ἐνυφασμένων. Con il verbo ἐνυφαίνω si intende "intessere" e non "ricamare". Altrettanto si evince dal celebre passo di Polibio sui funerali romani (Pol. 6, 53, 7), dove l'attore che impersonava un trionfatore indossava ἐσθῆτας … διαχρύσους. L'aggettivo διάχρυσος significa più propriamente "intessuto d'oro". Vd. Dross-Krüpe, Paetz gen. Schieck 2014, pp. 207-235; Rothe 2020, p. 183, nota 29.

[33] Plin. *nat*, 8, 195.

[34] Daremberg - Saglio V, 1892, p. 382, s.v. *trabea* (F. Courby); Mommsen 1876, pp. 429-431 (= Mommsen 1892, pp. 68-70); Welwei 1967, p. 62; Bonfante Warren 1970, p. 60; Wrede 1981, pp. 128-129, nota 101; Gabelmann 1977, pp. 322-374; Gabelmann 1981, pp. 436-465; Gabelmann 1985, pp. 497- 499; Gabelmann 1989, pp. 365-392; Rothe 2020, pp. 79-81. Per comprendere le difficoltà nella lettura e interpretazione delle fonti, secondo Plinio (Plin. *nat*. 9, 136) la porpora fu impiegata all'epoca di Romolo solo per la *trabea*, mentre la *toga praetexta* e i laticlavi sarebbero entrati in uso solo con Tullo Ostilio, dopo una vittoria sugli Etruschi. Al contrario, in Plut. *Rom*. 26, 2, Romolo veste una tunica di porpora, quindi non bianca con laticlavi, e una toga orlata di porpora (ἀλουργῆ μὲν γὰρ ἐνεδύετο χιτῶνα καὶ τήβεννον ἐφόρει περιπόρφυρον), evidentemente una *toga praetexta*. È una soluzione che anticipa l'adozione della *toga praetexta* da parte di Tullo Ostilio, ma che risulta enigmatica, per la presenza di una tunica interamente di porpora, secondo una soluzione non documentata per nessuno degli abbigliamenti regali, a meno che con τήβεννος περιπόρφυρος Plutarco non intenda la *trabea* degli auguri, anch'essa di porpora, ma con il bordo scarlatto: vd. *infra*. Inoltre: Verg. *Aen*. 11, 334; Liv. 1, 41, 6 (Servio Tullio con la *trabea* simbolo del potere); Iuv. 8, 259 (Servio Tullio con *trabea* come segno della monarchia); Serv. *Aen*. 7, 612; Plin. *nat*. 8, 195 (dove la *trabea* dei re è distinta dalla *toga picta*).

Quirino[35], fu utilizzata, anche se, probabilmente, solo in determinate ricorrenze, dai consoli[36], ad esempio durante il rito d'apertura del tempio di Giano[37] o nelle cerimonie di fondazione di città[38], e, come si è detto, dagli auguri[39], dai *salii*[40], ma anche dai flamini[41], poi dai cavalieri durante la *transvectio equitum* del 15 luglio[42] o durante la *decursio* collegata a un *funus publicum*, come nella processione per la morte di Germanico[43], o nei banchetti o nelle cerimonie d'ingresso al consolato[44]. La *trabea* aveva differenti colorazioni rispetto alla toga: interamente di porpora per gli dei, di porpora con qualche parte bianca (strisce bianche?) per i re, di porpora con bordo scarlatto per gli auguri[45], con strisce scarlatte e bordo di porpora per i *salii*[46]. Con questi presupposti, appare veramente difficile che si potesse confondere la *toga purpurea* con la *trabea*.

Le incertezze terminologiche fra questi capi d'abbigliamento si riscontrano anche nella tarda repubblica, nel riferimento purtroppo nebuloso alle vesti d'apparato assegnate a Cesare in differenti occasioni per decreto

---

35 Verg. *Aen*. 7, 187-188; Ov. *fast*. 1, 37; 2, 503; 6, 375, 796.

36 Auson. *protr*. 89; *G. a.* 3, 11, 52; *ecl*. 4, 94; Prud. *c. Symm.* 1, 553; Symm. *epist*. 1, 1.

37 Verg. *Aen*. 7, 612.

38 Thilo II, 1884, p. 173 (con riferimento, nel commento, a *schol. Turonensis*, *Aen*. 7, 612). Vd. Gabelmann 1977, pp. 329-330.

39 Serv. *Aen*. 7, 188.

40 Dion. Hal. 2, 70, 2. È stato mostrato che la *trabea* dei *salii* è identica per forma e colore a quella dei cavalieri: Gabelmann 1977, pp. 327-328. Sul costume dei *salii*: Schäfer 1980, pp. 342-373.

41 Serv. *Aen*. 7, 190.

42 Dion. Hal. 6, 13, 4-5; Val. Max. 2, 2, 9; Stat. *silv*. 4, 2, 32-33.

43 Tac. *ann*. 3, 2, 2. In Stat. *silv*. 5, 2, 18, la *trabea* è considerata, insieme con gli angusticlavi, un segno di appartenenza alla classe equestre. Vd. Gibson 2006, p. 191.

44 Gabelmann 1977, p. 326, nota 18.

45 Serv. *Aen*. 7, 612.

46 Serv. *Aen*. 7, 188; Isidor. *orig*. 19, 24, 8.

senatorio. Dopo la vittoria di *Munda*, gli fu concesso l'uso della ἐπινίκιος στολὴ, cioè della toga trionfale, o *toga picta*, durante la celebrazione dei *ludi* e in occasione di sacrifici[47]. All'inizio del 44 a. C., ebbe la potestà di indossare questa veste in città a suo piacimento[48]. Poco dopo, gli fu conferita anche la στολὴ ᾗ ποτε οἱ βασιλεῖς ἐκέχρηντο, cioè la *toga purpurea*[49]. Sembrerebbe una distinzione precisa – prima l'assegnazione della *toga picta* o *triumphalis*, poi della *toga purpurea*, già specifica dei re, ma nel tempo divenuta simbolo di altissimo prestigio in quanto destinata ai censori –, se non fosse che la veste indossata da Cesare durante i *Lupercalia* del 44 a. C., quando si tentò di offrirgli il diadema regale, è detta sia *vestis* o *toga purpurea*[50], sia veste regale[51], sia infine, forse per un fraintendimento, veste trionfale[52]. Queste imprecisioni hanno generato non pochi equivoci sul significato complessivo delle insegne offerte a Cesare da un senato acquiescente, interpretate talvolta, forse con una sovra-interpretazione dei fatti, come una sua evidente aspirazione a costituire a Roma un sistema monarchico[53].

Lo schema iconografico del divo Augusto di Torreparedones come ricostruito in base alle tracce di colore (fig. 4), è d'ausilio per districare

---

[47] Cass. Dio 43, 43, 1. Inoltre: Suet. *Caes*. 45, 2; App. *civ*. 2, 106, 442.

[48] Cass. Dio 44, 4, 2.

[49] Cass. Dio 44, 6, 1; 44, 11, 2.

[50] Cic. *Phil*. 2, 34, 85; *divin*. 1, 52, 119; Plin. *nat*. 11, 186; Val. Max. 1, 6, 13; Nic. Dam. 21, 71 (= Scardigli 1983, p. 41).

[51] Cass. Dio 44, 6, 1; 44, 11, 2; 46, 17, 5.

[52] Plut. *Caes*. 61, 4; *Ant*. 12, 1. Plutarco potrebbe aver equivocato sulla più esatta terminologia della veste indossata da Giulio Cesare, sebbene A. Alföldi avesse suggerito la piena equiparazione tra veste regale e veste trionfale, vedendo nella prima una forma arcaizzante della seconda: Alföldi 1935, p. 30 (= Alföldi 1970, p. 148). Comunque, in Plutarco si osservano altre possibili inesattezze sull'abbigliamento d'apparato, come nel caso delle vesti indossate da Romolo: vd. nota 34.

[53] Così, ad esempio, Weinstock 1971, spec. pp. 270-276. Nella recente monografia su Cesare, Luciano Canfora si pone, al contrario, in linea con quanti respingono l'idea che Cesare aspirasse a un sistema monarchico, a favore di una forma aggiornata di dittatura: Canfora 1999, pp. 310-325. I dati sono comunque ambivalenti.

alcune delle difficoltà che si riscontrano nelle fonti sull'abbigliamento dei magistrati di più alto rango. L'imperatore non è raffigurato in veste trionfale, ma in *toga purpurea*, sotto la quale indossa la tradizionale tunica con laticlavi, e non la *tunica purpurea*, che era considerata un ulteriore segno distintivo, come dichiarano i doni offerti alla fine del III secolo a. C. dal senato a Siface, a Tolemeo IV e a Massinissa[54]. È una delle grandi differenze che distinguono l'Augusto di Torreparedones dalla statua di Caligola, poi trasformata in una statua di Claudio, rinvenuta nella medesima località[55] (fig. 11), ma anche da una serie di statue di togati sulle quali compaiono consistenti tracce di rosso sull'intera superficie: una maggiore del vero (forse Augusto o un membro della famiglia) a Tarragona[56], altre due *capite velato* nel Museo Nazionale di Formia[57] (fig. 12), e una statua di Adriano *capite velato* nel Museo Capitolino[58]. Le si possono affiancare alcune statue interamente di porfido[59], tra le quali le

[54] Vd. nota 28.

[55] Ventura Villanueva, Fernández Cubero 2018 (nota 8); Márquez 2021 (nota 8).

[56] Koppel 1985, pp. 15-16, 28-29, nr. 4, tav. 4, 1-3; Goette 1990, p. 29, nota 122, f, tav. 5, 3; Liverani 2014, pp. 22, 24, figg. 19-22.

[57] Goette 1990, p. 126, B a 269; Cassieri 2001, pp. 28-30, nr. 7, fig. 18; 30-32, nrr. 8-8a, fig. 19; Liverani 2014, pp. 22, 24, 26, figg. 23-25. Presento qui l'illustrazione della statua formiana meglio conservata, sulla quale le tracce di colore rosso sono molto consistenti, sull'intero *sinus*, sull'*umbo*, sul lembo della toga sul capo e sulla tunica, specialmente un largo settore presso la manica destra che, per la sua ampiezza, non sembra poter essere attribuito a un *clavus*.

[58] La Rocca, Parisi Presicce 2010, pp. 134-137, nr. 6 (P. Arata); Liverani 2014, pp. 22, 24, 26.

[59] Goette 1990, pp. 45-49. Un gruppetto di statue è di età tardo-traianea o adrianea: torso di togato nel Palazzo dei Conservatori (Delbrueck 1932, p. 49, tav. 5; Goette 1990, p. 132, nr. 42, tav. 18, 8; 94, 5; Del Bufalo 2012, p. 91, S 31); torso di togato nella Curia del foro Romano (Goette 1990, p. 132, nr. 35, tav. 18, 1); torso di togato nel Museo Archeologico di Firenze, Opificio delle Pietre Dure (Delbrueck 1932, pp. 45, 54-55, tav. 11 A, fig. 7; Goette 1990, p. 132, nr. 36, tav. 18, 2; Del Bufalo 2012, p. 91, S 32); frammenti di quattro togati nel Museo Gregoriano Profano (Delbrueck 1932, pp. 56-58, tavv. 12-13 A-D; Goette 1990, p. 132, nrr. 38-41, tav. 18, 4-7. Di questi frammenti, l'ultimo è forse pertinente al torso di togato a Firenze). Un togato stante, da Venezia, ora a Berlino, è di età tetrarchica (Delbrueck 1932, pp. 99-100, tav. 42-43; Goette 1990, p. 140, nr. 180, tav. 27,

due sedute di Adriano a Cesarea Marittima[60] (fig. 13) e di un imperatore tetrarchico, forse Diocleziano, ad Alessandria[61]. Sono tutte immagini nelle quali i personaggi, non sempre di rango imperiale (non lo sono i togati di Formia), sembrano vestire *toga* e *tunica purpurea*: in alcuni casi, elemento non indifferente, con il capo velato.

Si potrebbe affermare che questi personaggi fossero raffigurati in *vestes triumphales*, e che le decorazioni dorate siano andate perdute. Manca loro, però, la pesantezza di una veste intessuta d'oro, che risalta con grande evidenza sulla *toga picta* e sulla *tunica palmata* riprodotte sul denario di *Colonia Patricia* del 18 a. C. ca. con rappresentazione delle insegne trionfali[62] (fig. 14). Sul conio la porzione di veste visibile mostra in primo piano due bande pesanti (una terza sembra comparire sul piano sottostante) decorate con girali vegetali. Le fasce, che ricadono lungo la verticale sul petto, preannunciano quelle che decorano la veste trionfale di Costantino e di Licinio su aurei antiocheni emessi dal 313 al 319 d. C.[63] (fig. 15). Alcuni paramenti liturgici, come la stola (e l'*epitrachelion* adoperato dalla chiesa ortodossa e georgiana) o il *pallium*, ne sembrano parziali imitazioni.

Nulla di tutto questo compare nell'Augusto di Torreparedones (fig. 4), e neppure nei togati con forti tracce di policromia o nelle statue interamente porfiree, nei quali la consistenza delle stoffe non si distingue affatto da quella delle più comuni raffigurazioni di togati con tunica. Scartata la possibilità che fossero vesti trionfali – non è verosimile che i togati di

1; Del Bufalo 2012, p. 93, S 40).

[60] Goette 1990, p. 155, nr. 31, tav. 66, 2; Del Bufalo 2012, pp. 29, 93, S 41, fig. 23.

[61] Delbrueck 1932, pp. 96-98, tavv. 40-41; Goette 1990, pp. 155-156, nr. 35, tav. 27, 2; Del Bufalo 2012, p. 29, 94, S 42, fig. 22. Simile è il torso di un togato seduto, anch'esso di età tetrarchica, rinvenuto ad Adrianopoli, ora a Istanbul: Delbrueck 1932, p. 98, fig. 36; Goette 1990, pp. 140 (nella scheda nr. 180), 156, nr. 36, tav. 27, 3; Del Bufalo 2012, p. 94, S 43.

[62] *BMCRE* I, 1923, pp. 69-70, nrr. 397-402, tavv. 8, 20; 9, 1-3; Giard I, 1976, pp. 177-178, nrr. 1187-1200, tav. XLVII; *RIC* I2, 1984, p. 48, nrr. 96-101, tav. 2; Goette 1990, p. 6, Beil. 1, 1-4.

[63] *RIC* VII, 1966, pp. 675-676, 678-679, nrr. 5-6, 9, 19, 22-23, tav. 23.

Formia (fig. 12) siano trionfatori – si dovrà supporre che la *toga purpurea* avesse assunto nel tempo una consistente valenza religiosa e sacrale, di cui forse resta memoria nei modi del sacrificio che avrebbe dovuto compiere Enea in Italia, e quindi indossata dai più alti magistrati esclusivamente in qualità di sacerdoti durante eventi particolari. Si spiegherebbe meglio, così, l'iconografia *capite velato* dei togati di Formia[64].

Anche la tunica del Caligola di Torreparedones (fig. 11) sembra confezionata con un tessuto così leggero da rasentare la piena trasparenza, lontana dalla pesantezza delle stoffe della veste raffigurata sul denario di *Colonia Patricia* (fig. 14), al punto che esiterei a riconoscervi una *tunica palmata* sotto una *toga picta*, malgrado la presenza di alcuni elementi ornamentali che spingerebbero verso questa direzione[65].

Per la statua del divo Augusto presso il teatro di Marcello si è quindi optato per la *toga purpurea*, veste d'apparato dei censori e forse di altri magistrati, specialmente quando svolgevano funzioni sacerdotali, ma non per la *tunica purpurea*. L'immagine del principe pervasa di una fortissima sacralità si è sovrapposta a quella dell'alto funzionario pubblico raffigurato nell'esercizio delle sue attività, ben nota attraverso un certo numero di statue onorarie e/o funerarie a Roma, nei municipi e nelle provincie, come mostra ora l'interessante statua di I secolo d. C. rinvenuta a Cordova, lungo la riva del Guadalquivir[66]. Ciò non ha impedito di aggiungervi, però, alcuni attributi che spettavano solo agli dei, ma che da tempo erano diventati retaggio dei sovrani greco-ellenistici divinizzati: la corona radiata, lo scettro e il trono.

---

[64] Liverani 2014, pp. 24-26.

[65] Che si tratti di una *vestis triumphalis* è opinione ribadita con ampie prove a favore da Á. Ventura Villanueva e da L. Fernández Cubero (nota 8). Parlerebbe a sostegno anche la presenza dell'orlo dorato, che potrebbe essere un elemento, sebbene parziale, della tessitura con fili d'oro della *toga picta*. Il problema è che la *toga picta* non aveva solo il bordo intessuto d'oro, mentre, in base ai dati superstiti, sembra che il Caligola/Claudio di Torreparedones non avesse ulteriori tracce di doratura sulla toga. La specifica iconografia di questa importantissima statua meriterebbe un riesame.

[66] Garriguet Mata 2013, pp. 378-382, fig. 2, 1-4.

Il *divus Augustus pater ad theatrum Marcelli*

La statua del *divus Augustus pater* era dunque collocata *haud procul theatro Marcelli* o *ad theatrum Marcelli*. In altra sede ho congetturato che fosse ubicata alle spalle del teatro, nell'area *post scaenam*, composta da un colonnato affiancato all'edificio scenico con sei colonne centrali aggettanti, una corte rettangolare chiusa ai lati dalle due aule regie, e sul fondo da una grande esedra semicircolare[67]. Nel settore in cui l'esedra si aggancia alla corte rettangolare antistante sappiamo, con il supporto di un frammento della *forma Urbis marmorea* (il frammento 31 s) (fig. 16), che, almeno in età severiana, ci fossero due strutture ravvicinate a pianta quadrangolare, dinanzi alle quali erano due elementi di misura più piccola, anch'essi di forma quadrangolare. Si è pensato a due tempietti, o due edicole, con relativi altari antistanti, ma potrebbero essere, secondo un'altra ipotesi, anche due *lacus* preceduti da statue, oppure basamenti di statue colossali con altari. Filippo Coarelli ha suggerito che i quadrangoli più grandi fossero i templi di Diana e di *Pietas*, demoliti per l'ampliamento del teatro voluto da Cesare e completato da Augusto a commemorazione del nipote Marcello, e quindi ricostruiti in formato minore in questa sede. Gli scavi eseguiti nel settore orientale dell'area *post scaenam* del teatro di Marcello, nel documentare la pressoché totale scomparsa di elementi attribuibili alla fase augustea (anche la pavimentazione in travertino, per quanto si possa giudicare dai resti, ha subìto numerose risarciture)[68], hanno mostrato che una delle strutture quadrangolari più piccole disegnate nel frammento 31 s della *forma Urbis marmorea*, precisamente quella orientale, fosse un basamento marmoreo con una ricchissima decorazione e con articolate modanature sullo zoccolo, verosimilmente di età commodiana, sulle cui facce sono raffigurati quattro episodi tratti dal mito di Ercole, dalla nascita all'apoteosi[69] (fig. 17). Il basamento era circondato da un recinto metallico, aperto verso la scena del teatro (fig. 18). Vi è stato riconosciuto il piedestallo di una statua di Ercole, o forse di Commodo

---

[67] La Rocca 2021, pp. 134-139. Ivi, la bibliografia sull'argomento.

[68] Ciancio Rossetto 2017, p. 94.

[69] Ciancio Rossetto 2008, p. 23, tavv. VII, XII; Ciancio Rossetto, Cimino 2017, pp. 237--249, figg. 1-17.

come Ercole, ma, per l'apertura del recinto verso la scena del teatro e per la mancanza di fori per le grappe che avrebbero dovuto sostenere la statua, o di cavità nelle quali avrebbe dovuto trovare alloggio lo zoccolo, sarebbe meglio, forse, identificarlo con un altare ('Schmuckara')[70] ormai privo del suo coronamento superiore, probabilmente lavorato a parte, di cui però resta traccia sulla superficie lavorata a gradina. Esempi della prima e media età imperiale danno facilmente un'idea del grado di raffinatezza di questi altari, come quello dei Lari del *vicus Aescleti*[71], o quello adrianeo, probabilmente dedicato a Marte, di *P. Aelius Syneros* e dei figli *Trophimius* e *Aelianus*[72], la cui ornamentazione superava quasi il valore sacrale. Offerte e sacrifici si svolgevano anche davanti a statue destinate al culto. Lo testimonia proprio il sacrificio di un toro davanti al *simulacrum* del *divus Augustus pater ad theatrum Marcelli*, come ricordano gli *acta fratrum Arvalium* in data 23 aprile del 38 d. C.[73] A livello figurativo ne abbiamo una parziale conferma da un rilievo napoletano con dedica a Caracalla, sul quale è raffigurato un sacrificio davanti a una statua di *Sol* nimbato: due togati a testa scoperta, davanti al simulacro, versano incenso su un altare portatile a tripode, ai cui piedi giace un piccolo toro[74].

È verosimile, quindi, che nell'area *post scaenam* del teatro di Marcello ci fossero, in età tardo-antoniniana, due statue colossali dinanzi alle quali erano collocati due altari. L'unico preservato, con scene riferite al mito di Ercole, suggerisce che le due statue fossero dedicate a divinità o, assai

---

[70] Sulla distinzione tra basi di statue e altari: Hermann 1961, pp. 60-73; Dräger 1994, spec. pp. 17-38. Olaf Dräger, in un accurato esame del problema, riconosce la difficoltà di distinguere un altare da una base se non, appunto, attraverso alcuni elementi esterni, quali i fori per grappe, o l'alloggiamento per il plinto della statua incavato nel basamento, oppure, nel caso del plinto cavo di statue in bronzo, incastrato in un rialzo della superficie superiore del marmo: Dräger 1994, 53-62. Nessuno di questi elementi è riscontrabile sulla base del teatro di Marcello.

[71] *Kaiser Augustus* 1988, pp. 390-391, nr. 217 (T. Hölscher); Dräger 1994, pp. 22, 67.

[72] Dräger 1994, pp. 231-233, Kat. 67, tavv. 59, 61, fig. 31.

[73] Vd. nota 18.

[74] Scott Ryberg 1955, pp. 172-173, tav. LXII, 104; *LIMC* IV, 1988, p. 605, nr. 189 (C. Letta). In questo esempio l'altare è portatile, ma la funzione è simile a quella di un altare in marmo.

meglio, a imperatori assimilati a Ercole e a *Liber*, prototipi dell'apoteosi imperiale. Una di esse avrebbe potuto raffigurare inizialmente proprio Commodo, che giocò ancora in vita sull'assimilazione con Ercole.
Queste due statue colossali hanno probabilmente sostituito – a seguito di uno degli eventi catastrofici che hanno interessato il teatro di Marcello tra I e II secolo d. C.[75] – quel *simulacrum divi Augusti patris* dedicato nel 22 d.C. e realizzato secondo lo schema figurativo di cui i sesterzi di Tiberio e la statua di Torreparedones ci hanno lasciato qualche traccia. Nel 42 d. C. gli fu affiancata, probabilmente con schema perfettamente assiale, la statua di Livia come *diva Iulia Augusta*, quando il nipote Claudio procedette alla sua *consecratio*, che né Tiberio né Caligola avevano concesso. Lo schema iconografico della statua di Livia è trasmesso da dupondi in bronzo coniati a Roma nello stesso anno, con l'effigie di Augusto radiato su un lato, e sull'altro l'immagine di Livia seduta in trono con corona di spighe sul capo, un fascio di spighe nella mano destra e una lunga torcia nella sinistra, circondata dalla legenda *diva Augusta*[76] (fig. 19).

Il plinto del *divus Augustus pater*

Del plinto della statua del *divus Augustus pater* è probabilmente conservato il frammento in marmo di uno degli angoli nei depositi del teatro di Marcello, con la rappresentazione ad altorilievo di due personaggi femminili, probabilmente personificazioni geografiche[77] (fig. 20). Il personaggio

---

[75] Esame delle fonti: Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017a, pp. 1-6. Un'iscrizione documenta, secondo una convincente ipotesi, lavori sulla scena all'epoca di Marco Aurelio e Lucio Vero: CIL VI 40551 = 3781 = 31355. Vd. Orlandi 2007, p. 207; Orlandi 2017, p. 185.

[76] *BMCRE* I, 1923, p. 195, nrr. 224-225, tav. 37, 7; RIC I2, 1984, p. 128, nr. 101; Giard II, 1988, pp. 107-108, nrr. 256-262, tav. XXIX. Inoltre: Gross 1962, pp. 15-17; v. Kaenel 1986, pp. 5, 151, 242; Bartman 1999, p. 131, fig. 104. Sui precedenti augustei e tiberiani di questo schema iconografico: Gross 1962, pp. 12-15, tav.1, 1-5. Nei dupondi si suole riconoscere la statua di culto di Livia divinizzata, collocata immediatamente dopo la sua *consecratio* nel tempio del divo Augusto sul Palatino, a fianco di quella dello sposo: Suet. *Claud.* 11; Cass. Dio 60, 5, 2. Vd. Gross 1962, pp. 15-16; Rose 1997, p. 131.

[77] Il frammento è stato rinvenuto nell'area del teatro di Marcello, nelle vicinanze del tempio di Apollo Sosiano, durante gli scavi degli anni '30 del secolo scorso, e ivi collocato: inv.

all'estremità destra di una delle facce, tagliato a mezzo (fig. 20), veste un lungo chitone cinto alla vita, aderente al fianco e alla coscia, e solcato da rade pieghe verticali; dalle spalle doveva cadere un mantello. Il personaggio all'estremità sinistra dell'altra faccia veste invece un chitone corto, fittamente increspato, che giunge alle ginocchia (fig. 21). Sui fianchi del personaggio pende il mantello che forma un'ampia vela triangolare.

Nel Museo Nazionale di Napoli è conservato un basamento quadrangolare di statua colossale in marmo pario proveniente da Pozzuoli, forse dalla zona dell'*emporium*[78]. È il piedestallo di una statua eretta nel 30 d.C. dagli *Augustales* a celebrazione di Tiberio, e qualche tempo dopo restaurata dalla *res publica* di Pozzuoli, come informa un'aggiunta all'originaria iscrizione dedicatoria[79], a seguito di qualche danneggiamento, forse per uno degli eventi sismici che interessarono la costa campana[80]: o il terremoto del febbraio del 63 d.C., o le scosse telluriche collegate con l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. (figg. 22-25). Comunque, malgrado pochissime voci dissenzienti, la base, a esclusione dell'iscrizione aggiunta, è quella originaria tiberiana[81]. Vi sono raffigurate ad altorilievo le personificazioni

---

TM 1616. Vecchio numero d'inventario (in rosso) TA 96. Misure: alt. max. cm 52; largh. max. cm 46; spessore cm 21,5.

[78] Bulifon 1694; Gronovius 1720; Jahn 1851, pp. 119-151, tavv. I-IV; Spinazzola 1902, pp. 122-153, tavv. 1-3; *BrBr* nr. 575 (J. Sieveking); Mingazzini 1976, pp. 425-429; Vermeule 1981, pp. 85-101; Liverani 1989, pp. 148, 150-152, figg. 146-149, 152; Liverani 1995, p. 224, tavv. 56-57, con bibl. a nota 20; Parisi Presicce 1999, pp. 90-91; Meyer 2000, pp. 113-121; Weisser 2008, pp. 105-160, tavv. 48-67; *Museo Archeologico dei Campi Flegrei* 2, 2008, p. 33 (C. Valeri); Corazza 2016, pp. 380-381, nr. 31. La base è alta m 1,22, i lati principali hanno una lunghezza di m 1,75, mentre i lati brevi sono anch'essi di m 1,22. Le figure sono alte da m 1,10 a m 1,05.

[79] Sull'assetto coloniale di *Puteoli* in età giulio-claudia: Camodeca 2018, pp. 26-34. La *res publica Puteolanorum* è ben attestata in altre iscrizioni: ad es. *CIL* X 1783; *CIL* X 3750 = *ILS* 8351 = *EDR* 112755 (cfr. *FIRA* III 81 *t*); *AE* 1999, 453 = *EDR* 101500.

[80] Jahn 1851, p. 126 non avanza alcuna ipotesi sul momento in cui il donario puteolano sarebbe stato ripristinato. Al contrario, Spinazzola suppone che il restauro sia collegato con i danni causati dai movimenti sismici avvenuti in Campania prima e al momento dell'eruzione del Vesuvio.

[81] Paolino Mingazzini ha reputato che l'intera base fosse stata rinnovata in età flavia, presumibilmente nel primo decennio del regno di Domiziano: Mingazzini 1976, pp. 425-429.

di quattordici città della provincia *Asia* che avevano subìto ingenti danni a seguito di devastanti terremoti in un periodo relativamente breve: Sardi, Magnesia sul Sipilo, *Temnos*, *Philadelphia*, *Aegae*, *Apollonidea*, *Mostene*, *Hyrkania*, *Hierokaisareia*, *Myrina*, *Kyme* e *Tmolos* nel 17 d. C., *Kibyra* nel 23 d. C., infine Efeso in una data imprecisata, ma probabilmente tra la fine del 28 e i primi mesi del 29 d. C.[82] La gravità dei cataclismi era stata tale da spingere Tiberio, come ricorda Tacito, a intervenire a favore

---

Al contrario, Bernhard Weisser considera il rifacimento totale immotivato sotto il profilo storico, in quanto Tiberio non era nella lista dei 'buoni imperatori': Weisser 2008, pp. 116-117. Sebbene sia d'accordo che la base sia tiberiana, le obiezioni di Weisser non possono essere condivise. Già Vittorio Spinazzola aveva ricordato che durante il principato di Tito erano state emesse repliche dei sesterzi tiberiani con legenda *civitatibus Asiae restitutis* (sulle quali vd. nota 90): Spinazzola 1902, pp. 135-136. Quale fosse la motivazione ufficiale per cui durante il principato di Tito furono coniate numerose monete di restituzione non è noto, ma con esse l'imperatore voleva celebrare la memoria dei membri più illustri della casa imperiale, anche per confermare la legittimità della dinastia flavia. Tito volle ricordare, perciò, anche Tiberio, le cui generosissime elargizioni a favore delle città asiatiche distrutte dai terremoti poterono sembrare un significativo precedente istituzionale ai suoi interventi a favore delle città campane devastate dagli eventi tellurici del 79 d.C.

[82] Tac. *ann*. 2, 47, 1-4 (17 d. C.: «*Eodem anno duodecim celebres Asiae urbes conlapsae nocturno motu terrae, quo inprovisior graviorque pestis fuit. neque solitum in tali casu effugium subveniebat in aperta prorumpendi, quia diductis terris hauriebantur. sedisse inmensos montis, visa in arduo quae plana fuerint, effulsisse inter ruinam ignis memorant. asperrima in Sardianos lues plurimum in eosdem misericordiae traxit: nam centies sestertium pollicitus Caesar, et quantum aerario aut fisco pendebant in quinquennium remisit. Magnetes a Sipylo proximi damno ac remedio habiti. Temnios, Philadelphenos, Aegeatas, Apollonidenses, quique Mosteni aut Macedones Hyrcani vocantur, et Hierocaesariam, Myrinam, Cymen, Tmolum levari idem in tempus tributis mittique ex senatu placuit, qui praesentia spectaret refoveretque*»); Tac. *ann*. 4, 11, 3 (23 d. C.: «*factaque auctore eo senatus consulta ut civitati Cibyraticae apud Asiam, Aegiensi apud Achaiam, motu terrae labefactis, subveniretur remissione tributi in triennium*»). Poiché il nome di Efeso non appare nell'elenco di Tacito, è possibile che il terremoto che l'ha colpita fosse stato menzionato nelle parti mancanti del libro V, che comprendevano gli anni dal 29 al 31 compreso, e quindi fosse avvenuto dopo il 23, ma prima del 30 d. C. (probabilmente, come ho detto, tra la fine del 28 e gli inizi del 29 d. C.): Nipperdey 1874[6], p. 136; Jahn 1851, p. 122. L'elenco delle città terremotate si riscontra, con qualche piccola variante, ma sempre con l'aggiunta di Efeso, che compare al posto d'onore, in Eus. *a. Abr. 2034* (18 d. C.) (vi manca *Kibyra*); Sync. p. 319 B (vi manca *Kibyra*); Niceph. Call. *hist. eccl.* 1, 17 (vi manca *Aigai*). Più brevi citazioni, senza l'elenco completo delle città, in Vell. 2, 126; Strab. 12, 8, 18; 13, 4, 8; Cass. Dio 57, 17, 7; Oros. 7, 4; Sen. *nat*. 6, 1, 11; Plin. *nat*. 2, 200; Solin. 40, 5.

delle città con elargizioni e con l'esenzione temporanea dalle tasse[83]. La dedica della base di Pozzuoli conferma le relazioni commerciali che gli *Augustales* puteolani avevano con i principali centri dell'Asia Minore, e nello stesso tempo il loro personale interesse nei confronti della liberalità tiberiana, da loro celebrata con un lussuoso donario.

Ogni città raffigurata sulla base è designata con il suo nome, inciso in basso, ai piedi delle personificazioni: sono Sardi e Magnesia sul Sipilo, che dalle fonti risultano aver subìto i danni maggiori, sul lato lungo con iscrizione dedicatoria (fig. 22); *Temnos*, *Kibyra*, *Myrina*, Efeso, *Apollonidea* (detta anche *Apollonis*), *Hyrkania* sul lato opposto (fig. 23); *Mostene*, *Aigai* e *Hierokaisareia* (fig. 24), *Philadelphia*, *Tmolos* e *Kyme* (fig. 25) sui lati brevi.

Il monumento puteolano, che ricorda nella sua composizione i celebri basamenti della statue di culto di età classica[84] – come il plinto della Nemesi di Ramnunte, opera di Agorakritos[85] (fig. 26), nella quale le immagini sono distanziate tra loro e a forte rilievo –, doveva imitare, come è stato più volte sottolineato, il sontuoso monumento che, dietro testimonianza di Flegonte di *Tralles*, che a sua volta dipende da un Apollonio grammatico (Apollonio Sofista?), le città colpite dal terremoto nel 17 d.C. avevano offerto a Tiberio per la sua liberalità nei loro confronti: una statua colossale dell'imperatore collocata nel foro Romano, nelle vicinanze del tempio di Venere, circondata dagli ἀνδριάντες di ciascuna città[86]. Il tempio citato da Flegonte è quello di Venere Genitrice nel limitrofo foro di Cesare (fig. 27, 1), sede privilegiata per la gestione delle finanze imperiali, e probabilmente per la distribuzione dei *congiaria*, e dove si tenevano i processi contro accusatori o accusati privati nei quali

[83] Cinque anni per le dodici città colpite dal terremoto nel 17 d.C., e 3 anni per quelle colpite nel 23 d.C. (oltre *Kibyra*, anche *Aegion*, che non era in *Asia*, ma in *Achaia*). Non sappiamo quali fossero le esenzioni per Efeso.

[84] Palagia 2000, pp. 53-78.

[85] Kallipolitis 1978, pp. 1-90, tavv. 1-32; Petrakos 1981, pp. 227-253; Petrakos 1986, pp. 89-107; Lapatin 1992, pp. 107-119, spec. 109, fig. 1; Karanastassis 1994, pp. 121-131; Palagia 2000, pp. 62-68.

[86] Phleg. *mir.* 13 (= *FGrHist* II B fr. 36, XIII). Vd. Weisser 2008, pp. 111-112.

era coinvolto direttamente l'imperatore. Qui è documentata la presenza di un ufficio chiamato *a loricata*, da una statua di Giulio Cesare stante, in corazza, dove i *praepositi Caesaris rerum cura* svolgevano le loro funzioni. Una parte del tesoro imperiale era custodita probabilmente nelle *tabernae* che fiancheggiavano il portico meridionale del foro[87] (fig. 27, 2). Poiché le città asiatiche erano state esentate per qualche anno dai versamenti all'erario e al fisco, l'ubicazione del monumento nel foro di Cesare poté sembrare una soluzione ragionevole.

Ἀνδριάς è termine generico, che vale per 'statua' come per 'immagine' o 'rappresentazione di una figura' maschile e femminile[88]: contrariamente all'idea prevalente, può indicare, quindi, anche figure ad altorilievo che, tra l'altro, davano l'impressione di essere a tutto tondo[89].

Data la distanza di tredici anni tra la dedica nel foro di Cesare e quella di Pozzuoli, è possibile che la base puteolana non riproducesse fedelmente la base romana, in quanto vi sono aggiunte altre due città, *Kibyra* ed Efeso, devastate da terremoti successivi al 17 d. C. Peraltro Efeso, la capitale della provincia *Asia*, occupa sulla base di Pozzuoli una posizione centrale sul lato lungo opposto a quello con iscrizione, a fianco della statua di Artemide Efesia che funge da asse compositivo. Si potrebbe, però, avanzare l'ipotesi che il monumento tiberiano del foro di Cesare avesse subìto una drastica integrazione dopo il 17, e che a questo rifacimento si fosse adeguato il monumento puteolano.

Di questo donario romano non è purtroppo rimasta alcuna traccia, ma qualche informazione si deduce da emissioni di sesterzi del 22-23 d.C., nei quali su un lato compare l'immagine di Tiberio in tunica e toga, seduto su una *sella curulis*, con corona di alloro sul capo, con uno scettro di media misura (giunge fino alla *sella*) nella mano sinistra e patera nella

---

87 Maiuro 2010, pp. 189-221.

88 Keesling 2017, pp. 837-861.

89 Che gli ἀνδριάντες fossero sculture a tutto tondo era già l'opinione del primo editore del monumento: Bulifon 1694, pp. 26-27. Inoltre: Jahn 1851, p. 126; Spinazzola 1902, spec. p. 134; Mingazzini 1976, p. 426; Weisser 2008, pp. 112, 119. L'unica voce a favore di altorilievi, a mio parere corretta, è nella scheda di Platner, Ashby 1929, p. 226, dove la base di Pozzuoli è considerata copia fedele del monumento nel foro di Cesare.

destra, circondata dalla legenda *civitatibus Asiae restitutis*[90] (fig. 09a). Come ho già ricordato, in differente contesto, lo schema dell'immagine di Tiberio seduto è ripetuto su dupondi di oricalco e di rame della zecca di *Caesaraugusta* (Saragozza)[91], datati nel 28-29 e nel 31-32 d.C. (fig. 9b). È presumibile che le monete romane ritraggano schematicamente la statua colossale dell'imperatore dedicata dalle città asiatiche, ma non il suo basamento e gli ἀνδριάντες che dovevano circondarlo.

È stata spesso rilevata la stringente somiglianza dei sesterzi sui quali è raffigurato Tiberio seduto (fig. 9a) con i sesterzi del *divus Augustus pater* (fig. 5). Si può dire qualcosa di più: le due serie romane sono abbinate, sia per cronologia, sia per la legenda con la titolatura di Tiberio, sia per l'impostazione complessiva[92]. Lo schema iconografico degli imperatori seduti è affine, al punto che si potrebbe supporre una precisa equiparazione delle immagini, come se Tiberio avesse voluto, imitando lo schema del *divus Augustus pater*, sottolineare la filiazione divina e quindi accentuare il suo legame con il padre adottivo e la continuità dinastica, bene attento, comunque, a distinguere gli attributi (Augusto è *divus*, radiato e seduto su trono; Tiberio non è radiato, è su *sella curulis* e non regge il ramo d'alloro, ma una patera). Le somiglianze nello schema iconografico tra le due statue come riprodotte sulle monete non sono rimaste senza conseguenze, come rivela la confusione tra gli attributi conferiti agli imperatori viventi e a quelli divinizzati, documentata dalle emissioni spagnole e da quelle di restituzione di Tito.

---

[90] *RIC* I2, 1984, p. 97, nr. 48, tav. 11; *BMCRE* I, 1923, pp. CXXXIII-CXXXIV, 129, nrr. 70-73, tav. 23, 16; Giard II, 1988, p. 45, nrr. 52-54, tav. III. Inoltre: Liverani 1996, pp. 65-66; Weisser 2008, p. 112, M 6; Márquez, Morena 2017, pp. 291-292; Márquez, Morena 2018, p. 679. Anche questo tipo monetario, ivi compresa la legenda, è stato restituito da Tito: *RIC* II, 1926, p. 143, nr. 210; *BMCRE* II, 1930, p. 285, nrr. 282-283, tav. 54, 10; Giard III, 1998, p. 235, nrr. 291-292, tav. LXXXVIII; *RIC* II2, 2007, p. 225, nr. 410, tav. 110. È possibile, come aveva rilevato già Vittorio Spinazzola (Spinazzola 1902, p. 136) che, con queste restituzioni, Tito, intenzionato a riparare immediatamente gli enormi danni dovuti alla devastante eruzione del Vesuvio del 79 d.C., abbia voluto ricordare gli interventi eccezionali di Tiberio a favore delle città asiatiche colpite dai terremoti.

[91] RPC I, 1992, p. 123, nrr. 344, 346, tavv. 24-25.

[92] Liverani 1996, p. 66; Márquez, Morena 2017, p. 291.

Benché lacunoso, il frammento con personificazioni dall'area del teatro di Marcello tende a convalidare questa chiave di lettura, e ad accentuare le analogie tra i due donari, le cui misure erano pressoché identiche, come si può constatare sovrapponendo virtualmente il personaggio femminile in chitone corto e mantello a vela triangolare all'immagine di *Kyme* sul fianco destro della base di Pozzuoli[93] (fig. 28). Con la riproposizione di un basamento circondato ad altorilievo da personificazioni di *civitates* o di *ethne*, il rapporto tra la statua di Augusto presso il teatro di Marcello e quella di Tiberio nel foro di Cesare risulta ancor più incisivo, anche se non c'era, né poteva esserci, una corrispondenza precisa tra le personificazioni inserite in due monumenti progettati per scopi differenti. Comunque, l'aggetto delle due figure femminili sul frammento dal circo Flaminio è coerente con quello delle *civitates* sulla base di Pozzuoli. Anche gli schemi iconografici sono simili. Il personaggio in chitone corto e mantello a vela triangolare è affine, a livello iconografico, non solo all'immagine di *Kyme*, come dichiara anche la loro sovrapposizione (fig. 28), ma anche all'immagine di Efeso sul lato opposto a quello frontale[94] (fig. 23, quarta figura da sinistra). È la caratteristica raffigurazione delle personificazioni di *civitates*, o di *ethne*, come amazzoni, ben presente nel repertorio figurativo romano di età imperiale. Non si riscontra un'analoga consonanza nel caso della figura in chitone lungo cinto alla vita, ma sulla base di Pozzuoli sono rappresentate con un abbigliamento simile la personificazione di *Myrina*, in chitone trasparente senza cintura[95] (fig. 23, terza figura da sinistra), e la personificazione di *Tmolos*, che veste un finissimo peplo con una spallina slacciata[96] (fig. 25, al centro). Il confronto permette di evidenziare anche la differenza qualitativa. La base di Pozzuoli appare come un dignitoso lavoro artigianale, ma assai meno accurato nel trattamento dei panneggi, e neppure lontanamente pari per qualità formale.

---

[93] Weisser 2008, pp. 127-128, tavv. 51, 52a-b, 53, figg. 14, 21.

[94] Weisser 2008, pp. 133-134, tavv. 54, 56, 58, 60c-61b, 62c, figg. 15, 32.

[95] Weisser 2008, pp. 131-132, tavv. 54, 55, 57, 60a-b, figg. 15, 26-29.

[96] Weisser 2008, pp. 126-127, tavv. 51, 52c-d, 54, figg. 14, 20.

A conclusione, si deve riconoscere che la documentazione offerta dalle provincie romane con la scoperta di nuove sculture, permette in determinati casi di migliorare le nostre conoscenze sulle forme di rappresentazione imperiale, laddove sono riprodotti più o meno fedelmente monumenti della capitale che, malgrado la loro originaria importanza, sono ormai perduti per sempre o conosciuti in modo imperfetto. La statua di Augusto di Torreparedones ne è un esempio veramente eccezionale.



Fig. 1



Fig. 2

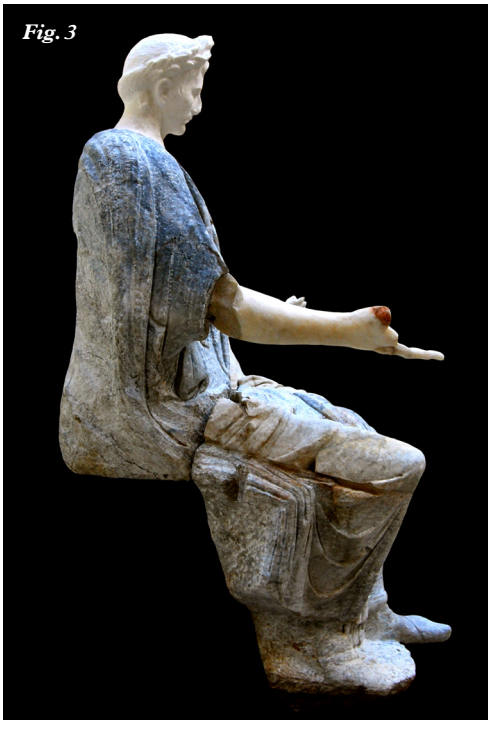


Fig. 3



Fig. 4

Fig. 5



Fig. 6a



Fig. 6b



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12





Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16





Fig. 17



Fig. 18

Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23





Fig. 24

Fig. 25



Fig. 26

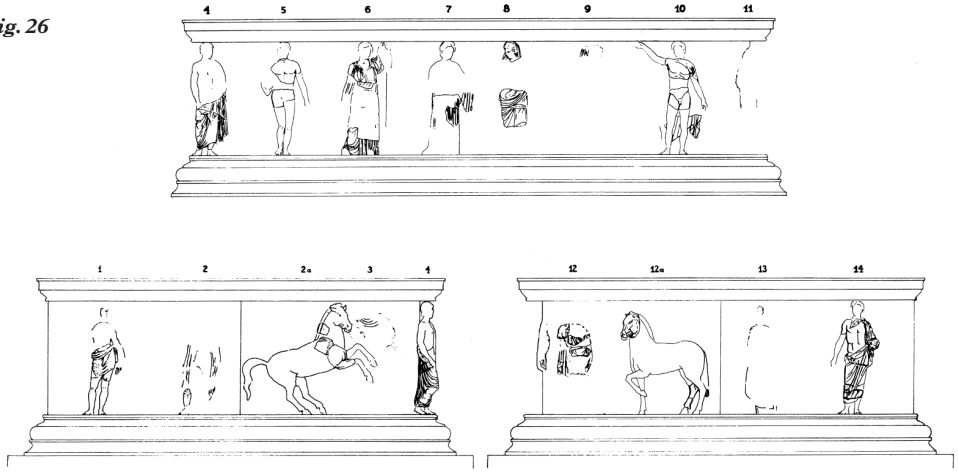
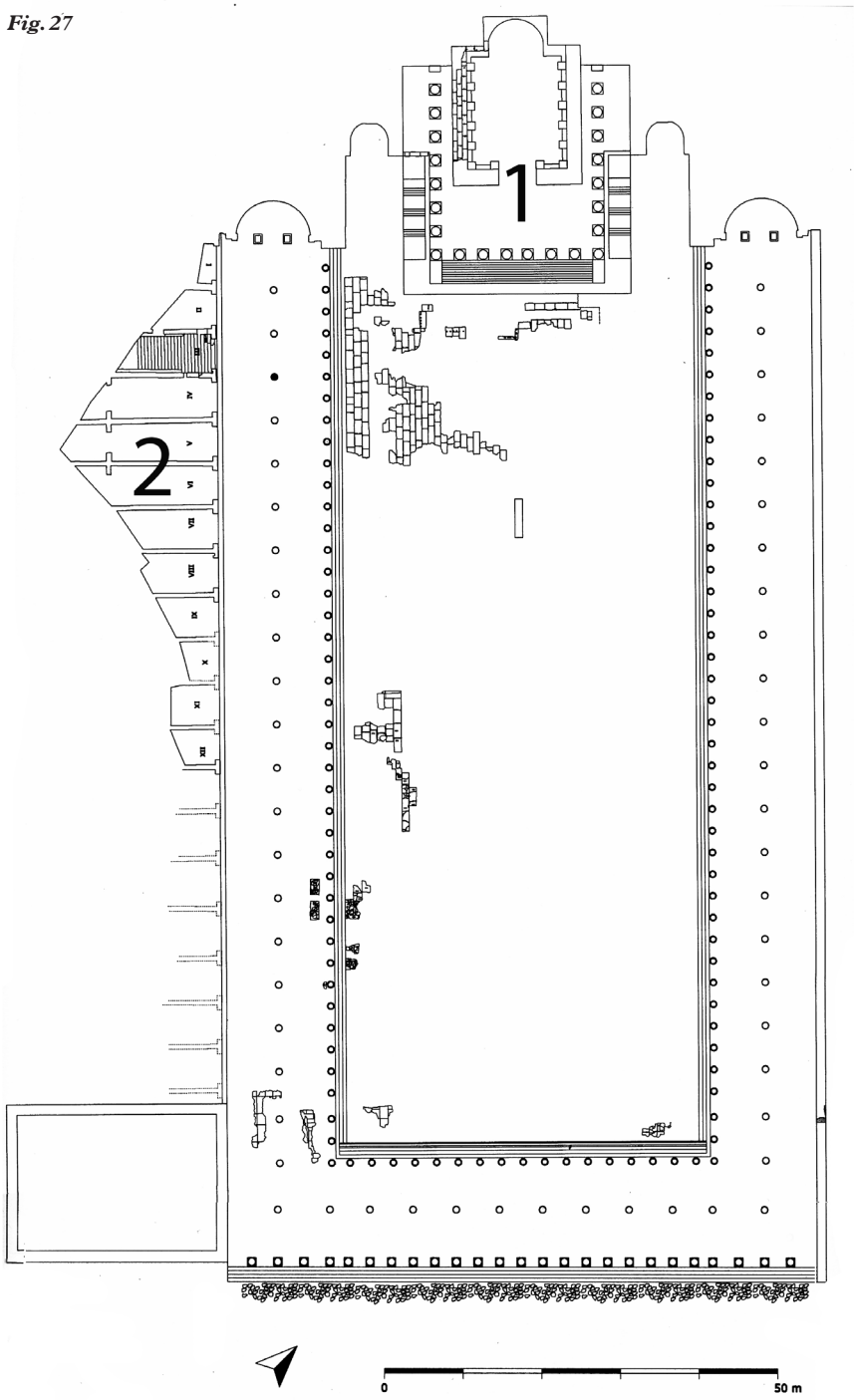


Fig. 27



FORI IMPERIALI - FORO DI CESARE
Planimetria ricostruttiva della fase di Ottaviano (42-29 a.C.)

Rilievo: A. Delfino - V. Di Cola
Elaborazione grafica: V. Di Cola

Fig. 28



Illustrazioni

1. Baena, Museo Histórico. Statua colossale del divo Augusto radiato, in tunica e toga, dalla curia nel foro di *Colonia Ituci Virtus Iulia* (Torreparedones, Spagna). Veduta frontale (foto Museo).

2. Come fig.1. Veduta dal lato sinistro (foto Museo).

3. Come fig.1. Veduta dal lato destro (foto Museo).

4. Come fig.1. Proposta di ricostruzione con la policromia originaria (foto Museo).

5. Tiberio, sesterzio di bronzo della zecca di Roma (22-23 d.C.). Recto: statua del divo Augusto in toga, radiato su trono, con scettro e ramo d'ulivo; di lato, recinto d'altare; legenda, *divus Augustus pater*. Verso: al centro, *SC*; sul bordo, legenda, *Ti(berius) Caesar divi Aug(usti) f(ilio) Aug(ustus) tr(ibunicia) pot(estate) XXIIII* (foto Classical Numismatic Group, Inc., Mail Bid Sale 76, 12/9/2007).

6a. Tito, sesterzio di bronzo della zecca di Roma (80-81 d.C.). Restituzione dell'emissione di Tiberio del 22-23 d.C. Recto: statua del divo Augusto in toga, radiato su trono; legenda *divus Augustus pater*. Verso: al centro, *SC* e *rest(ituit)*; sul bordo, legenda, *Imp(erator) T(itus) Caes(ar) divi Vesp(asiani) f(ilius) Aug(ustus) p(ontifex) m(aximus) tr(ibunicia) p(otestate) co(n)s(ul) VIII* (foto Fritz Rudolf Künker GMBH & Co. KG, Auction 124, Lot 8967, 16/3/2007).

6b. Tito, sesterzio di bronzo della zecca di Roma (80-81 d.C.). Restituzione con varianti dell'emissione di Tiberio del 22-23 d.C. Recto: statua del divo Augusto in toga, radiato su *sella curulis*, con scettro e patera; legenda, *divus Augustus pater*. Verso: al centro, *SC* e *rest(ituit)*; sul bordo, come fig. 05 (foto Dr. Busso Peus Nachfolger, Auction 401, Lot 521, 3/11/2010).

7. Tiberio, emissione in bronzo della zecca di *Tarraco* (*post* 21-22 d.C.). Recto: statua del divo Augusto in toga, radiato su *sella curulis*, con scettro e patera; legenda, *deo Augusto* (foto *RPC* I, nr. 224).

8. Tiberio, oricalco della zecca di *Tarraco* (*post* 21-22 d.C.). Recto: statua del divo Augusto radiato su trono, con scettro e *victoriola*; legenda, *deo Augusto* (foto *RPC* I, nr. 223).

9a. Tiberio, sesterzio di bronzo della zecca di Roma (22-23 d.C.). Recto: statua di Tiberio su *sella curulis*, con scettro e patera; legenda, *civitatibus Asiae restitutis*. Verso: al centro, *S. C.*; sul bordo, legenda, *Ti(berius) Caesar divi Aug(usti) f(ilio) Aug(ustus) tr(ibunicia) pot(estate) XXIIII* (foto Numismatica Ars Classica Nac Ag, Auction 52, Lot 321, 7/10/2009).

9b. Tiberio, dupondio di rame della zecca di *Caesaraugusta* (31-32 d.C.). Recto: Tiberio seduto su *sella curulis* con patera e scettro; legenda, *Ti(berius) Caesar divi Aug(usti) f(ilio) Augustus pont(ifex) max(imus) tr(ibunicia) potestate) XXXIII*. Verso: vessillo tra due stendardi circolari, ognuno dei quali su una base; legenda, sul bordo, *C(olonia) C(aesar) A(ugusta) M. Cato L. Vettiacvs IIvir*; al centro, *leg(io) IV leg(io) VI leg(io) X* (foto Fritz

Rudolf Künker GMBH & Co. KG, Auction 312, Lot 1627, 8/10/2018).

10. Caligola, dupondio di oricalco della zecca di Roma (37-41 d.C.). Recto: effigie del divo Augusto con corona radiata; legenda, *Divus Augustus S. C.* Verso: statua di Caligola in toga su *sella curulis*, con ramo d'alloro nella mano destra; legenda, *consensu senatus et eq(uestris) ordin(is) p(opuli)q(ue) r(omani)* (foto Leu Numismatik AG, Auction 13, Lot 236, 27/5/2023).

11. Baena, Museo Histórico. Statua colossale di Caligola, in seguito rilavorata in funzione di Claudio, dalla curia nel foro di *Colonia Ituci Virtus Iulia* (Torreparedones, Spagna). Proposta di ricostruzione della policromia con tunica di porpora con decorazioni d'argento, e toga di porpora con bordo dorato. (foto Museo).

12. Formia, Museo Archeologico Nazionale. Statua di togato *capite velato*, dal giardino Sorreca presso la c.d. villa di Cicerone, inv. 88483 (già 14614) (foto A.).

13. Caesarea Maritima. Statua colossale di porfido di imperatore romano (Adriano?) (foto A.).

14. Augusto, denario della zecca di Colonia Patricia (18 a.C. ca.). Recto: *toga picta* su *tunica palmata*, vessillo con aquila ad ali spiegate e *corona triumphalis*; legenda, *SPQR par[e](nti) cons(ervatori) suo*. Verso: quadriga trionfale; legenda, *Caesari Augusto* (foto Numismatica Ars Classica NAC AG, Auction 100, Lot 413, 29/5/2017).

15. Licinio, aureo della zecca di Antiochia (318/319). Recto: effigie di Licinio; legenda, sul bordo, *Licinius P. f. Aug(ustus)*. Verso: Licinio stante in veste trionfale, con scettro e globo; al suo fianco, stella su falce lunare; legenda, sul bordo, *consul p(ater) p(atriae) proconsul*; in basso, *Ant(iochia)*; al centro, a fianco dell'imperatore, *Is. Int.* (foto Fritz Rudolf Künker GMBH & Co. KG, Auction 376, Lot 4152, 18/10/2022).

16. Roma, Musei Capitolini. Frammenti pertinenti alla lastra 31 della *forma Urbis marmorea*: area del teatro di Marcello e della *porticus post scaenam* (foto archivio della Sovrintendenza dei Beni Culturali di Roma Capitale).

17. Roma, teatro di Marcello, area della *porticus post scaenam*. Altare con scene riferibili al mito di Ercole: l'eroe osserva il piccolo Telefo allattato da una cerva; in alto, sopra il bambino, aquila ad ali spiegate (da Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017).

18. Roma, teatro di Marcello, area della *porticus post scaenam*. Veduta dell'altare con scene del mito di Ercole nel suo contesto di rinvenimento. Sono visibili il basamento di supporto dell'altare e la pavimentazione con i fori per il recinto metallico (da Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017).

19. Claudio, dupondio in bronzo della zecca di Roma (*post* 42 d.C.). Recto: effigie radiata del divo Augusto; legenda, *divus Augustus SC*. Verso: statua di Livia divinizzata su trono, con corona di spighe, torcia come scettro e fascio di

spighe; legenda, *diva Augusta* (foto Numismatik Lanz München, Auction 157, Lot 283, 9/12/2013).

20. Roma, depositi del teatro di Marcello, inv. TM 1616. Frammento angolare in marmo con personificazioni femminili ad altorilievo, dagli scavi per la sistemazione dell'area del teatro di Marcello (foto archivio della Sovrintendenza dei Beni Culturali di Roma Capitale, Musei Capitolini, Barbara Malter).

21. Come fig. 20. Dettaglio della personificazione in chitone corto e mantello (foto archivio della Sovrintendenza dei Beni Culturali di Roma Capitale, Musei Capitolini, Barbara Malter).

22. Napoli, Museo Nazionale. Base di statua rinvenuta a Pozzuoli, e dedicata a Tiberio dalle città asiatiche colpite dai terremoti dal 17 al 28-29 d.C. Faccia anteriore con le personificazioni delle città di Sardi e Magnesia sul Sipilo, e iscrizione di dedica a Tiberio (foto A.).

23. Come fig. 22. Faccia posteriore con le personificazioni delle città di *Temnos*, *Kibyra*, *Myrina*, Efeso, *Apollonidea* e *Hyrkania* (foto A.).

24. Come fig. 22. Fianco sinistro con le personificazioni delle città di *Mostene*, *Aigai* e *Hierokaisareia* (foto A.).

25. Come fig. 22. Fianco destro con le personificazioni delle città di *Philadelphia*, *Tmolos* e *Kyme* (foto A.).

26. Ramnunte, Antiquario. Disegno con l'ipotesi di V. Petrakos di ricostruzione del basamento della statua colossale di Nemesi, opera di Agorakritos (da Petrakos 1986).

27. Pianta del foro di Cesare a Roma in età augustea. 1. Il tempio di Venere Genitrice. 2. Gli uffici dei *procuratores* del tesoro imperiale (disegno di A. Delfino e Valeria Di Cola).

28. Sovrapposizione in ortofoto della personificazione in chitone corto e mantello del frammento proveniente dall'area del teatro di Marcello sulla personificazione di *Kyme* sul fianco destro della base di Pozzuoli (Lorenzo Kosmopoulos).

Lista delle abbreviazioni

Per le abbreviazioni si è adottata la «Liste der Abkürzungen für Zeitschriften, Reihen, Lexika und häufig zitierte Werke» dell'Istituto Archeologico Germanico. Inoltre:

Abbondanza 2013 = L. Abbondanza, «Dittico in avorio con scena di apoteosi», in L. Abbondanza, F. Coarelli, E. Lo Sardo (eds.), *Apoteosi da uomini a dei. II Mausoleo di Adriano* (Catalogo dell'esposizione, Roma 2013), Roma 2013, pp. 353-355.

Alföldi 1935 = A. Alföldi, «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», in *RM* 50, 1935, pp. 1-158.

Alföldi 1970 = A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.

Alföldi 1951 (= 1971) = A. Alföldi, «Der neue Romulus», in *MusHelv* 8, 1951, pp. 190-215 (= *Der Vater der Vaterlandes im römischen Denken*, Darmstadt 1971, pp. 14-39.

Arnaud 1984 = P. Arnaud, «L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique», in *MEFRA* 96, 1984, pp. 53-116.

Bartman 1999 = E. Bartman, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge 1999.

Bergmann 2010 = B. Bergmann, *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*, Berlin, New York 2010.

Bergmann 2012 = B. Bergmann, «Der Kranz des Augustus in den Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 6 (Inv. Nr. 495)», in *RM* 118, 2012, pp. 271–293.

Bonfante Warren 1970 = L. Bonfante Warren, « Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph», in *JRS* 60, 1970, pp. 49-66.

Boschung 1989 = D. Boschung (mit einem Betrag von H.-M. v. Kaenel), *Die Bildnisse des Caligula* (*Das römische Herrscherbild*, I. Abteilung), Berlin 1989.

Bulifon 1694 = A. Bulifon, *Ragionamento intorno d'un'antico marmo discoverto nella città di Pozzuoli,* Napoli 1694.

Cahn 1984-1985 = H. A. Cahn, «An Imperial Mint in Bithynia», in *IstNumJ* 8, 1984-1985, pp. 14-26.

Canfora 1999 = L. Canfora, *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*, Roma, Bari 1999.

Carradice, Cowell 1987 = I. Carradice, M. Cowell, «The Minting of Roman Imperial Bronze Coins for Circulation in the East: Vespasian to Trajan», in *NumChron* 1987, pp. 26-50.

Cassieri 2001 = N. Cassieri, *Il Museo archeologico Formia*, Formia 2001.

Ciancio Rossetto 2008 = P. Ciancio Rossetto, «Teatro di Marcello: nuove acquisizioni sulla struttura e organizzazione della scena e dell'area *post-scaenam* alla luce dei nuovi scavi», in *StRom* 56, 2008, pp. 3-23.

P. Ciancio Rossetto, «III. 2, La struttura teatrale», in Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017, pp. 49-100.

Ciancio Rossetto, Cimino 2017 = P. Ciancio Rossetto, M. G. Cimino, «VII. 4, La base di Ercole», in Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017, pp. 237-249.

Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017 = P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio (eds.), Theatrum Marcelli, Roma 2017.

Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017a = P. Ciancio Rossetto, G. Pisani Sartorio, «I. La storia del monumento, I.1. Dall'età antica al XXI secolo», in Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017, pp. 1-28.

Corazza 2016 = G. Corazza, *Gli* Augustales *della Campania romana*, Napoli 2016.

Degrassi 1963 = A. Degrassi, *Fasti anni numani et iuliani. Accedunt ferialia, menologia rustica, parapegmata* (*Inscriptiones Italiae* XIII 2), Roma 1963.

Delbrueck 1932 = R. Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, Berlin 1932.

Del Bufalo 2012 = D. Del Bufalo, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Turin, London et al. 2012.

Deubner 1934 = L. Deubner, « Die Tracht des Römischen Triumphators», in *Hermes* 69, 1934, pp. 316-323.

Dräger 1994 = O. Dräger, *Religionem significare: Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, Mainz 1994.

Dross-Krüpe, Paetz gen. Schieck 2014 = K. Dross-Krüpe, A. Paetz gen. Schieck, «Unravelling the Tangled Threads of Ancient Embroidery», in M. Harlow, M.-L. Nosch (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress*, Oxford, pp. 207-235.

Felber 1961 = D. Felber, «Caesars Streben nach der Königwürde», in F. Altheim, D. Felber (eds.), *Untersuchungen zur Römischen Geschichte* 1. *Einzeluntersuchungen zur altitalischen Geschichte. Anfänge römischer Geschichtsschreibung. Caesars Streben nach der Königwürde*, Frankfurt a. M. 1961, pp. 209-284.

Gabelmann 1977 = H. Gabelmann, «Die ritterliche Trabea», in *JdI* 92, 1977, pp. 322-374.

Gabelmann 1981 = H. Gabelmann, «Römische ritterliche Offiziere im Triumphzug», in *JdI* 96, 1981, pp. 436-465.

Gabelmann 1985 = H. Gabelmann, «Römische Kinder in Toga Praetexta», in *JdI* 100, 1985, pp. 497-541

Gabelmann 1989 = H. Gabelmann, «Zum Genius Farnese», in *RM* 96, 1989, pp. 365-392.

Garriguet Mata 2013 = J. A. Garriguet Mata, «Novedades de escultura romana en Córdoba», in F. Acuña, R. Casal, S. González (eds.), *Escultura Romana en Hispania* VII, *Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil*, Santiago de Compostela 2013, pp. 377-402.

Giard 1976 = J.-B. Giard, *Bibliothèque Nationale, Catalogue des monnaies de l'empire romain* I. *Auguste*, Paris 1976.

Giard 1988 = J.-B. Giard, *Bibliothèque Nationale, Catalogue des monnaies de l'empire romain* II. *De Tibère à Néron*, Paris 1988.

Giard 1998 = J.-B. Giard, *Bibliothèque Nationale, Catalogue des monnaies de l'empire romain* III. *Du soulèvement de 68 après J.-C. à Nerva*, Paris 1998.

Gibson 2006 = *Statius Silvae* 5, edited with an introduction translation and commentary by B. Gibson, Oxford 2006.

Goette 1990 = H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein 1990.

Gronovius 1720 = L. Th. Gronovius, *Marmorea basis colossi Tiberio Caesari erecti ob civitates Asiae restitutas* …, Lugduni Batavorum 1720.

Gross 1962 = W. H. Gross, *Iulia Augusta, Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie* (*AbhGöttingen*, III F., nr. 52), Göttingen 1962.

Hermann 1961 = W. Hermann, *Römische Götteraltäre*, Kallmünz 1961.

Hölscher 1967 = T. Hölscher, *Victoria Romana: Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz am Rhein 1967.

Jahn 1851 = O. Jahn, «Die puteolanische Basis», in *Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse* 1851, pp. 119-151, tavv. I-IV.

v. Kaenel 1986 = H.-M. v. Kaenel, *Münzprägung und Münzbildnis des Claudius*, Berlin 1986.

Kaiser Augustus 1988 = *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Catalogo della mostra, Berlino 1988), Mainz am Rhein 1988.

Kallipolitis 1978 = V. G. Kallipolitis, «Η βάση του αγάλματος της Ραμνουσίας Νέμεσης», in *AEphem* 1978, pp. 1-90.

Karanastassis 1994 = P. Karanastassis, «Wer ist die Frau hinter Nemesis? Studien zur Statuenbasis der Nemesis von Rhamnus» in *AM* 109, 1994, pp. 121-131.

Keesling 2017 = C. M. Keesling, «Greek Statue Terms Revisited: What does ἀνδρίας Mean?», in *GrRomByzSt* 57, 2017, pp. 837-861.

Komnick 2001 = H. Komnick, *Die Restitutionsmünzen der frühen Kaiserzeit: Aspekte der Kaiserlegitimation*, Berlin et al. 2001.

Koortbojian 2013 = M. Koortbojian, *The Divinization of Caesar and Augustus. Precedents, Consequences, Implications*, Cambridge 2013.

Koppel 1985 = E. M. Koppel, *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlin 1985.

Lapatin 1992 = K. D. S. Lapatin, «A Family Gathering at Rhamnous? Who's who on the Nemesis Base», in *Hesperia* 61, 1992, pp. 107-119

La Rocca 1995 = E. La Rocca, «Sul circo Flaminio», in *Archeologia Laziale* 12, 1, 1995, pp. 103-119.

La Rocca 2021 = E. La Rocca, «*Signum Augusto patri ad theatrum Marcelli», in StClOr* 67, 2021, pp. 123-146.

La Rocca, Parisi Presicce 2010 = La Rocca, C. Parisi Presicce, *Musei Capitolini* 1, *Le sculture del Palazzo Nuovo*, Milano 2010.

Liverani 1985 = P. Liverani, «Il rilievo con i popoli etruschi: proposta di ricostruzione e interpretazione», in M.

Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *Caere*, 2. *Il teatro e il ciclo statuario giulio-claudio*, Roma 1989, pp. 145-157.

Liverani 1994 = P. Liverani, *Testa colossale di Augusto della collezione Mattei: restauro e rilettura*, «BMonMusPont» 14 (1994), 39-52.

Liverani 1995 = P. Liverani, «"Nationes" e "civitates" nella propaganda imperiale», in *RM* 102, 1995, pp. 219-249.

Liverani 1996 = P. Liverani, *Variazioni sul tema di Iuppiter*, in V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano (ed.), *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Roma 1996, 65-72.

Liverani, Santamaria 2014 = P. Liverani, U. Santamaria (eds.), *Diversamente bianco: La policromia della scultura romana*, Roma 2014.

L'Orange, v. Gerkan 1939 = H. P. L'Orange, A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939.

Maderna 1988 = C. Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen: Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg 1988.

Maiuro 2010 = M. Maiuro, «What Was the Forum Iulium Used for? The Fiscus and its Jurisdiction in First-Century CE Rome», in F. De Angelis (ed.), *Spaces of Justice in the Roman World*, Leiden, Boston 2010, pp. 189-221.

Marquardt 1886 (= 1893) = J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer* II, Zweite Auflage, Leipzig 1886 (= J. Marquardt, *La vie privée des Romains* II, traduit sur la deuxième édition allemande, Paris 1893).

Márquez 2012 = C. Márquez, «Dos nuevos retratos de Augusto en la provincia de Córdoba», in *Romula* 11, 2012, pp. 205-221.

Márquez 2017 = C. Márquez, «El Foro de Torreparedones (Baena, Córdoba)», in A. W. Busch, J. Griesbach, J. Lipps (eds.), *Urbanitas – urbane Qualitäten: Die antike Stadt als kulturelle Selbstverwirklichung* (Kolloquium 19.-21 Dezember 2012 in München, Kommission zur Erforschung des antiken Städtewesens der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), Mainz 2017, pp. 217-230.

Márquez 2019 = C. Márquez, «The Seated Statue of Divus Augustus Pater Found in the Province of Baetica», in B. Porod, P. Scherrer (eds.), *Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum Provinzialrömischen Kunstschaffen. Der Stifter und sein Monument, Gesellschaft – Ikonographie – Chronologie* (14. bis 20. Juni 2017 Graz / Austria), Graz 2019, pp. 262-273.

Márquez 2021 = C. Márquez, «Una escultura sedente de Caligula procedente de la Bética», in J. Lang, C. Marcks-Jacobs (eds.), *Arbeit am Bildnis: Porträts als Zugang zu antiken Gesellschaften: Festschrift für Dietrich Boschung*, Regensburg 2021, pp. 91-103.

Márquez, Morena 2017 = C. Márquez, J. A. Morena, «Divus Augustus Pater. Estudio tipológico, iconográfico y estilístico de una statua sedente allada en Torreparedones (Baena, Córdoba)», in *MM* 58, 2017, pp. 267-320.

Márquez, Morena 2018 = C. Márquez, J. A. Morena, «Divus Augustus Pater hallado en la Prouincia Baetica», in C. Márquez, D. Ojeda (eds.), *Escultura Romana en Hispania* VIII. *Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, Córdoba 2018, pp. 673-690.

Meyer 2000 = H. Meyer, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser: Neue Perspektiven zur Kunst der frühen Prinzipatszeit*, München 2000.

Mingazzini 1976 = P. Mingazzini, «La datazione della base di Pozzuoli», in *RM* 83, 1976, pp. 425-429.

Mommsen 1876 (= 1892) = Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht* I, Zweiter unveränderter Nachdruck der dritten Auflage, Leipzig 1876 (= Th. Mommsen, *Le droit public romain*, II, traduit sur la troisième édition allemande, Paris 1892).

Museo Archeologico dei Campi Flegrei 2, 2008 = F. Zevi, F. Demma, E. Nuzzo, et al. (eds.), *Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale*, 2. *Pozzuoli*, Napoli 2008.

Nipperdey 1874[6] = *Cornelius Tacitus, erklaert von Karl Nipperdey*, I. *Ab excessu divi Augusti* I-VI (Sechste verbesserte Auflage), Berlin 1874.

Orlandi 2007 = S. Orlandi, «Un'iscrizione monumentale dall'area del Teatro di Marcello», in G. Paci (ed.), *Contributi all'epigrafia d'età augustea: Actes de la XIII[e] rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain, Macerata, 9-11 settembre 2005*, Tivoli 2007, pp. 201-216.

Orlandi 2017 = S. Orlandi, «Le iscrizioni del teatro», in Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio 2017, pp. 185-191.

Palagia 2000 = O. Palagia, «Meaning and Narrative Techniques in Statue-Bases of the Pheidian Circle», in *Word and Image in ancient Greece*, Edinburgh 2000, pp. 53-78.

Parisi Presicce 1999 = C. Parisi Presicce, «Le rappresentazioni allegoriche di popoli e province nell'arte romana imperiale», in M. Sapelli (ed.) Provinciae fideles: *Il fregio del Tempio di Adriano in Campo Marzio* (Catalogo della mostra, Roma 1999), Milano 1999, pp. 83-105.

P. Pensabene, R. Mar, «Il tempio di Augusto a *Tarraco*. Gigantismo e marmo lunense nei luoghi di culto imperiale in *Hispania* e *Gallia*», in *ArchCl* 61, 2010, pp. 243-307.

Petrakos 1981 = V. Petrakos, «La base de la Némésis d'Agoracrite (Rapport preliminaire)», in *BCH* 105, 1981, pp. 227-253.

Petrakos 1986 = V. Petrakos, «Προβλήματα της βάσης του αγάλματος της Νεμέσεως», in *Archaische und klassische griechische Plastik,* 2 (Akten des internationalen Kolloquiums vom 22. - 25. April 1985 in Athen), Mainz am Rhein 1986, pp. 89-107.

Platner, Ashby 1929 = S. B. Platner, T. Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929.

Rose 1997 = C. B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge 1997.

Rothe 2020 = U. Rothe, *The Toga and Roman Identity*, London, New York et al. 2020.

Scardigli 1983 = *Nicolao di Damasco, Vita di Augusto*, Introduzione, traduzione italiana e commento storico di B. Scardigli, in collaborazione con P. Delbianco, Firenze 1983.

Schäfer 1980 = Th. Schäfer, «Zur Ikonographie der Salier», in *JdI* 95, 1980, pp. 342-373.

J. Scheid, *Commentarii fratrum Arvalium qui supersunt*, Roma 1998.

Scott Ryberg 1955 = I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (*MemAmAc* 22), Rome 1955.

Spinazzola 1902 = V. Spinazzola, *La base figurata di Tiberio*, *Memoria letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti*, Napoli 1902.

Thilo II, 1884 = *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, II, *Aeneidos librorum VI-XII commentari*, recensuit G. Thilo, Lipsiae 1884.

M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982.

Ventura Villanueva, Fernandez Cubero 2018 = Á. Ventura Villanueva, L. Fernández Cubero, «El color de la imagen imperial en Torreparedones: Estudio de la policromía en las estatuas sedentes del foro», *in L.* Baena del Alcázar, C. Márquez, D. Ojeda Nogales (eds.) *Escultura Romana en Hispania* VIII: *Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, Córdoba 2018, pp. 733-752.

Vermeule 1981 = C. Vermeule, «The Basis from Puteoli. Cities of Asia Minor in Julio-Claudian Italy», in *Coins, Culture, and History in the Ancient World. Numismatic and Other Studies in Honor of B. L. Trell*, Detroit 1981, pp. 85-101.

Versnel 1970 = H. S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.

Weinstock 1971 = S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971.

Weisser 2008 = B. Weisser, «Die Basis von Pozzuoli», in *AntPl* 30, 2008, pp. 105-160.

Welwei 1967 = K. W. Welwei, «Das Angebot des Diadems an Caesar und das Luperkalienproblem», *in Historia* 16, 1967, pp. 44-69.

Wrede 1981 = H. Wrede, «Der genius populi Romani und das Fünfsäuledenkmal der Tetrarchen auf dem Forum Romanum», in *Bǰb* 181, 1981, pp.111-142.

Província

TARRACONENSE

https://doi.org/10.34623/9ypt-ma70

Algunas esculturas romanas de procedencia italiana de los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid

Pedro Rodríguez Oliva[1]

Resumen: Un grupo de esculturas clásicas expuestas en los museos arqueológicos de Valladolid y Burgos fueron consideradas por algunos investigadores producto de hallazgos en las ruinas de la antigua Clunia Sulpicia. Tales estatuas, sin embargo, debieron ser traídas desde Italia por Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, el primer duque de Peñaranda, conde consorte de Miranda y virrey del reino de Nápoles entre 1586 y 1595, formando con ellas, en su palacio de los Condes de Miranda, una notable colección en el cercano pueblo de Peñaranda de Duero (Burgos).

Palabras clave: Coleccionismo arqueológico. Escultura romana y copias modernas. Palacio de los Miranda (Peñaranda de Duero, Burgos), Museos de Burgos y Valladolid.

Roman sculptures from Italy in the archaeological museums of Burgos and Valladolid (Spain)

Abstract: Some researchers have claimed that a group of classical sculptures from the archaeological museums of Valladolid and Burgos had been found in the Hispano-Roman city of Clunia Sulpicia. These sculptures seem to have been brought from Italy and were part of the archaeological collection of the Counts of Miranda in their palace in the nearby town of Peñaranda de Duero (Burgos). That collection must have been formed by the first Duke of Peñaranda, count of Miranda and Viceroy of the Kingdom of Naples between 1586 and 1595, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán.

Key words: Roman sculptures and modern copies. Archaeological collections. Palace of the Miranda family (Peñaranda, Burgos, Spain). Archaeological museums of Burgos and Valladolid.

[1] Universidad de Málaga, España (roliva@uma.es). https://orcid.org/0000-0002-6985-4966.

En los museos arqueológicos de Valladolid y de Burgos y en otros, como el Episcopal de Vic (Barcelona) o el Metropolitan Museum de Nueva York, se exponen una serie de esculturas clásicas fragmentarias que tienen su origen en una antigua colección formada en el palacio de los condes de Miranda en la localidad burgalesa de Peñaranda de Duero (Lampérez, 1912, pp. 146-151; Carazo, 1997, pp. 524-536). Es este un edificio temprano-renacentista atribuido al círculo de los Colonia (Payo, 2002, pp. 63-65) y cuya construcción, en tiempos de Carlos V (Cardiñanos, 1993, pp. 118-124), mandó hacer el tercer conde de Miranda del Castañar, Francisco de Zúñiga-Avellaneda y Velasco (+ 1536), dato que consta en la inscripción grabada en el dintel de la portada: ESTE EDIFICIO MANDÓ HACER EL ILUSTRE S. DON FRANCISCO DE SUÑIGA DE AVELLANEDA, TERCERO CONDE DE MIRANDA DE LA CASA DE AVELLANEDA I DE AÇA. La fachada de sillares, que se abre a la plaza mayor de la villa (Figura 1 a), es sencilla y muestra una cuidada decoración de grutescos en las ventanas del piso superior; en la portada, un tanto desplazada, sus lisas jambas de mármol coloreado están, a su vez, enmarcadas por unos paneles cubiertos de relieves con trofeos bajo una pareja de bustos (hoy solo queda el de la derecha) que evocan retratos a la romana (Figura 1 b). En el cuerpo superior se ven, dentro de un arco ciego de medio punto, los escudos con las armas de las diversas ramas de la familia flanqueados por sendos tenantes. A ambos lados, dos cartelas colgantes llevan inscrito el simbólico texto de uno de los salmos del *canto de ascenso gradual* de Salomón[2] y, por arriba, la decoración se completa con una serie de movidos putti que sostienen racimos y que bordean el espacio en cuyo eje central está colocado un alegórico busto cuya identidad se explica con la inscripción: HERCVLES (Porras, 2003, pp. 135-136). El interior del edificio se dispone en torno a un monumental patio central de doble arquería, escalera con rico artesonado (Martínez Montero, 2005, 75-87) y en el piso superior una serie de salones y espacios diversos con chimeneas, decoraciones platerescas, ricas yeserías y artesonados mudéjares (Zaparaín, Carazo, 1997,

[2] Salmo 127, 1: NISI D[OM]I[NU]S [A]EDIFICAVERIT DOMV[M] IN VANVM LABORAVERV[N]T QVI [A]EDIFICAN[T], "Si la casa no la construye Dios, los que la edifican trabajan en vano".

pp. 505-543). El momento de apogeo del palacio corresponde al tiempo en que lo habitaron los sextos condes de Miranda, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán (1541-1608) (Figura 2 a), que fue virrey de Nápoles entre 1586 y 1595 (Salvá, 1853, pp. 261-267, núm. XVII), y su esposa y sobrina, María de Zúñiga y Avellaneda (+ 1630), de quien en Madrid, en el palacio de Liria de los duques de Alba, herederos de sus títulos, se conservan sendos retratos: uno escultórico del ambiente de los Leoni (Figura 2 b) (De la Puente, 1987, p. 59) y otro pintado que se ha venido atribuyendo a la escuela de Pantoja de la Cruz (Barcia, 1911, pp. 46 s. núm. 47). El ambiente culto y cortesano creado en Peñaranda por estos sextos condes (Aguirre, López, 2017, pp. 121-138) debió ser resultado de sus años en Italia (Zaparaín, Escorial, 2017, pp. 203-223, Fig. 7), lo que de modo importante hubo de influir, sin duda, en sus intereses culturales (Andrés, 1979, pp. 611-627) y en sus gustos artísticos. Llegaron a reunir diversas colecciones (Zaparaín, Escorial, 2018, pp. 618-633) y a mantener, con relación a aquellas, contactos con algunos nobles italianos, como es el caso de Fernando de Medici, el gran duque de Toscana (Di Dio, Coppel, 2013, pp. 71, 146, notas 84-88). La mejor prueba de esas influencias es que en la trasera de aquel palacio ducal crearon un jardín anticuario (Soler, 2009, pp. 274 s., nota 373) con fuentes y decoración estatuaria (Zaparaín, 2002, p. 254), al modo de los de las villas que conocieron durante sus años en Italia. Algunas de esas esculturas puede que sean las que vamos a referir más adelante, piezas que formaron parte de la colección de estatuas romanas, bustos de emperadores o ejemplares modernos *allo stile antico* que, muy probablemente, se trajeron de Italia con el propósito de utilizarlas como decoración de esos jardines, fuentes y determinadas estancias del palacio. Aunque vinculada al mayorazgo (Soler, 2009, pp. 106, 202, 275), lo que garantizaba su conservación, la colección de estatuas sufrió del abandono al tiempo que el edificio se fue degradando y cuando aquellas se reencontraron aparecían fragmentadas, perdidas las partes restauradas y reaprovechadas como material de construcción dentro de los muros del edificio. Desconocemos el devenir de esas esculturas tras el traslado de la residencia de los duques a su palacio de Madrid (Zaparaín, Escorial, 2019, pp. 135-155), aunque consta que una de esas fuentes se trasladó en 1640 a la residencia madrileña de los duques (Payo, 2002, p. 65). Tras la guerra de la Independencia, el palacio

sufrió por el abandono y usos diversos lo que motivó grandes pérdidas en sus bienes muebles (Cadiñanos, 1993, p. 117); debido a alambicadas relaciones familiares, pasó a propiedad de la Casa de Alba tras el matrimonio de Jacobo Luis Fitz-James Stuart con María Francisca de Sales Palafox Portocarrero, la marquesa de Miranda por herencia de su tío y de su padre[3] y hermana de Eugenia de Montijo, la española emperatriz de Francia. De ese estado de abandono del edificio se haría eco el XVII duque de Alba al escribir que "reducido a la más completa ruina", y habiendo sufrido antes un incendio "en 1508, sin que pudieran salvarse las arcas de las escrituras", de sus colecciones artísticas sólo quedaban "noticias curiosas de la armería, estatuas, fuentes, etc." (Stuart Fitz-James, 1924, p. 48). En 1883 el deteriorado palacio se vendió a un particular (Carazo, 1997, pp. 510-512) y en los inicios del siglo XX Lampérez daba cuenta de que se había convertido en un "depósito de maderas y artefactos de toda clase" (Lampérez, 1912, p. 148). En 1923 fue declarado monumento arquitectónico-artístico (*Gaceta de Madrid*, 18 agosto 1923) y en los años cuarenta fue adquirido por el Estado que realizó una gran reforma del edificio (Carazo, 1997, p. 523) con el fin de dedicarlo desde 1959 a centro de actividades de la Sección Femenina.

En el verano de 1967, tuve ocasión de visitar por vez primera el Museo Arqueológico provincial de Burgos, instalado en la monumental Casa de los Miranda (Castillo, 2017, pp. 1019-1031), y de conocer en la sala I de la planta baja del edificio una serie de muy interesantes esculturas romanas que en el catálogo redactado por quien, por entonces, era su director se decía que "todos los objetos que se exponen en esta sala, excepto los cuatro mosaicos hallados en Sasamón (Segisamon), proceden de la ciudad hispano-romana de Clunia… torso de Venus púdica… busto acéfalo de mármol… torso de atleta, en mármol blanco… torso de fauno cubierto únicamente el tórax con piel de felino… torso de Aphrodite anadyoméne… torso de Ariadna, en mármol blanco… busto acéfalo en

[3] En una de las paredes de la Colegiata de Santa Ana hay una placa cuadrada en mármol negro con una inscripción en letras doradas que se refiere a la relación de la Casa de Portocarrero con la villa de Peñaranda: "Detrás de esta lapida / está el corazón / del Ex(celentísi)mo. S(eñ)or. D(o)n. Cipriano / Portocarrero y Palafox / conde del Montijo y de Miranda, / duque de Peñaranda et(ceter)a. et(ceter)a. / quatro veces Grande de España / de 1ª clase, / patrono de esta insigne Yg(lesi)a. Colegial / Falleció en 15 de marzo de 1839 / R(equiescat). i(n). p(ace).

ónix" (Osaba, 1955a, pp. 21 s.). Incluso se supuso que todas ellas pertenecieron a la decoración del teatro cluniense (Osaba, 1954, p. 569) y lo mismo afirmaba para algún ejemplar concreto: "escultura, también de Clunia, y que se hallaba, asimismo, en el palacio de los condes de Miranda y Montijo, en Peñaranda de Duero" (Osaba, 1955a, p. 335). Todo ese conjunto escultórico (Osaba, 1974, pp. 19 s.) lo había mandado ingresar en el museo el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, comisario general del Patrimonio Artístico Nacional y que había encargado la restauración del palacio de Peñaranda a su colega Anselmo Arenillas Álvarez (Carazo, 1997, pp. 523 ss.). Osaba trasmitió la noticia de que las estatuas se habían encontrado con motivo de aquellos trabajos de restauración del monumento "en medio de sus anchos muros exteriores y sirviendo de relleno" (Osaba, 1954, p. 566), probablemente en el lado sur de la trasera del palacio que en su tiempo ocuparon la huerta y el jardín. Desde luego, debían estar ocultas porque cuando Amador de los Ríos visitó el lugar no vio allí estatua antigua alguna (Amador, 1888, pp. 966-971); sin embargo, la firme atribución del origen de estas esculturas romanas a Clunia implicaba desconocer (lo que en modo alguno parece plausible) que en aquel palacio había existido una importante colección de antigüedades clásicas desde el reinado de Felipe III, o bien (lo que es más lógico) suponer sin ninguna referencia que lo avalara que los duques de Peñaranda las habrían traído a su palacio desde las ruinas de la cercana ciudad romana. Esta idea, sin embargo, no se aplicó al lote de estatuas de similar procedencia que unos años antes había ingresado en el Museo Arqueológico de Valladolid y del que hablaremos más adelante. La confusión sobre el origen cluniense de las estatuas del palacio de Peñaranda es, probablemente, lo que llevó a Pedro de Palol a manifestar que tanto el lote de esculturas del Museo de Burgos (Palol, 1959, pp. 71-75) como el del Museo de Valladolid era asunto "que no hemos podido poner en claro y que esperamos publicar pronto en detalle" (Palol, 1959, p. 75), aunque, en principio, esa atribución a Clunia (únicamente basada en la cercanía de Peñaranda a las ruinas de la antigua ciudad) no fue rechazada por este investigador: "En Clunia… existen algunos hallazgos antiguos a los que ha venido a sumarse el lote de estatuaria hallado en el Palacio de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero, recuperados por el Patrimonio Artístico al restaurar el edificio" (Palol, 1959, p. 71); más, sobre la

posibilidad de que esos dos conjuntos de esculturas tuvieran su origen en la colonia romana, Alberto Balil señaló que, si bien "en otros tiempos creí que pudieron existir talleres [escultóricos] análogos en Clunia…, es menester ya excluir de toda posible atribución el grupo de esculturas de Peñaranda conservadas en el Museo Arqueológico de Burgos, que en todo caso hay que relacionar con otras de igual origen conservadas en el Museo Arqueológico de Valladolid" (Balil, 1974, p. 103), dado que todas "proceden del palacio ducal de Peñaranda y formaron parte de la colección traída de Italia por el primer duque al César como virrey de Nápoles" (Balil, 1994, p. 86). Esa misma razón debió llevar a Palol a mostrar finalmente sus dudas sobre el origen cluniense de las fragmentarias estatuas (Palol, 1991, pp. 29 ss., láms. 2-6, 28-35). Convencido del origen italiano de tales piezas, Balil concluiría que "nada significan para el estudio de la escultura de época romana de Castilla y León" (Balil, 1994, p. 86) y que su origen no cluniense se demostraba en que "la comparación de estas esculturas con los pocos retratos, intencionalmente destrozados, hallados en las excavaciones del foro de Clunia[4], plantearía dudas que materiales de tan distinta conservación, pudieran proceder del mismo yacimiento. Tal es la distancia existente entre estas esculturas con sus basas molduradas en toros y escocias y sus roturas en ángulo recto y planos lisos o las cabezas sañudamente machacadas[5] halladas en el foro de Clunia" (Balil, 1986, p. 259). Testimonio de haber sido restauradas para su pase a antiguas colecciones, son las numerosas perforaciones donde iban insertos los pernos metálicos con los que se unían las partes perdidas en los originales (Abásolo *et alii*, 1982, pp. 35 s.). Las ingresadas en el Museo Arqueológico de Burgos (Castillo, 1997, pp. 36 ss) y expuestas – por la

[4] Del estado de destrucción que suelen presentar las esculturas clunienses, es buen ejemplo la estatua de Fortuna de 2, 60 m. de alt. que se expone en el Centro de Interpretación de Clunia. Hallada en 2007-2008 en las excavaciones del teatro, en 2015 acaba de ser restaurada en una muy meritoria labor a partir de casi dos centenares de fragmentos.

[5] Aunque sobre la muy bien conservada Isis del Museo de Burgos se cuenta con el testimonio de que en 1852 fue casualmente encontrada "por Santiago Lucas en una de sus posesiones en Clunia" y que gracias a la intervención del juez de primera instancia y alcalde corregidor de Aranda de Duero (Salomón, 1853, p. 124 y grabado), "pudo evitarse que saliese de nuestra patria conducida por algún especulador, como por desgracia ha sucedido con otros objetos de la propia procedencia" (Amador, 1888, p. 958).

razón que antes hemos explicado- en la sala dedicada a Clunia (Palol, 1991, pp. 29 ss., láms. 2-6), son un torso varonil acéfalo y carente de brazos y piernas (0, 40 m.) que se identificó como de un joven atleta (Osaba, 1954, pp. 575-576, lám. V 2), aunque sus formas rollizas indican que, más bien, se trata de una figura juvenil (Figura 3a); otra es una Venus de 0, 55 m. alt. (Osaba, 1954, pp. 569-571, lám. II), que se consideró como una Afrodita púdica por la posición de su brazo derecho y a la que faltan su cabeza, piernas y brazo izquierdo y el soporte que llevaría junto a su pierna izquierda (Figura 3b); una tercera, es un torso de un fauno (0, 40 m.) cubierto con la piel de una *pardalis* (Osaba, 1954, pp. 574-575, lám. V 1) (Figura 3c). Por la disposición en la caída de los ropajes, un fragmento solo de la parte inferior de una estatua femenina (0, 30 m.), se supuso sin muchas razones que pudiera ser de una Isis o de una sacerdotisa de su culto (Osaba, 1954, pp. 572-574, lám. III 2). Hay también un trozo de basamento de una estatua de la que no queda más que un pie calzado junto a un tocón de árbol (Osaba, 1954, p. 575). Magnífica es la estatua femenina yacente, de 0, 80 m. que acertadamente desde su hallazgo (Osaba, 1955b, pp. 335-337) se ha venido considerando una representación de *Ariadna dormida* (Elvira, 2010, pp. 9-28) y que Palol (Palol, 1959, p. 74, lám. XXXII) describió como una figura "recostada, toda ella cubierta de finos y elegantes pliegues que envuelven el cuerpo. Tenía la cabellera con tirabuzones y le faltan brazos y cabeza. Nos recuerda la clásica posición de las representaciones de *Ariadna*" (Figura 4). Otra, que se creyó fragmento de una Afrodita anadyomene (Osaba, 1954, pp. 571-572, lám. III 1), en realidad -como pronto se corrigió- corresponde a la parte inferior de una menade danzante (Abásolo, 1976, p. 36; Mañanes, 2002, p. 34, fig. 14 a), escultura que debió ser un ejemplar de cierta calidad (Figura 5). Al mismo tiempo ingresaron en el Museo dos bustos que carecían de sus correspondientes cabezas, ambos de 0, 34 m. de alt., uno de mármol color blanco-siena y el otro de color negro que, se dijo, era ónice. Ambos bustos (Palol, 1959, p. 75, láms. XXXIV-XXXV) presentan la trasera hueca y recorrida de arriba abajo en su parte central por una pilastrilla adosada que sirve para dar estabilidad a la pieza. Son ejemplares muy bien elaborados (Trunk, 2002, pp. 122-123) y parecen de época renacentista y de probable taller italiano. Al primer busto (Figura 6a), "le falta, aproximadamente, su mitad derecha… en su

parte interna ostenta la túnica recogida en el hombro izquierdo con un botoncillo, y en el exterior la toga, de amplios y vistosos pliegues" (Osaba, 1954, p. 577); la otra, que está casi completa (Figura 6b), tiene una "superficie muy afinada y sin desgaste… únicamente le falta parte de la toga a ambos lados, en los que figuran aún los agujeros en que estarían embutidos los trozos de hierro que sostendrían los fragmentos que faltan… no quedan huellas de ningún hierro en el orificio destinado a sujetar la cabeza al tronco… En el interior presenta tenue y sutil túnica con pliegues minuciosos, casi caligráficos, incisos en el mármol. Exteriormente figura la consabida toga con amplios pliegues, hábilmente combinados" (Osaba, 1954, pp. 576-577, lám. VI, 2).

La colección, por el contrario, debieron formarla los duques en los años de su gobierno en el virreinato de Nápoles y las piezas procederían de varios lugares de Italia. La única documentación sobre esas esculturas son unas referencias que se contienen en el testamento del conde de 1605 en el que ordena unir la colección al mayorazgo, lo que de ese modo evitaba una futura disgregación; en ese documento (AHP. Burgos, prot. 5281/5, fols. 113-145 v°) se nombran "las fuentes de mármol, y estatuas de piedra que están puestas en la huerta" (Soler, 2009, p. 103) y el testador manda que "las dos fuentes grandes y estatuas queden en el mayorazgo:Yten, las dos fuentes grandes de mármol, que están en la huerta de mi casa de Peñaranda, con todas las cabeças y estatuas de mármol y jaspe, con el Hércules y […] negro y todo lo demás que hay de piedra, fuera de las messas, quiero que queden en mi mayorazgo" (AHP, Burgos, prot. 5281/5. Fol. 134 v°; Soler, 2009, p. 106), resaltando su "armería y […] fuentes, estatuas de mármol y fuentes de jaspe, que están puestas en la […] de mi villa de Peñaranda, todo de mucho valor" (Soler, 2009, p. 108). Y la prueba de que, al menos, las principales las trajeron a su vuelta de Italia es la noticia referida a la existencia en Nápoles, parece que en el palacio del virrey Miranda, de una estatua de un Hércules sedente que, según Karel van Mander en un capítulo de sus biografías de pintores ilustres holandeses y alemanes, fue conocida por Hendrick Goltzius, llamando especialmente su atención, cuando visitó Nápoles en 1591 (Denunzio, 2022, p. 34, notas 62 s., fig. 11), precisamente un tiempo en que el famoso grabador y pintor de los Países Bajos estaba interesado en las representaciones escultóricas del semidiós (Holman, 1992, pp. 397-412).

El texto de van Mander indica: "Te Napels heef Goltzius, ick meen in't Paleys van den onder Coningh, gheconterfeyt een uytnemende Antijck, eenen sittenden en jeughdighen Hercules, en is met zijn gheselschap weder gekeert nae Room": "En Nápoles, en el palacio del virrey, Goltzius dibujo una importante pieza antigua, un joven Hércules sentado, y más tarde regresó a Roma" (Van Mander, 1604, 283 vlto.). Esa estatua de Nápoles debe ser la del "Hércules" citado en el testamento del duque de Peñaranda que acabamos de referir, el mismo espectacular torso fragmentado en mármol de Paros que se guarda en el Metropolitan Museum of Art (Figura 7), institución neoyorquina que debió adquirirlo "hacia 1910" (García y Bellido, 1930, p. 286) tras unas negociaciones en París del italiano Searti y de John Marshall (García y Bellido, 1949, pp. 92-93, núm. 75, lám. 66), venta que, al parecer, se hizo en Roma adonde la pieza habría llegado desde Valladolid ("wurden in Rom, wohin er aus Valladolid in Spanien gekommen war) pagándose por ella "44. 000 G. Fr." (Pollak, 1994, p. 159). La escultura procedía de Valladolid y debió ser adquirida previamente en plena decadencia del palacio de Peñaranda cuando sus administradores pusieron en almoneda "balcones de hierro, puertas, piedra y otras cosas de mucho valor" (Cadiñanos, 1993, p. 117). Su propietario había sido Mariano Chicote Recio (1855-1913), quien la tuvo "expuesta durante largo tiempo en el portal de su casa" (Palol, Watenberg, 1974, p. 197). Ese personaje era miembro de una saga de artistas vallisoletanos muy competentes (Urrea, 1980, pp. 39-41) iniciada por su padre, el escultor Elías Chicote, en cuyo taller se formaron tanto Mariano como sus hermanos Darío (n. 1862), Horacio y Victoriano (1874- Córdoba, 1961). Mariano Chicote es el autor de la escultura de "La Fama" erigida en 1883 en los jardines del Campo Grande en homenaje al que fuera alcalde de Valladolid, Miguel Íscar (Cano, 2000, pp. 39-41) y Darío preparó un proyecto que no llegó a realizarse de un grupo escultórico dedicado a Cristóbal Colón en Valladolid. Compaginó Mariano Chicote las labores escultóricas en el taller familiar y sus tareas docentes en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid con una intensa afición "al manejo de antigüedades" de Arte y Arqueología (Núñez, 1914, p. 310), y del que se dijo que había sido "un conocedor a fondo de las cosas de arte antiguo de la región, la que había visitado en diferentes ocasiones, muy activamente, por cierto, cuando estuvo dedicado al comercio de

antigüedades, que desarrolló en gran manera y en el cual era hombre prestigioso" (Anónimo, 1913, p. 47), lo que le llevó a poseer una importante colección en la que en lo que a nosotros nos interesa figuraban bastantes pequeños bronces procedentes de lugares diversos de Asturias, León y Castilla la Vieja, algunos de los cuales fueron vendidos, entre otros lugares, al Instituto Valencia de Don Juan (Palol, 1952, p. 303, nota 16; Id., 1955-56, pp. 103, 108) y en 1927 al Museo Arqueológico de Barcelona. La primera noticia en España de la venta de este Hércules que había sido de la colección de Chicote y, con bastante probabilidad, el mismo que Goltzius conoció en Nápoles y al que el duque nombra en su testamento (*cfr. supra*), la dio Tormo, que lo creyó un original griego y que indicó que el "soberbio torso de un Hércules sentado con parte de piernas y de pie en el terrazo… hoy en el Museo de Boston (sic)" era "de dudosa procedencia (si de Valladolid, si de Clunia, si de Italia)" (Tormo, 1926, p. 410 y lám.). Durante un tiempo se consideró que la estatua era griega, lo que García Belido rechazó clasificándola como una copia romana del tipo del "Herakles del Belvedere y el Luchador de las Thermas" (García y Bellido, 1936, pp. 83-84), en la línea de lo que había escrito Gisela Richter, autora que hizo notar el detalle de gran interés para el tema de su pertenencia a la colección de Peñaranda de que "el pulimento de la superficie de la estatua no es original (sobrepasa los cortes de los hombros) y, dado que este tipo de brillo superficial es característico del Cinquecento, se ha sugerido que la pieza fue encontrada hace siglos, tal vez en Roma, y exportada a España" (Richter, 1927, p. 238, núm. 28, fig. 145). Se le ha venido conociendo como el "Hércules de Valladolid" (Rodríguez Oliva, 2022, p. 12) y sobre el origen de la pieza, se dijo que antes de su llegada a España "esta estatua adornó una de las plazas de Roma, y dicen que hacía pareja con otra escultura que representa una vendedora de hortalizas, que aún subsiste en su primitivo emplazamiento" (González Marañón, 1940, pp. 102-103). En el palacio de Peñaranda ocupaba, al parecer, un lugar de preferencia dentro de una hornacina abierta en la pared del salón de armas. Parece que también tenía este mismo origen "una figura de mujer de tamaño natural, de alabastro, con la cabeza, las manos y los pies de pórfido negro, vendida en París a principios de siglo" (González Marañón, 1940, p. 103) de la que –aparte esta noticia– nada más sabemos, aunque la referencia al color del mármol

hace pensar en una pieza nombrada en el testamento (*cfr. supra*). La estatua hoy en el Metropolitan de Nueva York, cuya calidad valoró adecuadamente la señora Richter (Richter, 1954, 94-95, núm. 181, láms. CXXV-CXXVI), sin duda representa al Hércules sedente y apoyado en la clava bajo su axila izquierda (*LIMC*, 4, núm. 942), versión del famoso Herakles epitrapezios de Lisipo (Zadoks-Jitta, 1987, pp. 97-100) del que hay algunas copias romanas excelentes como la del Museo Nazionale Romano delle Terme (*LIMC*, 4, p. 774, núm. 953). La figura es, pues, una copia romana del famoso bronce del Heracles *epitrapezios* de Lisipo que mostraba al héroe griego sentado sobre una gran roca cubierta por la piel del león de Nemea (González Marañón, 1940, 102-104, lám. I) participando en el banquete olímpico (De Visscher, 1962, passim) y escultura de la que hay bastantes versiones antiguas (Bartman, 1992, pp. 147-192). Algunas fuentes clásicas (Mart. 9, 43-44; Statius, *Silv*. IV, 6, 2) indicaban que en la colección de Novius Vindex estaba el original de tamaño reducido de esta famosa estatua lisipea que había poseído Alejandro Magno y que se caracterizaba por "llevar en su mano izquierda la clava y en la derecha una copa de vino" (McNelis, 2008, pp. 255-276) como se ve en un bronce del Museo Nacional de Nápoles.

A esa colección Chicote de Valladolid también perteneció una cabeza de Serapis en mármol blanco (0, 23 m. alt.) (Figura 8), obra de hacia los siglos II-III d.C., caracterizada por llevar sobre su cabeza "una gruesa rueda de hojas de roble o encina, tallada de un modo impresionista. Sobre ella asoma el alto kálathos" (García Bellido, 1948, p. 399 s., fig. 1) que fue adquirida en 1931 en el mercado de antigüedades de Barcelona (García Bellido, 1967, p. 129, núm. 4) por el Museo Episcopal de Vic (MEV 8694) (Rodà, 1989, pp. 56-58, núm. 28). Es pieza conocida por su inclusión en los estudios de este culto de origen alejandrino (Kater-Sibbes, 1973, p. 149, núm. 796), aunque su procedencia del comercio anticuario (Cabo et alii, 1975, p. 77, nota 32) la ha apartado de ser considerada en las investigaciones sobre los cultos mistéricos de Hispania (García Bellido, 1956, pp. 129 s.; Alvar, 2012, p. 156, núm. FCo13) porque, como escribiera Balil, este considerado Serapis de Valladolid, no tuvo "otra relación con la Meseta Norte que la estancia en Peñaranda en un palacio y en un comercio vallisoletano de antigüedades" (Balil, 1986, pp. 259). Ésta sería, pues, otra de las piezas "del palacio ducal de Peña-

randa de Duero… traídas de Nápoles o Roma" (Mañanes, 2002, p. 40). Cabe pensar, sin serio temor de errar, que a esa misma colección de Peñaranda debió pertenecer una figura en mármol blanco (0, 53 x 0, 27 m.) de un Eros alado que lleva en una mano un simbólico ramo de adormideras (de ahí que al tipo a veces se le identifique como Hypnos-Somnus), y que yace dormido sobre una extendida piel de león en la que hay caído un carcaj, piel que recubre un lecho rocoso (Figura 9) y objetos ambos que evocan la victoria hercúlea sobre el león de Nemea. Este exitoso tipo escultórico de origen helenístico, que en un principio pudo tener un sentido funerario (Noguera, 1997, pp. 17-20), bien pronto diversificó su significado ofreciendo variantes en la postura y atributos (Stuveras, 1969, pp. 35 s.) y adquiriendo un puro sentido decorativo en la ornamentación de espacios domésticos y zonas ajardinadas. Hasta mediados del pasado siglo esta escultura se exponía en la farmacia que en Peñaranda regentaba don Pascual Domingo Jimeno Jimeno y la única noticia con fotografía de ella se dio en una publicación de viajes dedicada a médicos y farmacéuticos (AaVv, 1958, p. 9); tras un largo tiempo en paradero desconocido, en 2017 se ha subastado como obra romana de "mediados-finales del s. II d.C." en la madrileña sala Abalarte, al tiempo que era declarada como obra inexportable por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sin embargo, su estilo indica que, más bien, se trata de una copia moderna *all' antica*, quizá de taller italiano, como otras de las varias piezas que formaron parte de esta colección burgalesa. Incluso, no parece excesivamente aventurado suponer que en este ambiente de mercado de antigüedades con origen en la antigua colección de los duques de Peñaranda de Duero y en la que tanto tuvo que ver Mariano Chicote, pudiera enmarcarse una pieza muy restaurada del Museo Cerralbo (Recio, 2011, pp. 1081-1085) que representa a una Diana en movimiento (0, 65 m. alt.) (Figura 10), variante del tipo Versalles que lleva carcaj y arco y que en el inventario (inv. 01937) de ese museo elaborado por Juan Cabré en 1924 se afirma que procedía de Clunia (Cabré, 1928, p. 26), origen cluniense que no es aventurado suponer se le hubiera dado como a tantas otras antigüedades de Peñaranda que pasaron al comercio anticuario (Wattenberg, 2000, p. 20). Asimismo, deben ser restos de la colección los tres bustos (Palol, 1959, p. 75) que se conservan en la fachada de la iglesia colegial de Santa Ana (Figura 11), un edificio religioso muy cercano al

palacio que fue fundado por la tercera condesa de Miranda (+ 1544) tras el fallecimiento de su marido. Los sextos condes, los creadores del conjunto de esculturas clásicas, reanudaron las obras en 1593 y consiguieron que en 1605 el papa Paulo V concediera a esa iglesia el título de colegiata (Cardiñanos, 1973, pp. 118-124). Varios aspectos de su arquitectura se vienen relacionando con intervenciones de Gil de Hontañón y de Pedro de Resines (Ibáñez, 1989, pp. 398-401). No hay constancia del momento en que esos "hermosos bustos romanos completos adornando el cornisamento de la portada" (Osaba, 1962, p. 262) fueron colocados en dicho lugar, pues constan intervenciones en la colegiata de esa familia noble en varios períodos distintos (Zaparaín, Escorial, 2019, pp. 138-140). Como en casos anteriores, los bustos también se han venido dando como romanos y "procedentes de Clunia" (Amador, 1888, p. 966; Osaba, 1954, p. 564), lo que reiteradamente es idea bastante arraigada que han mantenido diversos estudiosos: "los bustos de emperadores romanos que rematan la parte superior, fueron traídos de la cercana Clunia" (Cardiñanos, 1973, p. 122); los tres "retratos romanos en la portada de la... Colegiata… proceden de las ruinas romanas de Clunia" (Osaba, 1955c, p. 117), destacándose, incluso, su excelente estado de conservación como argumento de que algunas esculturas antiguas "salieron intactas de Clunia", como es el caso de "los bustos que se hallan en la portada de la iglesia de Peñaranda" (Osaba, 1955c, p. 116). Esos tres ejemplares son de mármol blanco y de un formato casi igual y poco menor del natural, cuyo similar busto abarca toda la caja torácica; visten con un paludamentum sujetado al hombro derecho con una gran fíbula redonda y se sostienen sobre una peana moldurada y de sección circular. El que está colocado abajo a la izquierda de la fachada (Figura 12 a), que tiene una fractura en el lado izquierdo de la cabeza, tiene un cierto aire de retrato de inicios de época imperial y ha hecho pensar si podría tener algún viso de ser pieza antigua retocada. Los otros dos, se acercan a ciertas representaciones de Marco Aurelio (Figura 12 c) y de Caracalla (Figura 12 b), pero es cosa difícil de mantener -como se ha venido creyendo- que sean originales antiguos porque, como los de igual procedencia de los museos de Valladolid y Burgos, parecen más bien reproducciones renacentistas tardías (Rodríguez Oliva, 2018, pp. 26-28, figs. 14-18), lo que deja sin argumento alguno la tesis de su procedencia de Clunia e indica que, como en tantas colecciones

de aquella época, en el palacio de Peñaranda de Duero coexistieron mármoles antiguos con obras de imitación realizadas en su tiempo (Zaparaín, Escorial, 2018, pp. 628-629).

Tras su inauguración en 1968 conocí en el palacio de Fabio Nelli el lote de esculturas clásicas del Museo Arqueológico Provincial de Valladolid que, durante muchos años, se habían expuesto en la sala de arqueología romana del antiguo local del museo en la última planta del palacio de Santa Cruz (González, Wattenberg, 1960). Durante los años 1971-1972 incrementé el conocimiento de esas estatuas debido a que la entonces directora, doña Socorro González de Madrid, que promovía muchas actividades de difusión, organizó una serie de visitas guiadas, y tanto a mí como a mi desaparecido compañero Juan Antonio Fernández-Tresguerres nos encargó en varias ocasiones explicar a los asistentes a esas visitas las colecciones de Prehistoria y Arqueología del Museo (*El Norte de Castilla*, 9/3/1972: 2; 10/3/1972: 2; 12/3/1972: 2; 15/ 3/1972: 2; 19/3/1972: 2; 5/5/1972: 2; 6/5/1972. *Libertad*, 10/3/1972: 3; 15/3/1972: 3; 5/5/1972:4. *Diario Regional*, 5/5/1972: 6; 6/5/1972). Tales fondos escultóricos eran de procedencias diversas y, aparte de unas pocas e interesantes piezas de algunas localidades vallisoletanas, la mayoría tenían un origen incierto, como era el caso de las que tras la guerra civil habían ingresado por gestión del director, Saturnino Rivera Manescau, ante el Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional (Rivera, 1941, pp. 165-168); eran éstas, varias reproducciones de piezas clásicas de probables talleres italianos de los siglos XVII-XVIII (García Bellido, 1947, pp. 562-563, figs. 35-38), como una copia reducida del Hermes de Praxiteles, una cabeza de Venus tipo Cnido, retratos de Julio César y de Caracalla niño (Clavería, Koppel, 2019, pp. 237-247, figs. 1-8) y otras, como la cabeza de un sátiro en bronce (Wattenberg, 1965-1967, pp. 915-918, láms. I-II). Otro grupo de esculturas de mármol blanco habían ingresado en 1931 y procedían del palacio de los condes de Miranda y Montijo de Peñaranda de Duero. Se habían ofrecido en venta al Estado y para proceder a su adquisición se solicitó un informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del que fue ponente Sánchez Cantón. En ese informe, cuyo texto se reprodujo en el Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos (Anónimo, 1932, pp. 324-325) se aconsejaba que las esculturas se compraran y se aceptaba la tasación de 1.750 pesetas que por ellas se

pedía (Sánchez Cantón, 1931, pp. 103-104). Ingresadas en el Museo Arqueológico de Valladolid (Nieto Gallo, 1954, p. 150; Gaya Nuño, 1955, pp. 749-750), en ese lote de esculturas había un fragmento (0,52 m. alt.) de la parte inferior de un grupo de una ménade desnuda sobre una cabra derribada (Figura 13) (Wattenberg, 1976, p. 19, fig. 11; Mañanes, 2002, p. 34), ejemplar que se viene fechando en el siglo II d.C. (Wattenberg, 1990, p. 25) y que había sido descrito con cierta precisión como una estatua femenina "con la rodilla derecha sobre la roca (?) que hace de peana, y el muslo izquierdo –falta el resto– sobre el lomo de una cabra medio echada, a la que falta la cabeza" (Sánchez Cantón, 1931, p. 104; Fernández, 1933-1934, p. 390, lám. II). El interesante grupo (inv. MAVA 9794), en efecto, representaría a una frenética ménade desnuda, en el momento en que, contorsionada y en pleno delirio dionisíaco, apresa a un macho cabrío para destrozarlo y comer su carne cruda. El tipo deriva de modelos scopásicos, de los que hay muy escasos paralelos en escultura de bulto redondo, y se puede rastrear en algunos detalles de los sarcófagos de tipo dionisíaco con escenas de ménades danzantes (Delibes et alii, 1996, p. 125). Otra de las esculturas (inv. MAVA 9795), de 0, 54 m. alt. y falta de la cabeza y parte de los brazos (Fernández, 1933-1934, 389-390, lám. I) es la que se ha venido considerando una joven jugadora de tabas (Wattenberg, 1976, p. 19, fig. 12) y fue descrita como "una estatua de mujer sentada y con la rodilla izquierda en tierra, asimismo sin cabeza" (Sánchez Cantón, 1931, p. 103) (Figura 14). Este tema de género de origen helenístico suele normalmente presentarse mediante una pareja de jovencillas agachadas en el suelo y enfrascadas en lanzar las tabas, por lo que parece probable que la escultura del Museo de Valladolid originalmente tuviera junto a la conservada otra compañera de juego (Delibes et alii, 1997, p. 124). Una escultura hallada en Roma en el Auditorium de Mecenas (Arndt, Amelung, 1913, p. 70, núm. 2047), con la misma ligera túnica que se le ha caído de los hombros y le deja el pecho izquierdo al descubierto y el brazo izquierdo apoyado en la pierna flexionada de ese lado, es prácticamente idéntica a nuestro ejemplar del Museo de Valladolid, incluso en sus medidas (0, 59 m.); lo que lleva en su mano izquierda, que se ha interpretado como un ramillete podrían más bien ser el conjunto de tabas que va a arrojar para iniciar el juego. La pieza se conserva en los Museos Capitolinos, hoy en la Centrale Montemartini

(inv. 2608) (Helbig, 1966, núm. 1515), y tanto la de Valladolid como ésta corresponden a una de las seis distintas formas de adaptaciones que se han documentado en este tipo de figuras femeninas agachadas en el suelo que varían según los atributos, modo de vestir o posturas (Schade, 2000, pp. 91-108, láms. 60-68). La del Museo de Valladolid como el ejemplar ahora en la Centrale Montemartini en Roma carecen de cabeza y, por lo tanto, desconocemos si llevaron retrato, lo que es característico de algunas copias romanas de este tipo escultórico e indicio cronológico de importancia. El destino de estas estatuas se ha supuesto podría ser el de ambientes religiosos o funerarios por su posible sentido simbólico, aunque predomina su uso doméstico en ambientes de jardines privados por ser un tema agradable como lo es lo referido a juegos infantiles (Rühfel, 1984, pp. 249-250).

Las restantes esculturas, que parecen obras modernas y de probable origen italiano (Rodríguez Oliva, 2018, p. 24), llevan los correspondientes agujeros en que se insertaban las espigas metálicas para la unión con ellos de las cabezas, de las que todas carecen (Figura 15 a-h) (Fernández, 1933-1934, p. 391, láms. III-IV). Fueron descritas así: "un trozo de la parte superior del pecho e inferior del cuello de una estatua masculina; cinco medios cuerpos, sin cabeza, cortados probablemente para bustos masculinos, dos de ellos con armadura y manto, dos con toga y manto y desnudo el quinto, aunque con el manto sobre el hombro izquierdo; otro medio cuerpo, sin cabeza también, cortado a manera de busto y de análogas dimensiones, pero femenino y de mayor belleza en los paños" (Sánchez Cantón, 1931, p. 103). Ahora, estos ocho bustos acéfalos están repartidos en las salas IV, V, VI y VII del Museo (Wattenberg, 1976, pp. 16-18), dos de los de la sala IV visten coraza (Figura 15 a-b) y otros dos se cubren con el paludamentum a la manera de los bustos de la fachada de la Colegiata a los que arriba nos referimos (Figura 15 c-d) (Fernández, 1933-1934, pp. 391-392, lám. VII; Wattenberg, 1976, p. 16). Un busto masculino con el torso desnudo y recogida la clámide sobre su hombro izquierdo se expone en la sala V (Figura 15 e) (Fernández, 1933-1934, p. 391, lám. V; Wattenberg, 1976, p. 17) y en las dos salas siguientes están los tres bustos femeninos (Figura 15 f-h) que completan el conjunto (Wattenberg, 1976, pp. 17-18). Uno de ellos es la parte superior de una escultura femenina envuelta en un manto en el que se

adivina el brazo derecho que ha sido recortado bajo el torso y que por su formato podría haber servido bien para formar parte de esta misma serie escultórica (Figura 15 f); otro, se trata de un busto que viste una fina y plegada túnica y lleva un manto que le cubre todo el pecho (Figura 15 g) y la última viste una muy ligera "túnica que cubre sus espaldas cayendo sobre el seno derecho, prendida en el hombro izquierdo con una fíbula muy sencilla, pero dejando al descubierto la axila del brazo derecho" (Fernández, 1933-1934, p. 391, lám. VI) (Figura 15 h).

Cabría concluir haciendo notar las características de algunas de estas colecciones españolas que reflejan el afán culto de la nobleza y en concreto el de algunos virreyes españoles de Italia (Trunk, 2022, pp. 153-162) y destacando el acertado razonamiento que, en su día, hiciera Alberto Balil sobre esta concreta colección del palacio ducal de Peñaranda de Duero de que si a las "estatuas hoy en Burgos se añaden las menos conocidas del Museo Arqueológico de Valladolid, el torso del Metropolitan, con sus resonancias belvederianas, o el par de bustos en la fachada de la iglesia parroquial de Peñaranda se concluye que nos hallamos ante un conjunto que no puede ser resultado ni de hallazgos fortuítos, ni de excavaciones dieciochescas, sino un grupo seleccionado, incluida la serie de "Doce Césares" según el gusto dominante en los s. XVI-XVII, semejante al viejo fondo de los Uffizi o los vaciados en bronce que adquirió Velázquez para la ornamentación del Alcázar matritense. Un conjunto formado, no sin dejar de "rellenar" algún "hueco" para completar la selección. El ambiente de formación se muestra de nuevo, un ambiente de mercado de antigüedades, en este caso el de Roma" (Balil, 1986, pp. 259-260). Sin duda, el conjunto de esculturas romanas reunidas por el virrey Juan de Zúñiga en su palacio burgalés de Peñaranda de Duero, es un punto de referencia importante en la historia del coleccionismo arqueológico formado con piezas procedentes de Italia (Rodríguez Oliva, 2022, 12).



Fig. 1




D. Giouan de Zunica.
Conte de Miranda Vicere
luog.te e Capn Gentile nel Regno
di Napoli 1586



Fig. 2

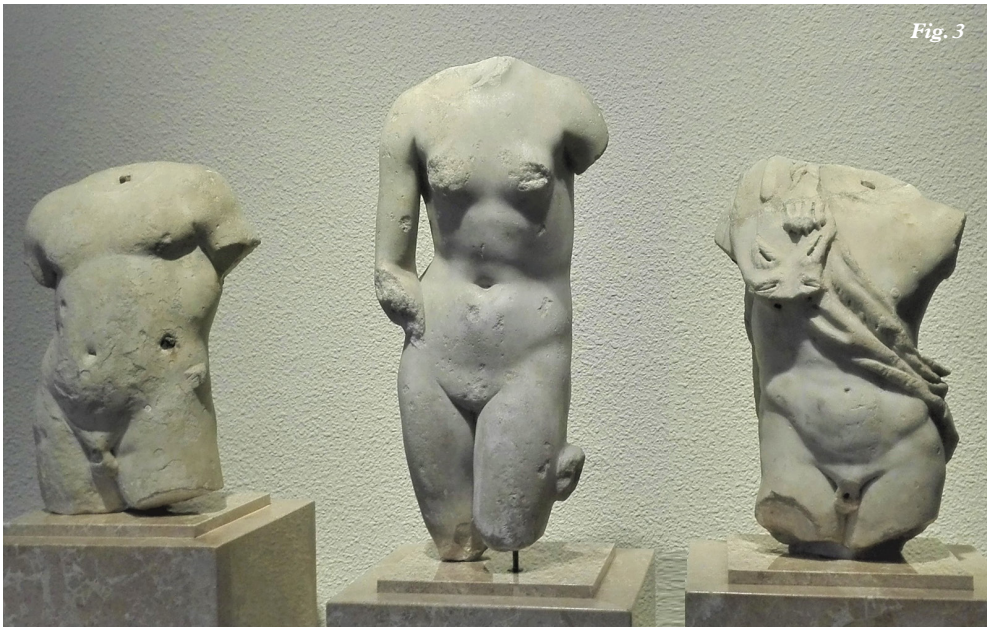


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 9





Fig. 10



Fig. 11

Fig. 12



a



a



b



b



b



c



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 15



a



b



c



d



e



f



g



h

Algunas esculturas romanas de procedencia italiana de los museos arqueológicos de Burgos y Valladolid, Pedro Rodríguez Oliva.

Textos en pies de figuras

1 a, b. - Palacio de los Miranda en la plaza Mayor de Peñaranda de Duero (***a***) y detalle de la portada (***b***).

2 a, b. - Juan de Zúñiga, según grabado de Domenico Antonio Parrino (1692-1695) (***a***) y retrato marmóreo de su esposa. Casa ducal de Alba. Madrid.

3 a, b, c. - Museo de Burgos. Torso masculino, Venus y fauno.

4. - Escultura de Ariadna yacente. Museo de Burgos.

5. - Museo de Burgos. Fragmento de escultura de una ménade.

6 a, b. - Museo de Burgos. Bustos procedentes del palacio de Peñaranda.

7. - Hércules Epitrapezios. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

8. - Cabeza de Sérapis. Museo Episcopal. Vic (Barcelona).

9. - Eros durmiente de Peñaranda de Duero.

10. - La Diana cazadora del Museo Cerralbo. Madrid.

11. - Portada de la colegiata de Santa Ana. Peñaranda de Duero (Burgos).

12 a, b, c. - Tres bustos en la fachada de la Colegiata de Peñaranda de Duero.

13. - Museo de Valladolid. Ménade con cabra.

14. - Museo de Valladolid. Jugadora de tabas.

15. - Bustos del Museo de Valladolid

Bibliografía

AaVv (1958): *Caminos de España. Ruta XXXVII. Aranda de Duero. Peñaranda de Duero*, Madrid, Compañía Española de Penicilina.

Abásolo, J. A. (1976): En el Imperio Romano. In Cruz, Fr. V. de la, *Arte burgalés. Quince mil años de expresión artística*, Burgos, pp. 19-45.

Abásolo Álvarez, J. A. (1985): Época romana. In J. M. Palomares Ibáñez, A. Montenegro Duque (coords.), *Historia de Burgos*, vol. 1, *Edad Antigua*, pp. 85-392.

Abásolo Álvarez, J. A., Bartolomé Arraiza, A., Elorza Guinea, J. C., Sacristán de Lama, J. D. (1982): *Arqueología burgalesa*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.

Aguirre Rincón, S., López Suero, A. (2017): Música, espacios y mecenas: El palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c. 1550), *Biblioteca: Estudio e investigación*, 32, pp. 121-138.

Alvar, J. (2012): *Los cultos egipcios en Hispania*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l' Antiquité, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Amador de los Ríos, R. (1888*): España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Burgos*, Barcelona.

Anónimo (1913): Noticias, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año XI, núm. 122, febrero de 1913.

Anónimo (1932): Informes de la Academia de San Fernando, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, año 11, núm. 40, pp. 326-334.

Arndt, P., Amelung, W, eds. (1913): *Photographische Einzelaufnahmen Antiker Sculpturen. Serie VII*, Munich.

Balil Illana, A. (1974): Sobre la escultura y las artes de la Península Ibérica en época romana, *Revista de Guimarães*, 84, pp. 95-116.

Balil Illana, A. (1986): Los pseudo-*isíaca del Valle del Duero*, *Numantia*, 2, pp. 257-260.

Balil Illana, A. (1994): Arte de la época romana. In: *Historia del Arte de Castilla y León. I. Prehistoria, Historia Antigua y Arte Prerrománico*, Valladolid, Edit. Ámbito, 69-102.

Barcia y Pavón, A. M. (1911): *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Bartman, E. (1992): *Ancient sculptural copies in miniature*, Leiden, E. J. Brill.

Cabo Alonso, A., Martín González, J. J., Pita Andrade, J. M. (1975): *Castilla la Vieja, León*, Madrid, Fundación Juan March.

Cabré Aguiló, J. (1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

Cadiñanos Bardeci, I. (1993): Peñaranda de Duero: notas de historia y arte, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 8, pp. 111-132.

Cano de Gardoqui García, J. L. (2000): *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Carazo, E. (1997): El Palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85, pp. 505-543.

Castillo, B. (1997): *Museo de Burgos. Guía breve*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1997.

Castillo Iglesias, B. (2017): Museo de Burgos. 150 años haciendo historia, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, pp. 1019-1031.

Clavería Nadal, M., Koppel Guggenheim, E. Mª. (2019): Modalidades de reproducción del retrato masculino romano a partir del Renacimiento. In Claveria, M. (coord.), *Viri Antiqui*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla (Colección Historia, n.º 330), pp.237-256.

De Andrés Martínez, G. (1979): Los códices del Conde de Miranda en la Biblioteca Nacional, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, pp. 611-627.

De la Puente, J. (1987): *El arte en las colecciones de la Casa de Alba. Sala Caja de Pensiones, Madrid (29 de mayo - 5 de julio)*, Barcelona.

Delibes de Castro, G., Pérez Rodríguez-Aragón, F., Wattenberg García, E. (1996): *Museo de Valladolid. Colecciones*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1996.

Denunzio, A. E. (2022): Prelati, principi, agenti. Viaggi di uomini e beni tra Napoli, Monaco e la corte imperiale. In Mazzetti di Pietralata, C., Schültze, S. (eds.), *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento*, Berlín, W. de Gruyter

Di Dio, K. H., Coppel, R. (2013): *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham, Ashgate Publishing.

Elvira Barba, M. A. (2010): Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado, *Anales de Historia del Arte*, 20, pp. 9-28.

Fernández Rodríguez, M. (1933-1934): Esculturas romanas en nuestro Museo Arqueológico, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, IV, 389-392.

García y Bellido, A. (1930): Acerca de dos esculturas clásicas españolas, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, pp. 285-286

García y Bellido, A. (1936): *Los hallazgos griegos de España*, Madrid.

García y Bellido, A. (1947): Estudios sobre escultura romana en los museos de España y Portugal, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 53, pp. 537-567.

García y Bellido, A. (1948): Una cabeza de Sárapis, otra de Epíkouros y dos retratos romanos anónimos, *Archivo Español de Arqueología*, 21, núm. 73, pp. 399-402.

García Bellido, A. (1949): *Esculturas romanas de España y de Portugal*, CSIC, Madrid.

García y Bellido, A. (1956): El culto a Sarapis en la Península Ibérica, *BRAH*, 139, pp. 293-355.

García Bellido, A. (1967): Les religions orientales dans l´Espagne romaine, EPROER, 5, Leyden.

Gaya Nuño, J. A. (1955): *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

González de Madrid, S., Wattenberg, F. (1960): *Museo Arqueológico Provincial. Guía del visitante*, Valladolid.

González Marañón, J., (1940): Un torso griego interesante, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIII-XXI (1936-1939), pp. 102-104.

Helbig, W. (1966): *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Die Staatlichen Sammlungen*, II, 4, Leipzig.

Holman, B. L. (1992): Goltzius´Great Hercules: mythology, art and politics, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 42-43, pp. 397-412.

Ibáñez Pérez, A. C. (1989): Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LV, pp. 398-401.

Kater-Sibbes, G. J. F. (1973): *Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments*, EPROER, 36, Leiden.

Lampérez y Romea, V., (1912): El palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (Burgos), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 20/2, pp. 146-151.

Mañanes Pérez, T. (2002): La escultura religiosa de época romana en Castilla y León. In *León y su historia. Miscelánea histórica* VII, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, pp. 13-89.

Martínez Burgos, M. (1935): *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Burgos.

Martínez Montero, J., (2005): La escalera del palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero, Burgos, *De Arte*, 4, pp. 75-87.

Mcnelis, C., (2008): *Ut Sculptura Poesis*: Statius, Martial, and the Hercules Epitrapezios of Novius Vindex, *AJP*, 129, pp. 255-276.

Nieto Gallo, G., (1954): *Guías artísticas de España*, Valladolid, Ed. Aries.

Noguera Celdrán, J. M. (1997): Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del niño dormido, *Locus Amoenus*, 3, pp. 15-23.

Núñez Fernández, R. (1914): Sociedad Castellana de Excursiones. Memoria correspondiente al año 1913, leída en junta general el 18 de enero de 2014, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año XII, núm. 133, enero de 1914, pp. 308-310.

Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1954): Esculturas romanas inéditas de Clunia, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX/2, pp. 559-585.

Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 a; 2ª ed. 1974): *Museo Arqueológico de Burgos*. Guías de los Museos de España. III, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 b): La Ariadna de Clunia, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI/1, pp. 335-337.

Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1955 c): Noticiario: Contribución a la arqueología hispanorromana de la provincia de Burgos, *AEspA*, 91, pp. 115-123.

Osaba y Ruíz de Erenchun, B., (1962): Catálogo arqueológico de la provincia de Burgos, *Noticiario Arqueológico Hispánico*, VI, pp. 227-277.

Palol, P. de (1959): *Clunia Sulpicia, ciudad romana. Su historia y su presente*, Burgos.

Palol i Salellas, P. de (1991): *Clunia 0. Studia varia cluniensia*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.

Palol, P. de, Wattenberg, F. (1974): *Carta arqueológica de España. Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid.

Payo Hernanz, R. J. (2002): Burgos. Casas señoriales. In Urrea, J. (dir.), *Casas y palacios señoriales en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 47-87.

Pollak, L. (1994): *Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber uns Gelehrte. 1893-1943*, Roma. L´Erma di Brestneider.

Porras Gil, Mª C. (2003): Estética y humanismo en la Familia Zúñiga Avellaneda, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 18, pp. 117–142.

Recio Martín, R. C. (2011): Deconstruyendo a Diana: una escultura romana en el Museo Cerralbo, *XI Coloquio internacional de arte romano provincial (Roma y las provincias: modelo y difusión, Mérida, 18-21 de mayo 2009)*, Roma, pp. 1081-1085.

Rivera Manescau, S. (1941): Museo Arqueológico de Valladolid, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, II, pp. 165-168.

Richter, G. M. A. (1927): *Handbook of the Classical Collection. Metropolitan Museum of Art*, New York.

Richter, G. M. A. (1954): *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitam Museum of Art. New York*, Cambridge, Mass.

Rodà de Llanza, I. (1989): *Catáleg de l'epigrafía i de l'escultura clássiques del Museu Episcopal de Vic*, Barcelona, Museu i Biblioteca Episcopals de Vic, Patronat d'Estudis Ausonencs.

Rodríguez Oliva, P. (2018): ¿Antiguos o trasuntos de época moderna? Sobre algunos retratos considerados romanos en colecciones hispanas. In M. Clavería Nadal (ed.), *Viri Antiqui*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 17-31.

Rodríguez Oliva, P. (2022): Presentazione. In Cacciotti, B. (ed.), *Roma e la Spagna in dialogo Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, Serie Arqueológica-18, pp. 11-13.

Rühfel, H. (1984): *Griechische Kinder. Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, (Kulturgeschichte der antiken Welt 18), Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Salvá, M. (1853): *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, XXIII, Madrid.

Sánchez-Cantón, F. J., (1931): Informe relativo a la petición del Jefe del Museo Arqueológico de Valladolid sobre adquisición por el Estado con destino a aquel Museo de unos fragmentos de escultura procedentes del Palacio de Peñaranda de Duero, *Boletín Oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 100, pp. 103-104.

Schade, K. (2000): *Die Knöchelspielerin in Berlin und verwandte Mädchenstatuen*, AntPl 27, Munich, Hirmer Verlag.

Sentenach Cabañas, N. (1922-1924): *Catálogo monumental y artístico de la Provincia de Burgos,* ms., tomo 3.

Soler Navarro, A. Mª (2009): *El Ducado de Peñaranda. Su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga* (Tesis doctoral), Madrid, Departamento de Historia medieval, Universidad Complutense.

Stuart Fitz-James Falcó, J. (1924): *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba, celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Stuveras, R. (1969): *Le putto dans l'art romaine*, Bruselas.

Tormo, E. (1926): III. Resumen histórico del estudio de la escultura española. La escultura española en la antigüedad, *BRAH*, 88, pp. 297-423.

Trunk, M., (2002): *Die ´Casa de Pilatos´ in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rheim.

Trunk, M. (2022): Il viceré napoletano Per Afán de Ribera, collezionista di antichità. In Cacciotti, B. (ed.), *Roma e la Spagna in dialogo Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC, Serie Arqueológica-18, pp. 153-162.

Urrea, J. (1980): *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*,

Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Van Mander, Karel (1604): *Het schilder-boeck*, Haarlem (Facsímil, Davaco Publishers, Utrecht, 1969).

Visscher, F. de (1962): *Heracles Epitrapezios*, Paris, E. de Boccard.

Wattenberg, F. (1965-1967): Dos obras helenísticas en el Museo Arqueológico de Valladolid. In *Homenaje al Excmo. Sr. D. Emilio Alarcos García*, II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 915-918.

Wattenberg García, E. (1976): *Museo Arqueológico Provincial de Valladolid*. Guías de los Museos de España, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Valladolid.

Wattenberg García, E. (1990): *Museo Arqueológico de Valladolid: guía breve*, Valladolid, Consejería de Cultura y Bienestar Social.

Wattenberg García, E. (2000): *De la galería arqueológica al Museo de Valladolid (1875-2000). Discurso de la academia electa Ilma. Sr. Dña. Eloisa Wattenberg García, con motivo de su recepción pública, que tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Corporación, el día 14 de abril de 2000, y contestación en nombre de la Corporación por el académico de número Ilmo. Sr. D. Javier Arribas Rodríguez*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Zadoks-Jitta, A. N. (1987): Herakles Epitrapezios reconsidered. In Chamay, J., Maier, J.-L., *Lysippe et son influence, Hellas et Roma* V, Ginebra, Librairie Droz, pp. 97-100.

Zaparaín Yáñez, M.ª J. (2002): *Desarrollo artístico de la comarca arandina: siglos XVII-XVIII*, Aranda de Duero, Ayuntamiento-Diputación de Burgos.

Zaparaín Yáñez, M.ª J., Carazo, E. (1997): El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, *Academia*, 87, pp. 505-543.

Zaparaín Yáñez, M.ª J., Escorial Esgueva, J. (2017): María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco. In *El Barroco: universo de experiencias*, Asociación "Hurtado Izquierdo", Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 203-223.

Zaparaín Yáñez, M.ª J., Escorial Esgueva, J. (2018): Los VI Condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia: Poder y piedad. Aproximación a su estudio. In A. Holguera Cabrera et alii (coords.), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 618-633.

Zaparaín Yañez, M.ª J., Escorial Esgueva, J. (2019): Gusto y promoción en el contexto cortesano. Los condes de Miranda en el tránsito a la Contemporaneidad, *De Arte*, 18, pp. 135-155.

https://doi.org/10.34623/4jqe-bp75

Las esculturas de la villa romana del Pont del Treball Digne (La Sagrera, Barcelona)[1]

Isabel Rodà (UAB-ICAC grupo ArPA)

Daniel Alcubierre (Museo de Historia de Barcelona, MUHBA)

Jordi Ardiaca (Arqueólogo profesional)

Pere Lluís Artigues (Arqueólogo profesional)

Antoni Rigo (Servei de Patrimoni Arqueològic i Paleontològic de la Generalitat de Catalunya)

Resumen: Se dan a conocer dos nuevas esculturas del ciclo báquico halladas en el contexto de una gran villa del *ager* de *Barcino*, la primera que ha podido ser excavada en extensión en esta área a partir del año 2011. Antes de pormenorizar las piezas propiamente dichas, se detalla el contexto que permite comprender las diferentes fases por las que pasó la villa como importante centro de producción vinícola y sus diversas ampliaciones. Queremos destacar que, además de los restos constructivos, la villa contó con una suntuosa ornamentación musivaria (*opus tessellatum* y *opus sectile*), pictórica, con presencia de una inscripción funeraria, además de las dos esculturas que aquí se dan a conocer. Todo ello, sumado a la gran extensión de la villa, permite vislumbrar la importancia del *fundus*. En lo que a las esculturas se refiere, ambas fueron halladas en un contexto de reutilización. Una representa a un sileno viejo para el que proponemos una cronología entre la época flavia y mediados del siglo II d.C; la otra corresponde a un Baco joven y dataría del segundo cuarto del siglo II d.C.

Palabras clave: *Barcino*, villa, Sileno, Baco

[1] Trabajo realizado dentro de los proyectos Sulcato marmore ferro (SULMARE). Canteras, talleres, artesanos y comitentes de las producciones artísticas en piedra en la Hispania Tarraconensis» (PID2019-106967GB-I00) y Grup de Recerca ARPA&LIRA (2021-SGR-1365).

The sculptures from the roman villa of Pont del Treball Digne (La Sagrera, Barcelona)

Summary: Two new sculptures of the Bacchic cycle found in the context of a large villa of the *ager* of *Barcino* are unveiled, the first that has been excavated in extension in this area since 2011. Before detailing the pieces themselves, the context that allows us to understand the different phases through which the town passed as an important center of wine production and its various extensions is detailed. We want to emphasize that, in addition to the constructive remains, the villa had a sumptuous musivarian ornamentation (*opus tessellatum* and *opus sectile*), pictorial, with the presence of a funerary inscription, in addition to the two sculptures that are made known here. All this, added to the great extension of the villa, allows us to glimpse the importance of the *fundus*. As far as the sculptures are concerned, both were found in a context of reuse. One represents an old Silenus for whom we propose a chronology between the Flavian period and the middle of the second century AD; the other corresponds to a young Bacchus and would date from the second quarter of the second century A.D.

Keywords: *Barcino*, villa, Silenus, Bacchus

Contexto de la intervención

La villa del Pont del Treball Digne o de la Sagrera se encuentra en el actual distrito de Sant Martí de la ciudad de Barcelona y fue excavada durante los trabajos de construcción de la futura estación del AVE de la Sagrera y de los accesos a la misma en tres intervenciones desarrolladas en los años 2011, 2012-2014 y 2019. (Alcubierre, 2012; Alcubierre, *et al.*, 2014; Alcubierre *et al.*, 2014; Alcubierre *et al.*, 2015; Alcubierre, *et al.*, 2016; Alcubierre *et al.*, 2016 Alcubierre *et al.*, 2022).

La extensión conocida de la villa abarca una superficie de 10.423 m^2 no siendo esta la extensión total del complejo. La parte de la villa que se situaría al oeste de la parte excavada debió ser destruida en el siglo XIX por la construcción de la línea del ferrocarril, mientras que las estructuras al norte y al sur se vieron afectadas por los trabajos agrícolas de la zona en época moderna y contemporánea. Por otro lado, las estructuras documentadas presentan continuidad hacia el este, por debajo de zonas actualmente urbanizadas, por lo que serían posible objeto de

intervención si se aplicaran como predominantes los objetivos de investigación científica. Por lo tanto, a pesar de que no conocemos la villa en su totalidad, las dimensiones de la parte conocida dan una primera idea de la importancia del conjunto.

Si situamos la villa dentro del paisaje natural y el entorno romanizado de la época en la cual fue ocupada, vemos que se trata de un asentamiento de tipo periurbano, en el *ager* de la ciudad de *Barcino*. Aunque la evolución de la ciudad de Barcelona haga difícil comprenderlo, en época romana nos encontraríamos cerca del estuario del río Besós, el *Baetulo* antiguo –actualmente un delta-, con tierras aluviales propicias para el cultivo, áreas de marismas y lagunas de la desembocadura del río explotables para la ganadería, así como zonas de bosque. Asimismo, habría en sus proximidades cursos de agua. Estos elementos propiciaron, sin duda, el asentamiento en este preciso lugar.

La villa se sitúa 5 Km al norte de la muralla de *Barcino*. Más concretamente, se halla a tan solo a unos 170 metros de distancia al este de la Vía Augusta en su ramal marítimo de época de Augusto, después de haber atravesado las ciudades republicanas de *Iluro* (Mataró) y *Baetulo* (Badalona). Sin entrar aquí a fondo en un tema que pediría una mayor extensión del artículo, apuntaremos finalmente que parece integrarse en las hipótesis planteadas de centuriación del *ager* de *Barcino* (Palet,1994; Palet *et al.* 2009) (fig. 1).

Como veremos a continuación, nos encontramos frente a un centro de producción vinícola de gran magnitud y una residencia periurbana de carácter privilegiado, por lo que no es extraño encontrar piezas como las que se presentan en este artículo, referidas a la divinidad del vino y a uno de sus acompañantes y realizadas en materiales de importación que requerirían un capacidad económica destacable por parte de sus propietarios.

Un gran centro de producción vinícola de largo recorrido

En primer lugar, debemos comentar que el lugar está ya ocupado en época ibérica, tanto en el Ibérico Pleno como en el Ibérico Final y, aunque la mayoría de restos son silos, algunos indicios confirman que había un asentamiento de hábitat.

La primera ocupación que podemos considerar como plenamente romana la hemos de datar en el siglo I a.C. y no podemos afirmar si hay o no continuidad respecto a la ocupación ibérica. El inicio del asentamiento parece ser anterior a la fundación de la colonia de *Barcino* (c. 10 a.C.) lo cual puede plantear ciertas dudas y discusiones. Tan sólo queremos señalar que no lo vemos incompatible ni con su situación en un territorio que podría estar ya organizado y planificado ni con la proximidad de la Vía Augusta que bien podría tener precedentes, teniendo en cuenta sobre todo la mayor antigüedad de la cercana ciudad de *Baetulo.*

Los restos de esta ocupación inicial, de la que no es posible precisar más su cronología, son parciales y no nos proporcionan una idea de cómo sería este núcleo en su conjunto, pero evidencian que ya en este momento nos encontramos ante un asentamiento dedicado a la producción vitivinícola, ya que entre las estructuras localizadas hemos podido documentar la existencia de una prensa, identificada por el encaje de su contrapeso e indicios de un almacén de *dolia.*

Entre el 40 y el 25 a.C., se construye un *torcularium* de mayor entidad –o, como mínimo, mejor conservado- (fig. 2) con dos prensas de vino, el correspondiente depósito donde se recogía el mosto y una canalización por donde se trasvasaría éste a la *cella vinaria*, de la cual pudieron documentarse únicamente algunos encajes de *dolia defossa*.

También en este periodo se localizan evidencias del cultivo de la vid en forma de zanjas de viña, con *alveus* y *sulcus.*

Estos restos pertenecen quizá a una villa tal como se entiende de modelo clásico, pero tan sólo hemos documentado de esta fase las estructuras descritas, las cuales formarían parte de la *pars fructuaria*. No será hasta el cambio de era, entre el 10 a.C. y el 15 d.C. cuando se edificará la *pars urbana* conocida, (fig. 3) coincidiendo por tanto en el tiempo con la fundación de la colonia de *Barcino*.

Hacia finales del siglo I d.C., más concretamente entre el 70 y el 90, se produce una gran reforma en la *pars fructuaria*, a raíz de la cual se amortiza el *torcularium* existente para construir en su lugar uno nuevo con seis prensas (fig. 4), que estará en uso hasta inicios del siglo V. Esta estructura productiva de gran envergadura será el motor económico que permitirá transformar a lo largo de tres siglos la primigenia *pars urbana*, construyendo nuevas estancias y salas de representación decoradas con

materiales y técnicas suntuarias, como pinturas murales y revestimientos en *opus tessellatum* y *opus sectile* realizados con diversos tipos de *marmora*.

Una residencia señorial en el *ager* de *Barcino*

Entre el 10 a.C. y el 15 d.C.y seguramente en relación a la fundación de la colonia de *Barcino*, se construye la *pars urbana*, de modo que nos hallamos ya sin duda ante una clásica villa en la que se combinan las funciones productivas y residenciales. Aunque el estado de conservación de las estructuras correspondientes a esta fase inicial es deficiente como consecuencia de las reformas bajo imperiales, hemos de considerar que esta villa sería ya desde su fundación una residencia rica y con un cierto nivel de lujo, pues así lo evidencian sus dimensiones, sus soluciones arquitectónicas y los restos de su programa decorativo.

La zona residencial se articula alrededor de un gran peristilo del cual se han excavado más de 1.000 m2, si bien su tamaño original podría ser el doble, si tenemos en cuenta que la distribución de los ámbitos permite identificar un eje central de simetría situado muy cerca del límite de la excavación. Un segundo patio más pequeño, situado en el extremo norte de la villa, se identifica como un espacio ajardinado u *hortus*, del cual se han excavado 90 m2.

Anexas a este patio central se ubicaban diversas habitaciones, interpretadas dos de ellas como *triclinia.* Uno de estos *triclinia*, el de menores dimensiones, estaba calefactado, tal como evidencian las improntas de la *suspensura* de su hipocausto.

Por lo que respecta al programa decorativo, si bien de este período no se habían conservado elementos *in situ*, se pudo recuperar durante la excavación una gran cantidad de restos que ponen de manifiesto su riqueza. Así, se localizaron abundantes fragmentos de pintura mural, con decoraciones geométricas, antropomórficas y vegetales; por otro lado, un conjunto de teselas de pasta vítrea apunta a la presencia de decoración musiva, vinculada posiblemente a estructuras hidráulicas. Finalmente un conjunto notable de *crustae marmoreae* talladas en forma de piezas hexagonales y triangulares en mármol blanco y pizarra pone de manifiesto la presencia de revestimientos de *opus sectile*. (Alcubierre *et al.*, 2021).

Esta *pars urbana* fundacional es objeto desde el siglo II de una serie continuada de remodelaciones que tienen como objetivo su ennoblecimiento. De las diversas reformas efectuadas destacan las producidas hacia el 275, en que se ocupa el espacio del patio central con una habitación con antecámara y se construye un *balneum* ocupando parte del peristilo.

La última y más significativa de estas reformas se produce a finales del siglo IV cuando se crea en la mitad sur de la *pars urbana* un circuito de estancias de representación (fig. 5). Éste está formado por una habitación con cabecera sobreelevada en exedra, interpretada como un *oecus.* Al mismo tiempo se amplía el conjunto balnear, definiéndose en este momento los tres ámbitos habituales de estos espacios. Junto a esta sala se construye una gran aula, de 51 m2, pavimentada con un *opus tessellatum* con decoración geométrica y figurada (fig. 6), en el que se representan también elementos relativos al mundo del vino, especialmente cráteras. (Alcubierre *et al.*, 2021). Este circuito, en el que también se incluían pequeños *cubicula,* se cerraba mediante un gran pórtico. Esta estructura, formada por un muro corrido con decoración pictórica y sustentada por columnas y capiteles realizados en marmor de tipo "broccatello" (fig. 7) (Rodà, Alcubierre 2020), separaba esta zona de representación de las habitaciones situadas al norte.

En la parte norte se encontraban las construcciones más antiguas del conjunto y se interpreta, por su limitada comunicación con el resto de espacios, que estos serían los ámbitos privados reservados a la familia de los propietarios. En ellos se pueden identificar diversos *cubicula*, a los que se añade en este momento un triclinio con pavimento de *opus sectile*. También en este periodo se amplía el *hortus* al norte, construyendo un estanque con una isleta en su parte central.

Las transformaciones del siglo V

Esta configuración se mantiene hasta mediados del siglo V, momento en que se detecta un importante cambio de usos en la villa. Por un lado se amortiza el gran centro de producción vinícola, del que se colmatan los pozos de los contrapesos de las prensas y se homogeniza la cota de

circulación entre los diversos ámbitos del complejo. Sobre estos niveles se construyen nuevos edificios, interpretados por su morfología y la presencia de pequeños hornos como espacios productivos, sin poder precisar más su función. (fig. 8).

Por su parte, en la *pars urbana* se detecta la ocupación de los espacios abiertos y la compartimentación de zonas de paso para generar espacios de habitación unifamiliares, identificables por la presencia de hogares. Al mismo tiempo se documenta la aparición de silos dentro de los espacios domésticos y la transformación de algunos espacios residenciales en zonas de taller, con la instalación de hornos. Los espacios abiertos, anteriormente dedicados al esparcimiento, también se transformarán en zonas de trabajo; en el patio central de instala un horno con una amplia zona de trabajo excavada en el terreno; en el *hortus* se amortiza su estanque central y se construye un pequeño depósito de *opus signinum*. Al mismo tiempo se reutilizan como material de construcción elementos diversos, como una inscripción perteneciente a un monumento funerario, nombrando a algunos de los difuntos de la villa; se puede fechar en época protoimperial con lo que nos da a conocer algunos de los primeros habitantes del *ager Barcinonensis.* (Rodà 2013, 162).

Esta transformación del conjunto de la villa muestra el giro que se está produciendo en el contexto económico en el que se enmarca la villa, y que supone el abandono del modelo económico basado en una producción vinícola masiva destinada al comercio en favor de la producción de cereales y otros bienes para el consumo de subsistencia. Al mismo tiempo permite identificar un cambio en la comunidad que reside en la villa, que ya no responde al patrón sociocultural de la élite tradicional romana, que se beneficiaba de la producción de vino y necesitaba de espacios de representación. Obedece en cambio a unas necesidades totalmente diferentes, centradas en el autoabastecimiento y una ocupación más concentrada de los espacios de hábitat, aparentemente de tipo comunitario. Estos cambios se han de vincular sin duda con los cambios sociopolíticos que acontecen en este momento en el territorio de la Tarraconense.

Es en este contexto de cambio cuando se produce la amortización de las esculturas presentadas.

Las dos esculturas de la villa

En las campañas de excavación de la villa en los años 2012 y 2013 se hallaron, respectivamente, una pequeña testa de Sileno y otra del dios Baco, de las que salieron noticias en la prensa (El País 18 abril 2013 y La Vanguardia, 12 febrero 2014). Ambas han sido sometidas a un buen trabajo de limpieza mediante laser por parte de José Luís Palomares (Arcovaleno Restauro SL) en el taller de conservación y restauración del Servei d'Arqueologia de Barcelona. Las dos se hallaron en niveles tardoantiguos y actualmente forman parte de la colección del Museu d'Història de Barcelona MUHBA (MHCB 48971, testa de Baco y MHCB 48975, testa de sileno) y se encuentran expuestas en las salas dedicadas a *Barcino*.

Testa de sileno

La cabeza del sileno se localizó en uno los niveles de amortización del gran *torcularium*, formando parte de un relleno de escombro (fig. 9). Estos niveles de relleno se pueden datar a inicio del siglo V, por la presencia de cerámica *sigillata* africana D de las formas H67 (360-470) y Hayes 77 (siglo V).

Se traza de una pequeña cabeza (fig. 10) de mármol blanco traslúcido de grano fino a medio, heterogranular, macroscópicamente podría tratarse de un mármol pario, pero es preciso proceder a comprobación analítica. La altura máxima conservada es de 14 cm. Con la mirada ligeramente inclinada a la derecha, la testa está rota en el arranque del cuello por debajo de la barba y habría pertenecido seguramente a una estatua de cuerpo entero, sin descartar que hubiera podido corresponder a un grupo escultórico.

Representa un sileno calvo con sólo una franja de mechones de cabello con poco volumen en la parte posterior, que se dispone de oreja a oreja contorneando la nuca. Orejas bien visibles con el pabellón auricular vaciado mediante trépano. Ojos enmarcados por potentes cejas; el globo izquierdo afectado por una corrosión que también se aprecia sobre la oreja derecha. El ojo derecho está mejor conservado pero con un notable desgaste, ojeras notorias. Mejillas salientes con buen trabajo de la super-

ficie carnosa. Nariz triangular perdida, sin indicación de las fosas nasales. Un espeso bigote enmarca los labios carnosos, cerrados, cayendo a ambos lados de las comisuras labiales. Poblada barba que cae en mechones ligeramente sinuosos, separados mediante trabajo de trépano.

Se trata de una obra de repertorio, producto de un buen taller, de la que se pueden aducir paralelos varios, entre los que elegiríamos la màscara de Würzburg, fechada por E. Simon, buena estudiosa de esta iconografia, a mediados del siglo II d.C. (Simon 2009) (fig. 11).

Para la pieza que aquí nos ocupa, propondríamos datarla en la primera mitad del siglo II d.C.

Cabeza de Baco

Por su parte, la cabeza de Baco se localizó arrojada en el interior de un pozo situado en el exterior de *pars urbana* la villa (fig. 12). El estrato donde se localizó, situado a 12 metros de profundidad respecto a la boca, se puede datar hacia mediados o el tercer cuarto del siglo V, por la presencia de cerámica *sigillata* africana C de la forma Hayes 74 (450-475) y DSP (Dérivées-des-Sigillés Paléochrétiennes) y Rigoir 15 (370-500).

Está labrada en mármol de grano fino no traslúcido de color blanco-gris con venas grisáceas y quizás venillas rojas aunque se confunden con la pátina arcillosa debido al suelo en el que estaba enterrada. El mármol tiene imperfecciones estructurales con pequeñas oquedades en la frente, en la parte superior de la cabeza y en la rotura del cuello. Diversas grietas afectan a la cara, una línea de fractura es bien visible en la mejilla derecha hasta la comisura de los labios y se percibe otra más tenue en la mejilla izquierda y en la parte fracturada del cabello. Hay líneas de fractura en la zona del cráneo. No se trata de un mármol de cuidada selección; macroscópicamente parece tratarse de mármol lunense, aunque es preciso proceder a anàlisis arqueométricos Altura máxima conservada: 22 cm.

Cabeza de Baco joven (fig. 13) que dirige la mirada hacia la derecha con expresión serena, rota por el arranque del cuello un poco por debajo de la barbilla. Cara de superficies carnosas muy lisas, sin volúmenes. Ojos almendrados sin trabajo escultórico en el globo ocular, con párpados en forma de cinta y las cejas reducidas a un ángulo ligeramente saliente,

afectadas por golpes que también se aprecian en la zona de la nariz que se ha perdido aunque es perceptible la sombra de las dos fosas nasales. Labios cerrados, no demasiado carnosos, separados mediante una sinuosa línea de trépano. Barbilla redondeada y lisa.

El rostro está enmarcado por el ondulante cabello peinado con raya medianera, que también es perceptible en el cráneo. La raya en medio de la frente divide con regularidad los mechones a ambos lados; están realizados con cincel sin trabajo de trépano. El peinado contrasta cromáticamente con la corona vegetal de hojas de vid y corimbos (mejor conservado el derecho), que enriquece el efecto de la pieza, dándole volumen. Esta corona vegetal presenta abundante trabajo de trépano.

El cabello caería quizá en dos guedejas a lado y lado del cuello aunque sólo queda un indicio en la parte izquierda.

La parte posterior es plana, ligeramente cóncava, con la superficie sin alisar ni repiqueteado. No parece destinada a que se acoplase otra pieza para completar el peinado sino que estaría destinada a estar colocada en una hornacina, con lo que la parte posterior no quedaría visible. Seguramente se trataría de una estatua de cuerpo entero de la que hay múltiples paralelos y vairantes tanto en la Península como fuera de ella (figs. 14-15).

Propondríamos una cronologia dentro del segundo cuarto del siglo II d.C.

A pesar de que ambas esculturas pertenecen al ciclo báquico y son de una cronologia similar, no podemos assegurar que formaran parte de un mismo conjunto, teniendo en cuenta que se trata de litotipos distintos y también el estilo diferente de ambas piezas, de mayor calidad la labra de la testa de sileno aunque la cabeza de Baco sea mucho más vistosa debido al juego cromático del cabello y la corona, en contraste con la tersura de las superficies carnosas.

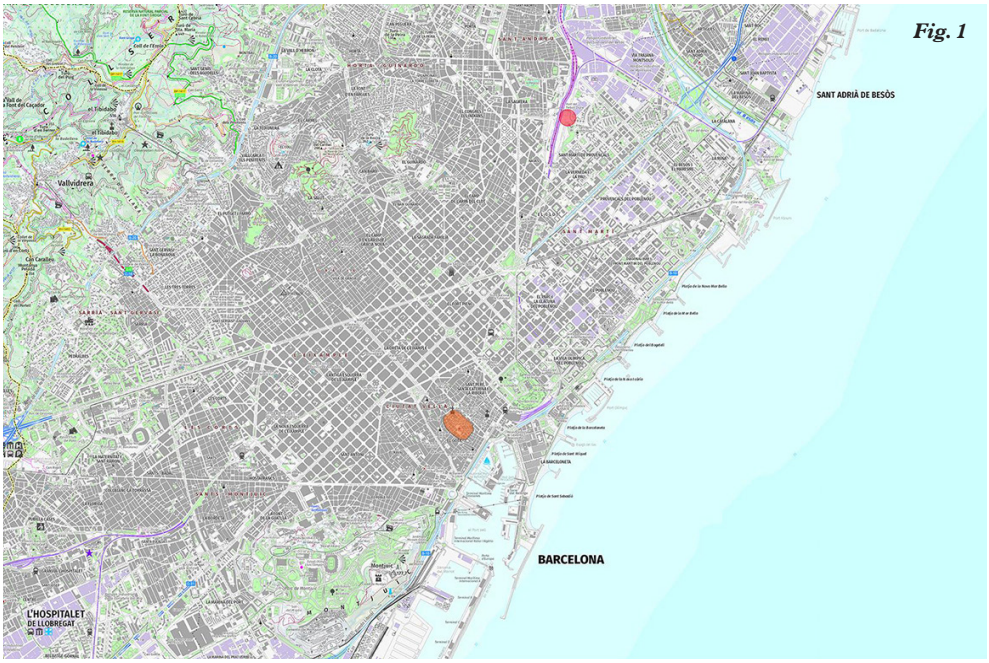

SANT ADRIÀ DE BESÒS
BARCELONA
L'HOSPITALET DE LLOBREGAT

Fig. 1


Estació de Sant Andreu
Can Cortada
Can Mariner
c/ Dante
Can Basté
Can Nyau
Torre dels Pardals
Vil·la del Pont del Treball
Monestir de Pedralbes
Can Batllori
Plaça Antoni Maura
Plaça Víctor Balaguer
Joaquim Xirau
Sant Pau del Camp
Nª Sra del Port
Estadi de Montjuïc
Cementiri de Montjuïc
1 Km



Fig. 2

Fig. 3

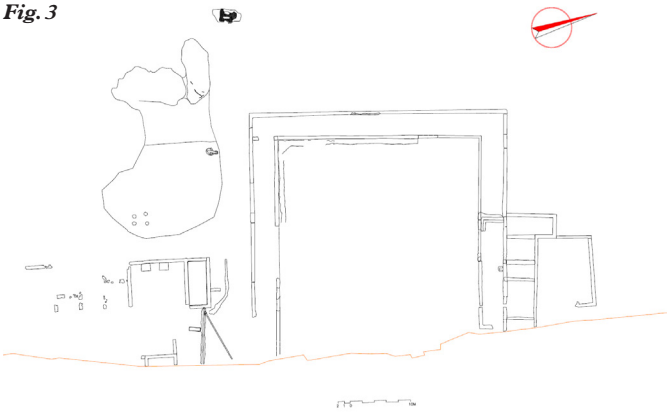




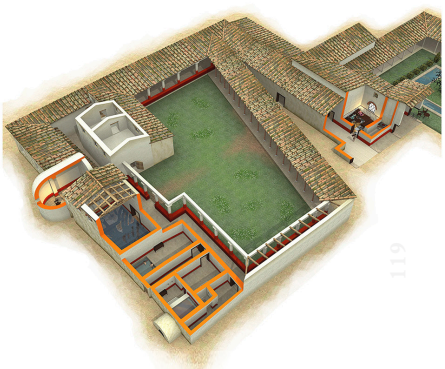
Fig. 4



Fig. 5







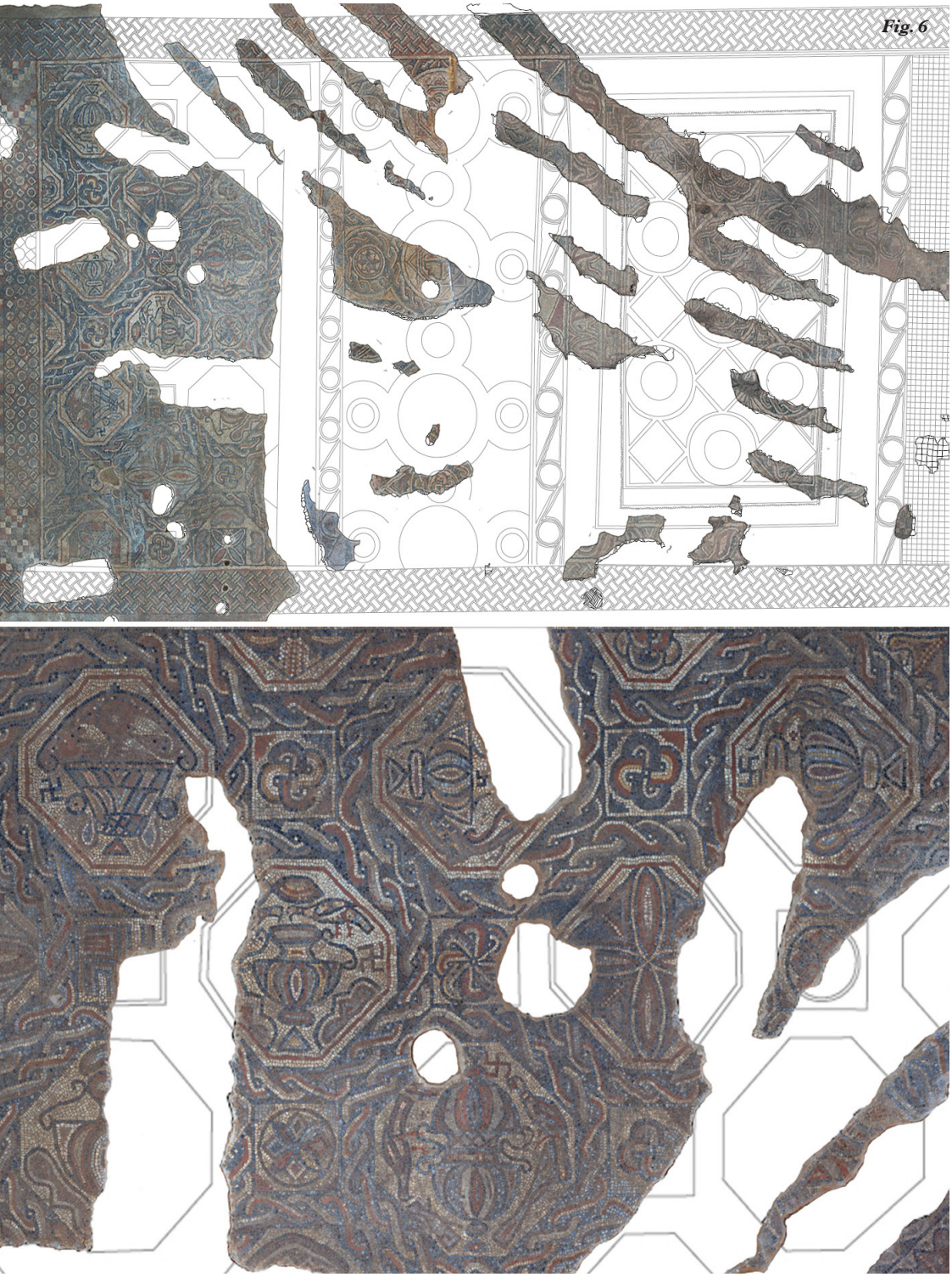
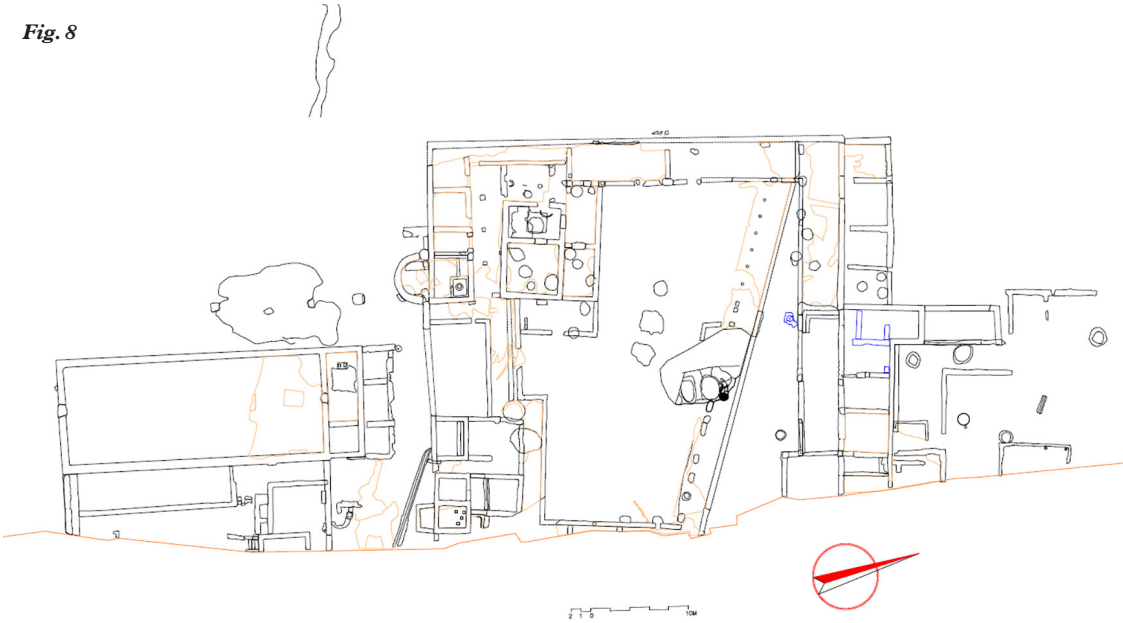


Fig. 6

Fig. 7



Fig. 8



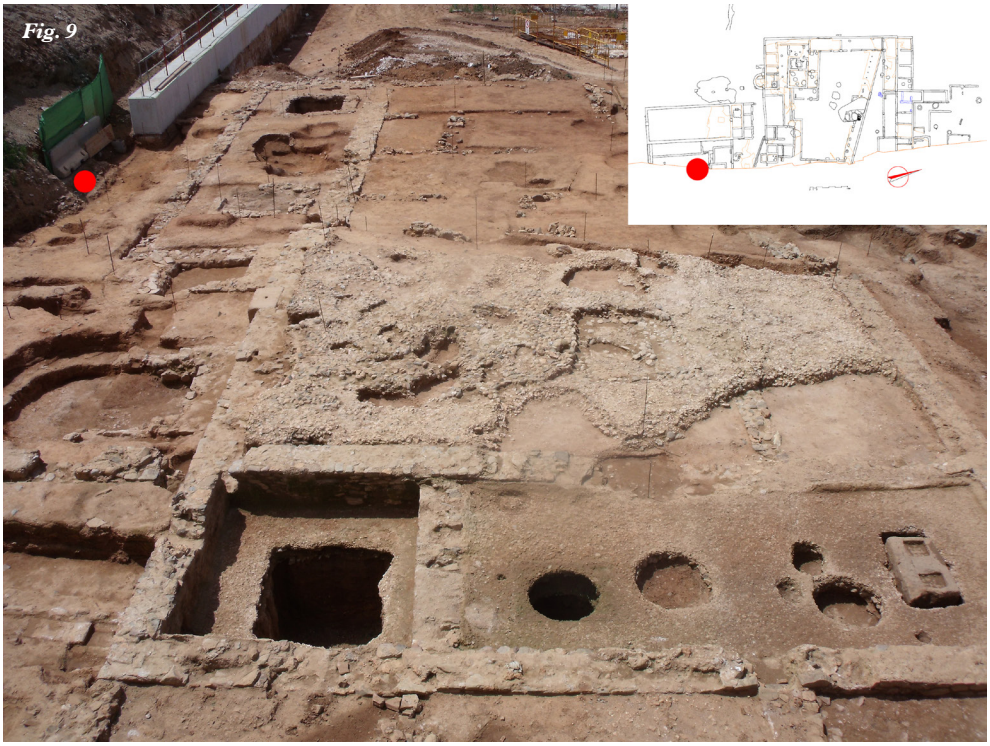


Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11

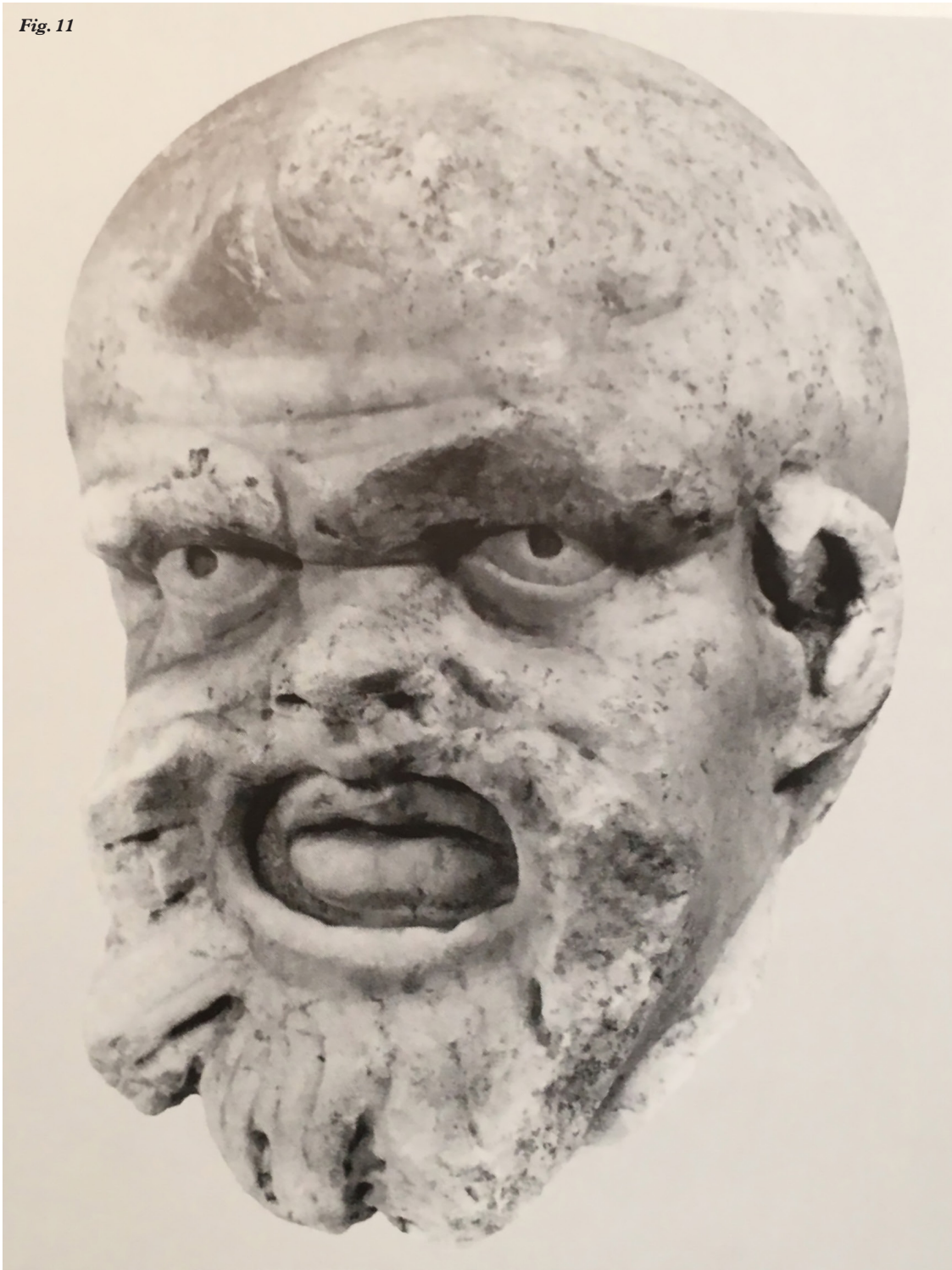




Fig. 12



Fig. 13

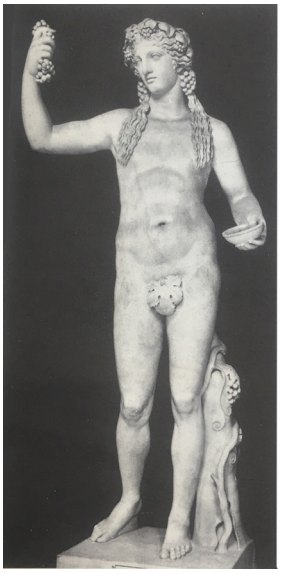




Fig. 14

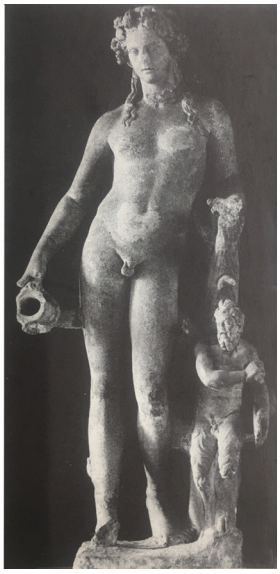
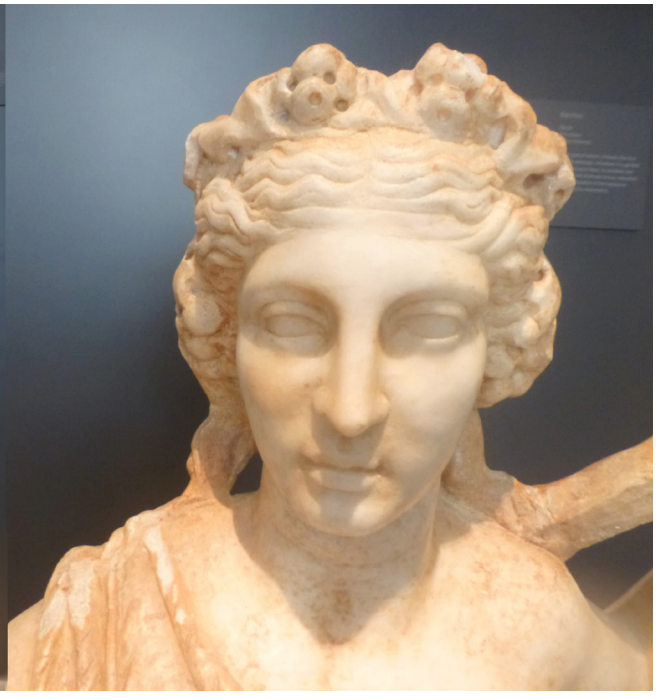




Fig. 15



Figuras

Figura 1. Ubicación de la villa del Pont del Treball Digne sobre el plano de Barcelona y propuesta de centuriación del *ager* de *Barcino*. Planimetría: Daniel Alcubierre a partir de Palet, J. M.¸ Fiz, J.I., Orengo, H. (2009).

Figura 2. Vista del primer *torcularium*, con dos prensas y de algunas de las estructuras relacionadas con la producción vitivinícola como *alvei*, *sulci* i *dolia defossa*. Fotografías: Equipo directivo de la intervención.

Figura 3. Planta de las estructuras de la villa en torno al cambio de Era. Planimetría: Equipo directivo de la intervención.

Figura 4. Vista del segundo *torcularium*, con seis prensas. Fotografías: Equipo directivo de la intervención.

Figura 5. Vista del conjunto de estancias de representación construidas a finales del siglo IV y detalle de la habitación absidiada y el conjunto termal. Hipótesis reconstructiva de la *pars urbana* documentada. Fotografías: Equipo directivo de la intervención. Restitución: Daniel Alcubierre.

Figura 6. Ortofoto del pavimento de *opus tessellatum* localizado en la villa y detalle de las representaciones de cráteras. Fotografía: Global Mediterránea. Dibujo: Àlvar Mailan

Figura 7. Vista del pórtico monumental construido a finales del siglo IV y detalle del capitel y la columna en *marmor* de tipo "broccatello". Fotografías: Equipo directivo de la intervención y MUHBA /Josep Casanovas

Figura 8. Planta de las estructuras de la villa a mediados del siglo V. Planimetría: Equipo directivo de la intervención.

Figura 9. Vista de las estructuras del segundo *torcularium* ya amortizadas y plano de ubicación del estrato en que se recuperó la cabeza del sileno. Fotografías y planimetría: Equipo directivo de la intervención.

Figura 10. Vistas frontal y laterales de la cabeza de sileno. MUHBA/Jordi Puig

Figura 11. Detalle de la máscara de sileno de Würzburg (de E. Simon 2009)

Figura 12. Vista y plano de situación del entorno de la villa donde se ubicaba el pozo del que se recuperó la cabeza de Baco. Fotografías y planimetria: Equipo directivo de la intervención.

Figura 13. Vistas frontal y laterales de la cabeza de Baco. © MUHBA/Jordi Puig

Figura 14. Paralelos de representaciones de Baco. A la izquierda, escultura de la sala de la Biga, Museos Vaticanos de *LIMC* III, 1986, p. 542, núm. Ia. Centro, testa del Museum of Fine Arts, Boston (fot. I. Rodà). Derecha, escultura de la Gliptoteca de Copenhague, de *LIMC* III, 1986, p. 436, núm. 124a.

Figura 15. Estatua de Baco de Aldaya (Valencia). MAN, Fotografia Isabel Rodà...

Bibliografía

Alcubierre, D. (2012). LAV accessos de l'estació de la Sagrera. *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2011*. Servei d'Arqueologia de Barcelona. Institut de Cultura de Barcelona. Barcelona. p. 76-79.

Alcubierre, D.; Antequera, F.; Ardiaca, J.; Balaguer, P.; García, P.; Tenza, A. (2014). LAV estructura de l'estació de la Sagrera. *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2012*. Servei d'Arqueologia de Barcelona, Institut de Cultura. Barcelona. pp. 91-107.

Alcubierre, D.; Antequera, F.; Ardiaca, J.; Artigues P.LL. (2015). LAV estructura de l'estació de la Sagrera. *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2013*. Servei d'Arqueologia de Barcelona, Institut de Cultura. Barcelona. pp. 75-86.

Alcubierre, D.; Antequera, F.; Ardiaca, J.; Artigues P.LL. (2016) LAV estructura de l'estació de la Sagrera. *Anuari d'arqueologia i patrimoni de Barcelona 2014*. Servei d'Arqueologia de Barcelona, Institut de Cultura. Barcelona. pp. 113-120.

Alcubierre, D.; Ardiaca, J.; Artigues, P.LL.; Llobet, S. (2016) Resultats preliminars de la nova intervenció arqueològica a la vil·la romana del Pont del Treball a Barcelona. *Tribuna d'arqueologia 2013-2014*. Generalitat de Catalunya. Barcelona. pp. 271-312.

Alcubierre, D.; Ardiaca, J.; Artigues, P. LL.; Llobet, S.; Mañas, I.; Rigo, A. (2021) The late roman mosaics from the villa of Pont del Treball Digne, Barcelona. *Journal of Mosaic Research*, 14. pp. 1-12.

Alcubierre, D.; Ardiaca, J.; Artigues, P.LL.; Rigo, A. (2022) La vil·la del Pont del Treball Digne entre els segles IV i VI. Un indicador del canvis socioeconòmics a Barcino entre el Baix Imperi i la tardoantiguitat. *QUARHIS. Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona. Època II, 15. pp 104-127.*

Alcubierre, D.; Hinojo, E.; Rigo, A. (2014). Primers resultats de la intervenció a la vil·la romana del Pont del Treball a Barcelona. *Tribuna d'arqueologia 2011-2012*. Generalitat de Catalunya. Barcelona. pp. 372-398.

Palet, J. M. (1994). Estudi territorial del Pla de Barcelona. Estructuració i evolució del territori entre l'època íbero-romana i l'altmedieval, segles II-I aC - X-XI dC. *Estudis i Memòries d'Arqueologia de Barcelona*, 1. Institut de Cultura de Barcelona. Barcelona.

Palet, J. M.¸ Fiz, J.I .; Orengo, H. (2009). Centuriació i estructuració de l'*ager* de la colònia *Barcino*: Anàlisis arqueomorfològica i modelació del paisatge. *QUARHIS. Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 5. pp. 106-123.

Rodà, I. (2013). Darreres troballes epigràfiques en pedra de *Barcino. QUARHIS. Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona*. Època II, 9. pp. 156-163.

Rodà, I.; Alcubierre, D. (2020). El "broccatello" o jaspi de la Cinta a *Barcino*. *Estudis sobre ceràmica i arqueologia de l'arquitectura. Homenatge al Dr. Alberto López Mullor.* Barcelona. pp. 445-453.

Simon, E. (2009). S.v. Silenoi. *LIMC supplementum*, Düsseldorf, pp. 450-452.

https://doi.org/10.34623/w27t-nn40

Un torso masculino, olvidado, en Corella (Navarra)

Luis Baena del Alcázar (Universidad de Málaga)

Resumen: En este trabajo se estudia un torso masculino que se halló al realizar un movimiento de tierras con motivo de la construcción de la barriada de San Cristóbal al sur de Madrid capital. Fue adquirido por el político José Luis Arrese que lo trasladó al Museo fundado por él en el municipio de Corella de la Comunidad Foral de Navarra en donde se conserva.

Palabras clave: Escultura romana, torso masculino, mármol.

A male torso, forgotten, in Corella (Navarra)

Abstract: In this work, a male torso that was found when carrying out an earth movements because of the construction of the neighborhood of San Cristóbal, south of Madrid capital, is studied. It was acquired by the politician José Luis Arrese who transferred it to the Museum founded by him in the municipality of Corella at the Foral Community of Navarra where it is preserved at the moment.

Keywords: Roman sculpture. Male torso. Marble.

En el municipio de Corella, perteneciente a la Comunidad Foral de Navarra se emplaza un importante museo privado fundado por el matrimonio José Luis Arrese Magra[1] y Mª. Teresa Sáez de Heredia en el año 1973. Se ubica en un antiguo palacio que data de mediados del siglo XVI que fue habitado sucesivamente por ilustres linajes navarros como los Peralta, los Sesma y los Arteta[2], y, finalmente, por el matrimonio mencionado, que lo reformaron utilizando las estancias y galerías subterráneas

[1] Sobre la figura de Arrese, véase Sendra Oliver, 1945-1948, 337-338; Arrese, 1978, solapa anterior y posterior; Sin autor., Apéndice I, 1985-1986, 486-487.

[2] https://www.corella.es/casa-de-los-arteta/ Consultado el 4 de marzo de 2023.

del inmueble para instalar allí su colección arqueológica formada por materiales que abarcan un arco cronológico desde la prehistoria hasta la época musulmana, pasando por numerosos objetos fenicios, romanos y visigodos (Arrese.1978, 7-8)

De época romana destaca, por encima de los demás objetos catalogados, una monumental cabeza femenina velada procedente de la antigua *Cartima*, (Cártama, Málaga), (Arrese. 1978, 127, lám. XVIII) dada a conocer por (Mezquiriz, 1954, 343) y estudiada por (Blázquez,1956, 229-234) y con posterioridad por (Rodríguez Oliva, 1979,131ss; 1993,23ss.; 2009, 92. fig.87; (Beltrán Fortes & Loza Azuaga 2003, 119-120) y (Baena del Alcázar 1987, 192-194; 2008, 553, lám. 11).

Junto a esta escultura se conserva también un torso masculino que es el objeto de esta comunicación (Arrese 1978, 18, nº2, lám.4). (Figura 1 y 2). Se halló en los movimientos de tierras llevados a cabo por el arquitecto Eugenio Casar al iniciar los trabajos en el valle del Manzanares en el año 1958, para construir el barrio de San Cristóbal, en el distrito de Villaverde, al sur de Madrid capital. Además de la pieza que tratamos apareció un mosaico que no se pudo rescatar, lo cual permite suponer que estos hallazgos serian los restos de una *villa* romana, hoy totalmente desaparecida, motivo por el que no a que no aparece documentada en los inventarios recientes de las *villae* de la provincia de Madrid. Pero no sería de extrañar que fuese como las que previamente ya se conocían, como es el caso de los mosaicos de la *villa* de Carabanchel (Rada y Delgado, 1875, 412-418) o la de Villaverde Bajo, en donde se encontró una cabeza de Sileno en mármol, muy posiblemente de carácter decorativo (Pérez de Barradas, 1932, 99-124). A éstas han añadirse las descubiertas y excavadas posteriormente en esta zona. (Lucas *et al.*, 1981, 375-389); (AA.VV.1995, 7, 14-21, 23-24); (Pérez Navarro,1995-1996, 169-179); (Almagro Gorbea, 2001, 27-82) entre otras publicaciones que podrían señalarse.

Centrándonos ya en el estudio concreto de esta escultura debe señalarse que mide 80 cms. de alto, 66 cms. de ancho y 32 cms. de fondo. Está esculpido en mármol blanco de grano grueso sin demasiado pulimento, con desconchones de diversa consideración y numerosos arañazos en su superficie. Ha perdido la cabeza, sin poderse decir cuál sería su movimiento. Carece de ambos brazos por debajo de los hombros, los cuales caerían en vertical a lo largo del cuerpo, el izquierdo ligeramente

retrasado respecto al contrario. Faltan las piernas desde el pubis, estando destruida la parte delantera del inicio de la pierna derecha.

Se advierte una poderosa musculatura en los pectorales, en los deltoides y en los músculos serratos anteriores, más acusados en el lado derecho, mientras que los trapecios tienen escaso desarrollo por la pérdida de la cabeza. Posee un acusado trabajo en el recto del abdomen, muy elaborados en la zona central, y lo mismo sucede con el ángulo epigástrico, con resalte marcado en los pliegues de los oblicuos del abdomen.

Puede apreciarse que es la pierna izquierda la que sostiene el peso del cuerpo, quedando exonerada la contraria, sin que se pueda determinar el *contrapposto* con exactitud por la rotura de las piernas, tan solo visible en la ligera elevación del hombro derecho y en el mayor grosor en el oblicuo del lado izquierdo. Por estas razones se podría decir que estamos ante una escultura con poco movimiento, lo que induciría a pensar de que se trata de una figura en reposo como sucede en determinadas estatuas de Hércules, de héroes y de atletas.

Estilísticamente encontramos una gran semejanza con un torso conservado en el Museo del Prado procedente del legado de Mario de Zayas efectuado en el año 1944, pieza esta que fue estudiada por García y Bellido (1952, 87-102), Blanco Freijeiro (1957, 135, nº 439-E, lám. LXXXVI) y más recientemente por Schröder (2004, 103-106, nº 113), coincidiendo estos tres investigadores en que la estatua está inspirada en las creaciones de la escuela peloponésica de tradición policletea activa entre los años 400-360 a.C. (Lippold, 1950, 216-219; Picard, 1948, 282-290; Rolley,1999, 294-295). No se trata solamente de los ritmos corporales de ambas figuras como el *conttraposto* propio de Policleto, sino que demás son similares en la corpulencia de ambas figuras, de cuerpos anchos y pesados como bien apunta Schröder para la figura del Museo del Prado. Difieren sin embargo en que esta figura retrae la zona abdominal para acentuar la potencia de los pectorales e inclina el cuerpo levemente hacia adelante, mientras que la escultura que estudiamos presenta un desarrollo considerable del abdomen y una posición frontal sin apenas movimiento.

Particularmente, Schröder relaciona la figura del legado Zayas con el escultor Dédalo de Sición (Pausanias, VI, 2,8), al cual, según algunos estudiosos, se atribuye la autoría de una escultura de Atleta, en bronce, también conocido como Apoxiomeno por llevar un estrígilo en la mano

derecha, que fue hallada en Éfeso en 1896 (Benndorf,1906,181-204; Heberdey, 1919, 247-252; Fuchs, 1982, 101-102, figs.109-110), y que se conserva actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Esta obra debió gozar de gran fama entre los romanos como decoración de las palestras de las termas a tenor de las numerosas copias realizadas en mármol, conservadas hoy en día en diferentes museos (Lippold 1950, 218, nota 13; Rolley, 1999, 294, nota 88, citando a E. Pochmarski en el *International Bronze Congress*,Viena,1988, 74-81, con reproducción de todas las réplicas). Igualmente, tiene relación esta escultura con la estatuilla de bronce conservada en el Antikenmuseum de Berlin que representa un atleta que está en el acto de atarse una correa en el puño, cuyo original habría sido creado por el mismo escultor entre 370-360 a.C. (Schröder, 2004, 103, fig.20).

También podría admitirse, como paralelo para la escultura que se estudia, una variante del Hércules Lansdowne del Paul Getty Museum en Malibú, que se expone en el Museo del Prado (Blanco Freijeiro, 1957, 77, nº 108.E, lám. XLVIII; Schröder, 2004, 107, 109, nº 114, figura 21-22) singularmente en el arranque de los brazos que caerían a en vertical a lo largo de los costados para coger la clava y la piel del león de Nemea, aunque varíen la posición de las piernas sobre las cuales descansa todo el peso del cuerpo, como suele ser frecuente entre los copistas romanos. Otras esculturas representando a Hércules podrían mencionarse con semejanzas a las mencionadas, pero con variaciones por gusto de los copistas de las piezas originales. Sería el caso de la estatua de Hércules, asimismo en el Museo del Prado, que no tiene el estatismo de las anteriores y avanza la pierna derecha, manteniendo un cuerpo atlético y torso con músculos bien desarrollados, mientras que los brazos portan los atributos propios del héroe (Blanco Freijeiro, 1957, 74, nº 101-E, lám. 48; Schröder, 2004, 338-341, nº 174, fig.77).

Entre los ejemplares hispánicos que poseen puntos de contacto con el torso en estudio podríamos mencionar dos esculturas de Itálica que, por su número de inventario, se supone que fueron halladas muy cerca una de la otra, quizás en el foro, las cuales por su musculatura se inspiran claramente en la escuela peloponésica, pero reinterpretadas libremente en época imperial. Ambas, por su porte mayor del natural, recuerdan las actitudes heroicas de los emperadores y determinados personajes ilustres

mientras que su estructura corporal responde a un desarrollo muscular propio de los atletas que las emparentan con las esculturas ya mencionadas. Se fechan, respectivamente, la primera en época de Tiberio (García y Bellido, 1949, 179, nº194, lám.146, inv.779; León Alonso, 1995, 36-37, n.º 2; Rodríguez Oliva, 2009, 121, fig.132) y la segunda a principios del siglo II d.C. (García y Bellido, 1949, 180, nº198, lám.147, inv.777; León Alonso, 1995, 52-53, nº8; Rodríguez Oliva, 2009, 121, fig.133). Se conservan en el Museo Arqueológico de Sevilla.

En la Bética contamos con otros dos torsos de gran calidad, que aquí los incluimos por poseer semejanzas con las piezas anteriormente citadas. El primero torso fue hallado en la ciudad de Córdoba en un edificio romano considerado como conjunto termal, actualmente en su Museo Arqueológico y Etnológico (Garriguet Mata, 2013, 387-389, fig. 5,1-4). Su desarrollo corporal, al poseer una fuerte musculatura, se asemeja a los ejemplares estudiados, es decir, que tiene claras reminiscencias policleteas. Por ello su editor considero adscribirlo a las esculturas de carácter ideal, singularmente las figuras de dioses o atletas. La talla está bien acabada y conserva un esmerado pulimento. Debe añadirse que tiene puntos de contacto con una de las esculturas italicenses ya estudiadas (León Alonso, 1995, 52-53, nº 8), fechándose en época adrianea.

A la pieza anterior se añade un torso de excelente factura en su labra que fue hallado en pleno centro de Écija durante las excavaciones allí practicadas, conservado hoy en su Museo Histórico Municipal. En un momento posterior aparecieron el muslo de la pierna derecha y partes de ambos brazos, los cuales proporcionan movimiento a la escultura, que contrasta con *el aspecto estático, vertical y sin movimiento* de la parte frontal del torso de la figura, como bien señala Merchán García (2015, 31-33, n.º 4, lám. IV,1-4), coincidiendo en este aspecto y en el trabajo de la musculatura con la pieza que venimos estudiando. (Romo Salas, 2002, 151-174; Rodríguez Oliva, 2009, 58, fig.43. Su cronología se ha fechado en época de Adriano.

La datación del torso objeto de este estudio pensamos que podría fecharse entre los años finales del siglo I a.C. y primer tercio del siglo II.

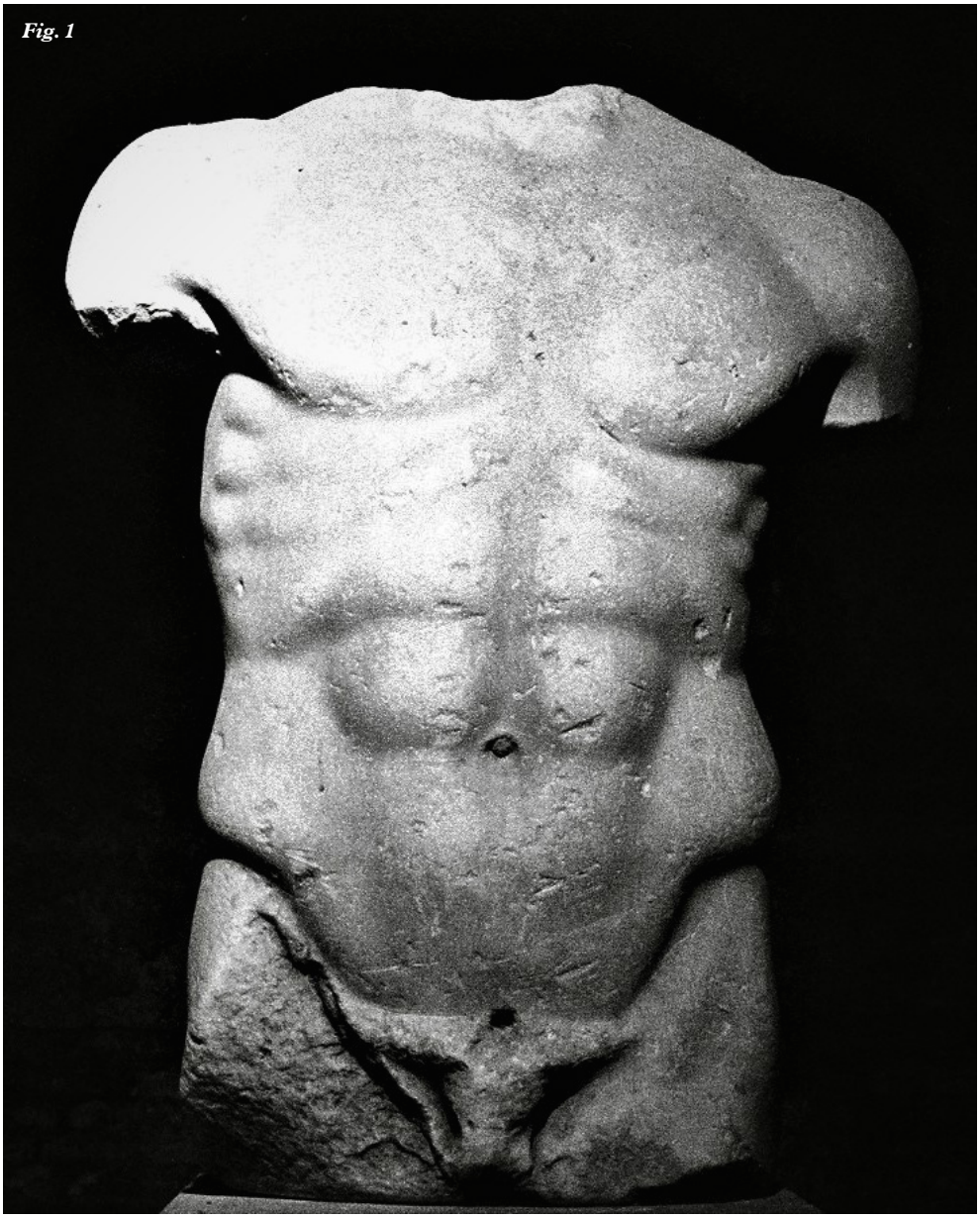


Fig. 1

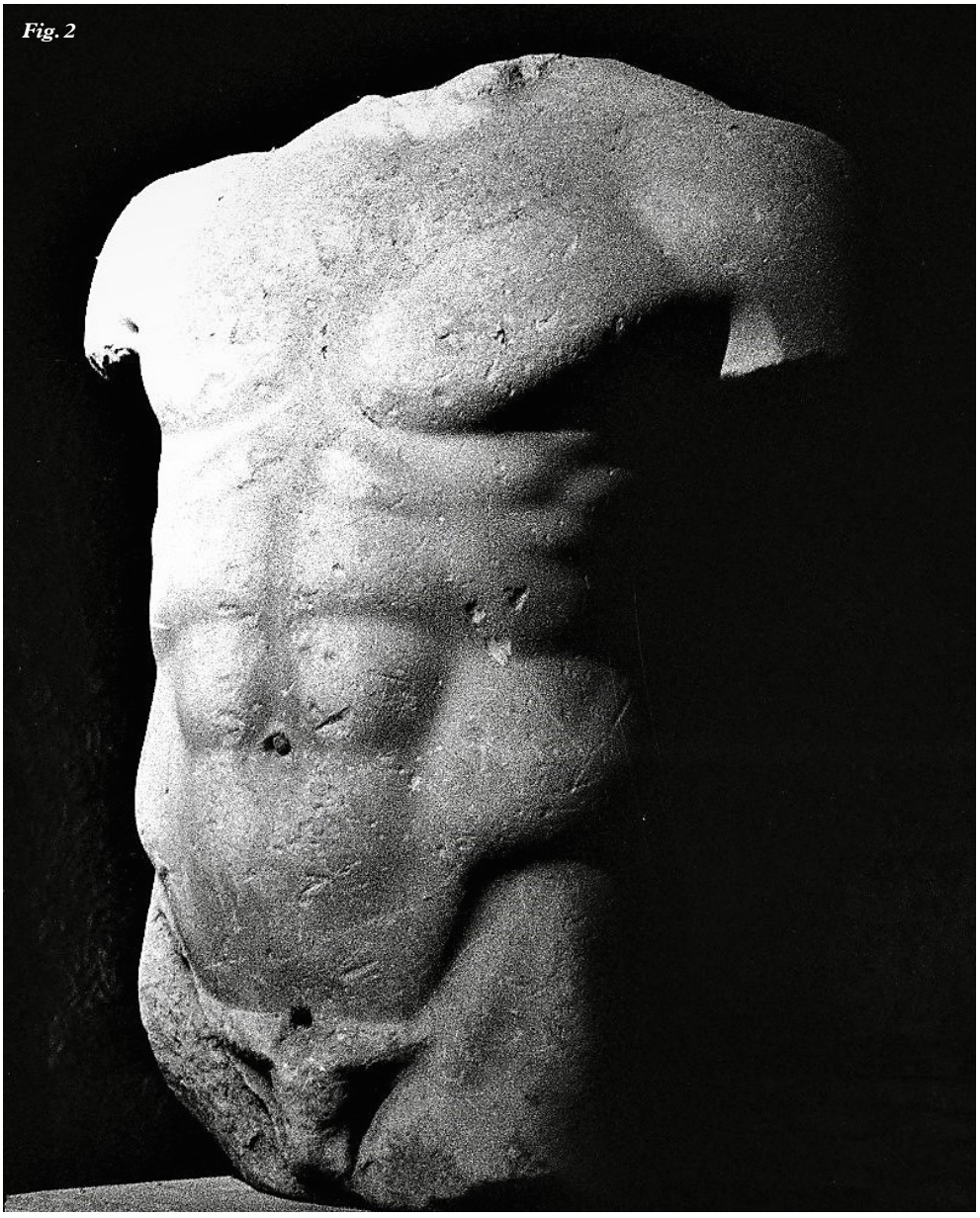


Fig. 2

Crédito de las imágenes

Figura 1: Torso de Atleta en Corella.
Foto Luis Baena.

Figura 2: Torso de Atleta en Corella.
Foto Luis Baena.

Bibliografía

AA.VV. (1995). *Las villas romanas de Madrid. Madrid en época romana*. Madrid.

Almagro Gorbea, M. (2001). Madrid, Prehistoria y romanización. *Madrid desde la Academia.* Real Academia de la Historia, 27-82.

Arrese de, J.L. (1978). *Arqueología. Catálogo de la colección*. San Sebastián: Fundación Arrese e Institución "Príncipe de Viana".

Baena del Alcázar, L. (1987). Esculturas romanas de Málaga en Colecciones particulares. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* LIII, Valladolid, 189-205.

Baena del Alcázar, L. (2008). Trabajos preparatorios para la elaboración del CSIR del sur de España. en Noguera Celdrán, J.M. & Conde Guerri, E. (Eds.) *Escultura romana en Hispania* V. Actas de la Reunión Internacional celebrada en Murcia, 9-11 de noviembre de 2005. Murcia: Tabularium, 545-563.

Beltrán Fortes, J. & Loza Azuaga, M.L. (2003). *El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época antigua*. Málaga. Museo Histórico Etnológico de Mijas - Ayuntamiento de Mijas.

Benndorf, O. (1906). Erzstatue eines griechischen Athleten. *Forschungen in Ephesos* I, 181-204.

Blanco Freijeiro, A. (1957). *Catálogo de la Escultura. I. Esculturas clásicas*. Museo del Prado. Madrid.

Blázquez, J.M. (1956). Cabeza de Ceres en la Colección Arrese. *Zephirus*, XII, 229-234.

Fuchs, W. (1982). Scultura Greca. Milano. (Trad. del original 1980 *Die Skulptur der griechen München*. Hirmer Verlag.

García y Bellido. A. (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid. C.S.I.C.

García y Bellido, A. (1952). La escultura clásica del legado Zayas en el Museo del Prado. *Archivo Español de Arqueología*, nº 85, 94-95, nº 3, fig.9.

Garriguet Mata, J.A. (2013). Novedades de escultura romana en Córdoba, *VII Reunión de Escultura romana en Hispania*. Santiago de Compostela. 377-402.

Heberdey, R. (1919). Zur ephesischen Athletenbronze. *Jahrbuch des österreichischen Archäeologischen Instituten*, 19-20.Wien, 247-252.

Hurtado Aguña, J. (1999). Las villas carpetanas en el contexto de la economía Bajo Imperial. *Stud.hist. Historia Antigua*, 17, 395-406.

León Alonso, P. (1995). *Esculturas de Itálica*. Sevilla. Junta de Andalucía.

Lippold, G. (1950). Die griechische Plastik. *Handbuch der Archäologie*. München

Lucas, R. *et al*. (1981). El habitat romano de la Torrecilla (Getafe, Madrid). *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 12, 375-389.

Merchán García, Mª.J. (2015) *Écija (Provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica*). (*Corpus Signorum Imperii Romani* I, 5 España). Sevilla - Tarragona.

Mezquiriz, M.A. (1954). Un museo en Corella. *Príncipe de Viana*, LVI-LVII, 343-344.

Pérez de Barradas, J. (1932). Las villas romanas de Villaverde Bajo. *Archivo de Prehistoria Madrileña*, II-II, 99-124.

Pérez Navarro, A. (1995-1996). Consideraciones sobre la exposición "Las villas romanas de Madrid. Madrid en época romana. *Estudios de Prehistoria y Arqueologóa madrileñas*, 10, 169-179.

Rada y Delgado, J. de D. (1875). Mosaico romano de la Quinta de los Carabancheles, propiedad de la Exma. Sra. de Montijo. *Museo Español de Antiguedades*, IV,412-418.

Rodríguez Oliva, P. (1979). Esculturas del *Conventus* de *Gades* III, *Baetica* , 2, 131ss.

Rodríguez Oliva, P. (1993). Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética, *I Reunión de Escultura en Hispania* (Nogales Basarrate, T., Coord.). Madrid, 23-66.

Rodríguez Oliva, P. (2009). La escultura ideal en *Arte romano de la Bética*, vol.II, Sevilla. Fundación Focus Abengoa, 41-151.

Rolley, Cl. (1999). La Sculpture Grecque. 2. *Le pèriode classique*. Paris.

Romo Salas,A. (2002). Las termas de la Colonia Firms Asrigi (Écija, Sevilla). *Romula* 1, 151-174

Schröder, S.F. (2004). *Catálogo de la Escultura Clásica del Museo del Prado, vol.II. Escultura mitológica*. Madrid.

Sendra Oliver, J. (1953). Arrese Magra, J.L.de, en *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo - Americana,* Suplemento anual 1945-1948. Espasa Calpe. Madrid, 337-338.

Sin autor (1985-1986) Biografía de Arrese Magra, J.L. de, en *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo – Americana.* Apéndice 1934-2002, tomo 1. Espasa Calpe. Madrid., 486.487.

https://doi.org/10.34623/xecw-ez30

Hermas femeninos en el tipo "Afrodita Sapphos": una reelaboración romana del modelo griego para ejemplares de pequeño formato

Julio C. Ruiz
(Doctor en Arqueogeólogo Clásica, Universidades Autónoma de Barcelona/Rovira i Virgili)

Resumen: El presente artículo se ocupa del estudio de un fragmento de herma procedente de *Tarraco* (*Hispania citerior*). Este ejemplar muestra algunas particularidades iconográficas, presentes en otros hermas de pequeño formato de Pompeya y Elche, que pueden considerarse como réplicas. Sus características permiten relacionarlo con un tipo de Afrodita, denominado en la investigación como "Sapphos", que fue creado entre los años 440 y 430 a.C. y frecuentemente utilizado para hermas de gran formato. A partir de sus semejanzas, se propone la hipótesis de que los ejemplares en miniatura corresponden a una creación romana, basada en dicho modelo griego, gestada a inicios del periodo imperial.

Palabras clave: Pompeya, Elche, Córdoba, Fidias, Alcámenes, Afrodita "Olympias".

Female Herms of the "Aphrodite Sapphos" Type: a Roman Reworking of the Greek Model for Small-Format Copies

Summary: This article studies a fragmented small herm from *Tarraco* (*Hispania citerior*). This sculpture shows some iconographic features common to other small-format herms of Pompeii and Elche, which are considered here as replicas. Their characteristics allow them to be related to an Aphrodite type, the so-called "Sapphos". The origin of this prototype is between 440 and 430 BC, and was frequently used for large-format herms. Based on their similarities, I form the hypothesis that the miniature copies correspond to a Roman creation. This creations is based on this Greek model, and was conceived at the beginning of the imperial period.

Key words: Pompeii, Elche, Córdoba, Phidias, Alkamenes, Aphrodite "Olympias".

En la última Reunión de Escultura Romana en Hispania[1], como parte de mi revisión en curso de la plástica romana de Tarragona[2], presenté una comunicación sobre los hermas de pequeño formato procedentes de *Tarraco*[3]. Entre todos estos ejemplares, he considerado de particular interés centrarme en el estudio de un fragmento poco conocido y estudiado, debido a sus peculiaridades iconográficas. Como se verá, estas peculiaridades permiten relacionarlo con otros hermas del Occidente romano e incluso retomar algunas cuestiones no resueltas sobre ciertos prototipos relacionados con originales de Afrodita del periodo clásico griego.

La pieza que nos ocupa[4] (Fig. 1) se conserva en el MNAT (n.º inv. 446) y fue hallada en el siglo XIX en un área indeterminada de Tarragona en circunstancias desconocidas, aunque está documentada a partir de 1866, momento en que es mencionada por primera vez[5]. Está realizada en mármol

---

[1] Deseo expresar mi agradecimiento a los organizadores de la *X Renión Internacional de Escultura Romana en Hispania*, y su cálida acogida en Faro y Mértola. El estudio del herma de *Tarraco* ha sido posible gracias a la inestimable ayuda de los responsables del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (en adelante MNAT), a quienes agradezco su ayuda, particularmente a Mònica Borrell (directora), Montserrat Perramon y Josep Anton Remolà.

[2] Esta revisión, derivada de mi tesis doctoral, se ha materializado en un volumen del *Corpus Signorum Imperii Romani* dedicado a la ciudad de Tarragona: Ruiz, en prensa. Para un estado de la cuestión sobre el estudio de las esculturas romanas de *Tarraco*: Ruiz, 2023.

[3] Sobre los hermas de pequeño formato de *Tarraco* en general: Koppel, 1985: 74-75, n.º 96, lám. 37,2-4; 135, n.º 305; Koppel y Rodà, 1996: 154-157, 166-167, figs. 12 y 15; Rückert, 1998: 219-220, n.º S81, lám. 29c; Mayer, 1999: 361, n.º 94-96; Peña, 2007/08: 122-124, n.º 1, 7 y 9, láms. 1 y 3; Peña y Ojeda, 2020, 119, n.º 59.

[4] Pujalt, ms. 1866: f. 16v, n.º 632; Hernández, ms. 1880: f. 36, v. n.º D 2; Hernández y del Arco, 1894: 48, n.º 446; Albertini, 1913: 383, nota 1; Koppel, 1985: 121, n.º 191, lám. 86,1-2; Noguera, 1996: 309; Peña, 2002: 38 en n.º 9; Noguera, 2004: 149; Rodrigues, 2007: 256 en n.º 110.

[5] Concretamente en un inventario de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense, realizado en noviembre de este año, donde es mencionado como "*Parte superior de una cabeza en mármol*": Pujalt, ms. 1866: f. 16v, n.º 632. Tras su ingreso en el entonces Museo Provincial de Tarragona, consta en los sucesivos inventarios con la descripción "*Mitad superior de la cabeza de una pequeña estatua de mármol blanco. Mala escultura*": Hernández, ms. 1880: f. 36, v. n.º D 2; Hernández y del Arco, 1894: 48, n.º 446.

blanco de grano medio-grueso con pátina amarillenta, de muy elevada translucidez (Fig. 2); estas características corresponden macroscópicamente a los mármoles más comunes de la isla de Paros. Se conserva únicamente la parte superior de la cabeza, a partir de la nariz. Le faltan los ojos, que estaban realizados aparte en otro material e incrustados en un hueco en las cuencas, además de la nariz. La zona central de la cara está muy deteriorada, y en general la superficie está bastante deteriorada y erosionada. En su estado actual el fragmento mide 7,7 cm de altura, 9,5 cm de anchura y 5,5 de profundidad.

El fragmento corresponde a una pequeña cabeza de marcada frontalidad, cuya parte posterior finaliza en una superficie plana vertical de textura rugosa. Muestra a un personaje joven de rasgos aparentemente suaves y delicados. Del rostro queda únicamente la frente estrecha de forma rectangular, parcialmente oculta por el tocado, bajo la cual se encuentran los arcos supraciliares, sin indicación de las cejas, que sombrean ligeramente los ojos enmarcados por finos párpados claramente indicados.

La lisura de la piel contrasta con la rugosidad del cabello, compuesto por largos mechones ceñidos por una ancha cinta que organiza el tocado del personaje, y que da varias vueltas a lo largo de su cabeza, hundiéndose profundamente en la masa del cabello. Esta cinta procede del punto más alto del cráneo, dirigiéndose hacia delante colocada sobre la parte central de la cabeza. A continuación se dispone por encima cruzando la mitad de la cabeza en horizontal, estando estructurada en el lateral izquierdo por un surco muy poco pronunciado, en tanto que en el derecho presenta una superficie plana. Finalmente se enrolla sobre la frente, ocultando el nacimiento del cabello y dando la sensación de que estaba anudada por detrás. Adquiere una mayor anchura en la parte frontal, donde además resulta más prominente, quedando su interior estructurado mediante ranuras. En el punto central de la parte superior de la frente, el extremo de la cinta procedente de la parte posterior forma un pequeño nudo que parece emular una joya.

El voluminoso cabello se halla subdividido en dos mitades a partir de una raya en el centro sobre la frente, oculta por el tramo de la cinta que cubre la cabellera en este punto. Las guedejas están peinadas en suaves ondas hacia arriba pero ligeramente dirigidos hacia ambos laterales, para después continuar hacia atrás. Los mechones se pegan al

cráneo en la zona más cercana a la cinta central, donde están ceñidos por ésta, ahuecándose en mayor medida según sobresalen hacia los lados. En ambos laterales, sobre las sienes, los cabellos adquieren mayor volumen, tomando forma de abundantes rizos con terminaciones acaracoladas que caen por encima de las orejas en forma de gruesos tirabuzones ensortijados, dispuestos en diagonal.

E. M. Koppel consideró que esta cabeza perteneció probablemente a un herma (Koppel, 1985: 121), lo que ha sido corroborado posteriormente por otros autores (Noguera, 1996: 309; Peña, 2002: 38; Noguera, 2004: 149; Rodrigues, 2007: 256). Ello se ve confirmado por la superficie plana del dorso, su marcada frontalidad y las cuencas vacías de los ojos. La pieza está labrada con un cierto nivel de detalle en la parte anterior, donde se centraron los esfuerzos del artesano, aunque el trabajo escultórico se halla actualmente desvirtuado por la erosión de la superficie. El cabello está modelado de forma algo somera, especialmente en la parte superior y los laterales, donde los mechones están trabajados de manera más esquemática.

J. M. Noguera ha observado que las características del peinado y su particular tocado encuentra paralelos en un herma hallado en el *triclinium* de la "Casa del Efebo" de Pompeya (véase Anexo, n.º 1, Fig. 3,1), en una de las cabezas de un herma doble de la *villa* de Massarosa (Lucca, Italia) (Levi, 1935: 224-225, lám. XI; Seiler, 1969: 90, n.º 71) y, en el ámbito de *Hispania*, en un ejemplar de un contexto indeterminado de *Ilici* (Elche) (véase Anexo, n.º 3, Fig. 3,2). El investigador afirma que las estrechas semejanzas entre todos ellos ponen de manifiesto que todos ellos se inspiran en modelos y cartones iconográficos comunes, respondiendo a modas vigentes en todo el Imperio, y ha sugerido la posibilidad de que fuesen elaborados en un mismo taller (Noguera, 1996: 309; *id.*, 2004: 149).

Cl. Rückert considera que el ejemplar de Elche representa a Dionysos joven (Rückert, 1998: 213, n.º S34), identificación tenida en cuenta por J. M. Noguera, quien no excluye que pertenezca a otro miembro del *thiasos* báquico, preferentemente femenino, decantándose por Ariadna (Noguera y Verdú, 1993/94: 276; Noguera, 1996: 292, 309; *id.,* 2004: 149). En cuanto a los ejemplares de Italia, A. Maiuri pensaba que el herma de Pompeya representa a un personaje femenino, sin aportar ninguna identificación

(Maiuri, 1927: 74). En el herma doble de Massarosa, una de las cabezas representa con seguridad a un sátiro, mientras que la contraria, que es la que aquí nos interesa, es considerada por Sv. Seiler como una deidad femenina, probablemente una Ménade (Seiler, 1969: 90, n.º 71). En cualquier caso, esta última no puede ser relacionada directamente con los ejemplares que nos ocupan, debido a sus mayores dimensiones.

Por su parte, A. Peña ha relacionado los ejemplares de Pompeya, Elche y Tarragona con un herma en Córdoba que muestra un tocado similar, aunque no idéntico[6] (Anexo, n.º 4, Figs. 3,3 y 4). La pieza cordubense muestra a una figura imberbe de fisionomía aparentemente femenina, aunque su género resulta difícil de reconocer a simple vista. Precisamente la ambigüedad de sus rasgos ha llevado a este investigador a identificar el personaje representado como Dionysos joven (Peña, 2002: 38; Peña y Rodero, 2004: 74 en n.º 6; Peña, 2011: 147, nota 8), debido a que esta característica es común a numerosos hermas de este dios (Rückert, 1998: 193-194), compartiendo así la propuesta de Cl. Rückert para la pieza de *Ilici*. La misma identificación la hace extensiva a los restantes ejemplares mencionados, considerando que todos ellos pertenecen a un prototipo que es resultado de una creación clasicista ecléctica, combinando un rostro imberbe siguiendo modelos del siglo IV a.C. con un peinado inspirado en obras del periodo severo (Peña, 2002: 38). Peña considera que el herma ilicitano es una versión del pompeyano, que en su opinión difiere bastante, afirmando que las semejanzas de este último son más estrechas con respecto al de Córdoba[7]. Sin embargo, pese a presentar

[6] Algunos hermas, identificados como Dionysos joven, se han puesto en relación con este ejemplar, y a su vez con los de Tarragona y Pompeya. El primero de ellos se encuentra en el Museo Arqueológico de Sevilla (REP 287-339) y procede probablemente de *Italica*: Peña y Rodero, 2004: 72-74, n.º 6, fig. 3 abajo. El segundo es un herma del Museo de Évora (n.º inv. ME 175), que L. J. Gonçalves pone en relación con los ejemplares de Tarragona y Córdoba: Rodrígues, 2007: 255-256, n.º 110. Sin embargo, su observación detenida pone de manifiesto que no tienen nada más en común que una genérica semejanza en la disposición del cabello y la presencia de cintas cuya distribución, sin embargo, es muy diferente.

[7] El estudioso piensa que el ejemplar de Elche se diferencia del pompeyano por su rostro más juvenil y risueño, además de no presentar las orejas cubiertas por el pelo. Afirma que el parecido entre las piezas de Pompeya y Córdoba son más acusadas, compartiendo la expresividad del rostro, los cabellos ondulados y la propia cinta que les ciñe. Aun así, reconoce

algunas características comunes, éstas no son suficientes como para que puedan ser directamente relacionados. Llama la atención el orificio circular que presenta sobre la parte superior del cráneo[8], cuya función nos es desconocida, aunque existe la posibilidad de que sirviese para añadir algún elemento trabajado aparte.

El cotejo detenido de los ejemplares de Pompeya y Tarragona muestra, al menos en lo conservado, que el segundo es réplica del primero, al presentar una equivalencia de características, patente sobre todo en la particular disposición de la cinta que ciñe los cabellos y la distribución del cabello sobre la parte superior de la cabeza y las sienes. Estas mismas características se muestran asimismo en el herma ilicitano, que presenta muy ligeras modificaciones debidas al copista, motivadas principalmente por su menor anchura, pero en todo caso es dependiente del mismo prototipo. En cuanto al ejemplar de Córdoba, es bastante probable que se trate de una variante, probablemente como consecuencia de la simplificación del peinado y los rasgos fisionómicos[9]. Por otra parte, también existe una cierta similitud con respecto a un ejemplar, identificado como Dionysos joven y atribuido a la "Casa del Centenario" de Pompeya (véase Anexo, n.º 5, Fig. 3,4). Este último muestra ciertas características comunes, principalmente la distribución comparable de los rizos en las sienes, quedando su cabello ceñido por una cinta muy similar, aunque en este caso es colocada únicamente sobre la frente con sus extremos cayendo sobre los hombros.

Para la identificación del tipo subyacente en estas réplicas, resulta de gran interés la observación de J. M. Noguera a propósito del herma de

las evidentes divergencias entre ambos, destacando la disposición de la masa de cabello sobre las sienes y la colocación de la cinta que organiza el tocado. Peña, 2002: 38-39.

[8] Este orificio, cuyo interior presenta una superficie lisa, mide 1 cm de diámetro y 5 cm de profundidad. Peña, 2002: 38.

[9] Al respecto no resulta muy desacertada la observación de A. Peña, de que el herma de Córdoba combina un rostro clasicista con un peinado del estilo severo: Peña, 2002: 38. En cierto modo, de manera genérica precisamente esta combinación se acerca al tipo "Sappho", siendo el tocado una reminiscencia del estilo severo. Sin embargo, resulta más complicado reconocer su relación con el mismo prototipo. Tal vez la clave se encuentre en el orificio circular de la parte superior, que quizá haya servido para añadir la parte correspondiente del tocado, lo que no se puede corroborar.

Ilici (Noguera y Verdú, 1993/94: 276). Este investigador ha advertido que la distribución del cabello, y en particular de las cintas que constituyen el tocado, recuerdan a las características de la Afrodita en el tipo denominado como "Sappho"[10]. Este prototipo es conocido por medio de diversas réplicas, correspondientes en muchos casos a hermas, siendo las más fidedignas y mejor conservadas una en Nápoles, procedente de Herculano (Strocka, 1967: 113-115, figs. 5-7; Delivorrias, 1984: 90-91, n.º 822, lám. 82; Cantilena *et al.*, 1989: 142, n.º 224, fig. en p. 143) (Fig. 5) y otra en la Villa Albani (Strocka, 1967: 116, 142, n.º 6; p. 154; Maderna-Lauter, 1990a) (Fig. 6).

Existe unanimidad en considerar que las copias de este tipo transmiten una famosa imagen de Afrodita del periodo clásico griego[11]. No obstante, su identificación, y especialmente la fecha precisa del original, así como la atribución a un escultor concreto, continúan siendo en la actualidad objeto de controversia[12]. Parece clara la relación de la cabeza con las obras fidiacas (Maderna-Lauter, 1990a: 335), patente, entre otras razones, en su similitud con respecto a la Atenea Parthenos[13] (Harrison, 1984: 381; Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 8), pero también en semejanzas formales con respecto a producciones más antiguas de Fidias, como el denominado "Apolo Kassel"[14], siendo probable, no obstante, que el original

---

[10] Para el tipo Afrodita "Sappho": Strocka, 1967, con lista de réplicas y variantes en 140-156; Scheibler, 1973; Delivorrias, 1978; Vierneisel-Schlörb, 1979: 106-116, n.º 10, figs. 47-50; Delivorrias, 1984, 90-91, n.º 822, lám. 82; Maderna-Lauter, 1990a; Schröder, 2004: 39-41.

[11] A. Furtwängler expresó por primera vez la opinión de que fue creado para representar a Afrodita: Furtwängler, 1893: 99-100.

[12] La denominación del prototipo como "Sappho" se debe a que algunos investigadores quisieron ver en él el retrato de la famosa poetisa griega, motivada por la inscripción "*Myro*" presente en el herma de la Villa Albani. Esta inscripción, sin embargo, es de época moderna: Maderna-Lauter, 1990a: p. 335, nota 7.

[13] Sobre la Atenea Parthenos: Leipen, 1971; Schuchhardt, 1973; Demargne, 1984: 977-978, A11, n.º 212-233, láms. 729-731; Karanastassis, 1987: 323-339, 401-411, n.º BI1-BI15, láms. 36-42.

[14] Sobre el denominado "Apolo de Kassel": Schmidt, 1966; Lambrinudakis, 1984: 219, n.º 295, lám. 207; Simon y Bauchhenss, 1984: 374-375, n.º 41.

de esta Afrodita haya sido creado en un momento considerablemente más tardío que este último (Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 8). Algunos investigadores lo sitúan en torno al 440 a.C. (Delivorrias, 1978: 11; Vierneisel-Schlörb, 1979: 108-109), datación que no es compartida por otros estudiosos, que consideran que fue creado algo más tarde, hacia el 430 a.C. (Harrison, 1984: 387; Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 11).

Más difícil resulta la identificación de la cabeza con respecto a alguna de las obras de Fidias o de sus discípulos que nos son transmitidas por las fuentes clásicas[15], lo que se debe principalmente al hecho de que en ningún caso nos ha llegado el cuerpo correspondiente al tipo. Las réplicas conservadas, que en gran parte de los casos corresponden a hermas, solamente permiten deducir que la testa pertenecía originalmente a una estatua vestida[16] y que, con toda probabilidad, estaba girada hacia la derecha (Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 12; cf. asimismo Strocka, 1967: 145-146; Schröder, 2004: 41). No obstante, siguiendo a E. Schmidt (1937), la mayoría de los investigadores (Delivorrias, 1984: 90-91, n.º 822; Schröder, 2004: 40-41 con la bibliografía anterior) la han relacionado con la estatua sedente en el tipo denominado "Olympia", cuyas réplicas corresponden a torsos[17]. Esta combinación encuentra refrendo por consideraciones de carácter estilístico y compositivo (Vierneisel-

[15] E. B. Harrison, basándose precisamente en la gran cantidad de réplicas correspondientes a hermas, intentó reconocer en el tipo "Sappho" la Afrodita Urania crisoelefantina de Fidias en Elis, transmitida entre otros por Pausanias (VI,25,1) y Plutarco (*Moralia*, p. 142 D y 381 E): Harrison, 1984: 382-388. C. Maderna-Lauter ha rechazado esta atribución, considerándola problemática desde el punto de vista metodológico: Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 15).

[16] Únicamente el herma-busto de Nápoles, procedente de Herculano (*vid. supra*) muestra un *chiton* cuyo escote está claramente desplazado hacia la derecha.

[17] Sobre el tipo "Olympia": Delivorrias, 1978; Vierneisel-Schlörb, 1979: 106-116, n.º 10, figs. 47-50; Delivorrias, 1984: 90-91, n.º 819-841, láms. 81-82; Harrison, 1984; Maderna-Lauter, 1990b; Koch, 1994: 183-187, n.º 3, fig. 2; Alexandridis, 2004: 222-223, n.º 2.2.3; Schröder, 2004: 40-41. La denominación del tipo responde a la errónea identificación de E. Schmidt, que consideraba que representa a la madre de Alejandro Magno: Schmidt, 1937: 73, nota 9. En época imperial se popularizó el uso de este prototipo para estatuas-retrato, principalmente en el siglo II d.C. en el área de la capital del Imperio: Maderna-Lauter, 1990b, 208 en n.º 215; Alexandridis, 2004: 223.

-Schlörb, 1979: 108; Harrison, 1984: 380; Maderna-Lauter, 1990a: 335; *ead.*, 1990b: 208 en n.º 215), pero ha sido puesta en duda por algunos autores (Maderna-Lauter, 1990a: 335; *ead.*, 1990b: 208 en n.º 215; Alexandridis, 2004: 223, nota 1043). Lo más probable es que se trate de tipos independientes entre sí (Neumann, 1969: 244-245; Harrison, 1984; Maderna-Lauter, 1990a: 335, nota 13), y que las semejanzas se deban al hecho de que los originales fueron creados hacia el mismo momento[18] (Maderna-Lauter, 1990b: 208 en n.º 215; Alexandridis, 2004: 223).

A pesar de todas estas dificultades, es incuestionable que el tipo "Sappho" debió gozar de una considerable popularidad en época romana (Maderna-Lauter, 1990a: 336, nota 16). Así lo pone de manifiesto no sólo el gran número de réplicas conservadas, sino también la circunstancia de que imágenes de idénticas características se reproducen en emisiones monetales del periodo tardorrepublicano[19], así como en varios

---

[18] Tampoco en el caso de la "Afrodita Olympias" existe consenso en cuanto a su datación y atribución, aunque se ha intentado ponerla en relación con algunas de las estatuas mencionadas por las fuentes. Algunos autores la identifican con la Afrodita de Fidias, que se encontraba en el Pórtico de Octavia en Roma, y que fue destacada por Plinio (*Nat. Hist.* 36, 15) por su belleza: Becatti, 1951: 204-206, nota 6; Strocka, 1967: 155. Otros, en cambio, prefieren identificarla con la "Afrodita en los Jardines" de Alcámenes, que originalmente estaba instalada posiblemente en la Acrópolis de Atenas o en su ladera septentrional: Langlotz, 1953/54: 7 ss.; Delivorrias, 1978: 12-14. Existen argumentos en favor de ambas opciones, pero no hay seguridad al respecto, por lo que actualmente no se puede determinar si fue creada por Alcámenes o por Fidias, oscilando su datación entre el 440 y 430 a.C.: Vierneisel-Schlörb, 1979: 110, 114; Maderna-Lauter, 1990b: 207-208 en n.º 215; Dally, 1997: 12-20; Schröder, 2004: 41.

[19] Concretamente se muestra de perfil derecho en denarios: Langlotz, 1953/54: 50; Langlotz, 1954: 314. Estas monedas corresponden a sendas emisiones acuñadas en Roma en años sucesivos: una del 46 a.C. correspondiente a *T. Carisius* y otra del 45 a.C. de *L. Valerius Acisculus*: Crawford, 1974: 475, n.º 464/1, lám. LIV; 484, n.º 474/3, lám. LVI. M. H. Crawford denomina a los bustos femeninos sobre estos denarios como Sibila, identificación compartida por Caccamo Caltabiano, 1994: 755, n.º 8 y 9, lám. 548. Sin embargo, la peculiar colocación de la cinta que organiza los cabellos y su propia distribución son propias del tipo Afrodita "Sapphos", como ya reconoció Langlotz, 1954: 314. Ello ha sido aceptado asimismo por Maderna-Lauter, 1990a: 336, nota 16. En cambio, uno de los denarios recogidos por M. Caccamo Caltabiano, que es representación segura de esta figura mitológica debido a la inscripción *sibylla* bajo el busto, presenta un peinado totalmente diferente: Caccamo Caltabiano, 1994: 755, n.º 5, lám. 547.

camafeos y piezas de pasta vítrea[20], además de estatuillas clasicistas eclécticas de inicios del periodo imperial[21] (Himmelmann-Wildschütz, 1958; Delivorrias, 1984: 61, n.º 501, lám. 49).

Existe una plena correspondencia en las características de los hermas de pequeño formato de Pompeya, Elche y Tarragona con respecto a las réplicas del tipo "Sappho". Así lo demuestra la comparación de los cabellos y de la cinta que sirve para organizar el peinado, incluyendo detalles como el pequeño nudo sobre la frente. Por esta razón, se puede considerar que estas tres piezas fueron realizadas basándose en el mismo modelo, como también probablemente el ejemplar cordubense y quizá el atribuido a la "Casa del Centenario" (Anexo, n.º 4 y 5, Figs. 3,3.4 y 4). Esta circunstancia corrobora la hipótesis de J. M. Noguera sobre su modelo común, quien además sugirió la posibilidad de que todos ellos hayan sido elaborados en un mismo taller (Noguera, 1996: 309; *id*., 2004: 149). También se ve avalada por las dimensiones similares de los tres ejemplares[22].

Sin embargo, existen ligeras diferencias con respecto a las copias del original clásico, que se advierten en las tres réplicas de pequeño formato que nos ocupan. Las diferencias residen principalmente en el mayor abultamiento de los cabellos en la parte superior de la cabeza y en las sienes, que alcanzan mayor longitud, quedando considerablemente más ahuecados de forma preciosista. Esta particularidad permite suponer que se trata de una modificación del copista, seguramente de carácter meramente decorativo, derivada probablemente de la traslación del modelo

---

[20] Para la representación de esta figura en entalles: Strocka, 1967: 156, nota 93, fig. 58.

[21] Como ha subrayado C. Maderna-Lauter, un estudio pormenorizado de todas estas piezas, particularmente las monedas, podría proporcionar información muy valiosa para la identificación del prototipo. Maderna-Lauter, 1990a: 336, nota 16.

[22] El de Pompeya mide 14,5 cm de alto; el de *Ilici* 18,8 cm. El de Tarragona debía ser originalmente algo mayor que el pompeyano, alcanzando una altura similar al ilicitano. Por otra parte, no existe una uniformidad en cuanto a la materia prima utilizada: el de Elche está realizado en *giallo antico* (Noguera y Verdú, 1993/94: 276), y no en mármol blanco, como se ha afirmado en una ocasión (Noguera, 1996: 292). En la misma caliza norteafricana pudo haber sido elaborado el pompeyano, ya que A. Maiuri menciona que está realizado en "*marmo giallo*": Maiuri, 1927: 74. El de Tarragona está elaborado en mármol probablemente de Paros. Asimismo en mármol blanco están realizados los ejemplares de Córdoba y el atribuido a la "Casa del Centenario" de Pompeya.

original al pequeño formato con finalidades eminentemente ornamentales. En consecuencia, se puede afirmar con fundamento que los hermas de pequeño formato que nos ocupan corresponden a una reelaboración del tipo "Sappho", creada en época imperial al popularizarse este tipo de elementos ornamentales. Al respecto resulta muy elocuente el hecho de que buena parte de las réplicas del arquetipo correspondan a hermas. Al mismo tiempo, de manera indirecta, tal vez pueda incidir en la idea de que el original griego es independiente del tipo "Olympias".

En cuanto a la identificación de los hermas de pequeño formato, las concomitancias formales con respecto a las réplicas del modelo griego hacen pensar que representa al mismo personaje. No se constata en ellos la adición de elementos iconográficos que permitan suponer, al contrario de lo que sucede en otras reelaboraciones romanas de modelos clásicos, un cambio de significado. Por esta razón, debemos suponer que el personaje representado continuó siendo el mismo que en origen, viéndose alterado su formato, su destinación y función, meramente ornamental, que explica asimismo el carácter más decorativista del cabello. En consecuencia, estos pequeños hermas son con bastante seguridad evocaciones de Venus, lo que excluye las identificaciones como Dionysos, Ariadna u otros miembros del *thiasos* báquico propuestas con anterioridad (Noguera y Verdú, 1993/94: 276; Noguera, 1996: 309; Rückert, 1998: 213; Peña, 2002: 38; Noguera, 2004: 149; Peña y Rodero, 2004: 74 en n.º 6; Peña, 2011: 147, nota 8).

La evidente relación con el tipo "Sappho" adquiere especial interés, dado que en muy raras ocasiones se pueden reconocer originales clásicos del periodo griego entre los hermas de pequeño formato (Peña, 2002: 66-67). Sin embargo, resulta prácticamente imposible determinar con exactitud la fecha en que fue realizada la reelaboración del modelo original. El herma de *Ilici* ha sido fechado sin mayor precisión en el siglo I d.C. (Noguera y Verdú, 1993/94: 276; Noguera, 1996: 292), y, en cuanto al de la "Casa del Efebo" de Pompeya, no existe ninguna propuesta de datación, aunque en este caso la erupción del Vesubio sirve como *terminus ante quem*. El ejemplar de Tarragona presenta algunas similitudes estilísticas con respecto a este último, aunque su mal estado de conservación dificulta una filiación cronológica precisa. Algunas características son comparables al herma de Córdoba anteriormente mencionado, patentes principalmente en la manera de trabajar

los mechones de cabello, sin recurso al trépano ni pulimento de la superficie carnosa. El ejemplar cordubense ha sido fechado por A. Peña entre el periodo neroniano y el flavio[23]. Esta datación resulta muy adecuada para el fragmento de *Tarraco*, y también para las piezas mencionadas de Pompeya, que a todo lo más pueden situarse a finales del periodo julio-claudio o inicios del periodo flavio. Por el contrario, el ejemplar de Elche pertenece con bastante probabilidad a una fase algo posterior, mostrando un discreto pero evidente empleo del trépano, lo que concuerda con las modificaciones de carácter estilístico con respecto a los otros dos.

El herma de pequeño formato más antiguo en general procede de Cosa (Italia), siendo datado por su contexto arqueológico en el periodo augusteo (Collins, 1970: 146 ss., n.º 21; Collins-Clinton, 2020). La producción de piezas ornamentales de esta índole debió comenzar a finales del siglo I a.C. (Peña, 2000: 211-212; *id.*, 2002: 67), momento en el que debieron crearse las piezas más antiguas, cuyo origen se sitúa muy probablemente en Italia, exportándose con posterioridad a las provincias (Rückert, 1998: 192; Peña, 2002: 67). La reelaboración del tipo "Sappho", tratada en estas líneas, fue gestada como mínimo a comienzos del periodo imperial, quizá ya a mediados del siglo I d.C., a juzgar por los ejemplares conservados.

Las réplicas que hemos podido documentar proceden en su totalidad del Mediterráneo occidental, concretamente de Italia e *Hispania*, lo que podría indicar que su difusión quedó limitada a esta zona o que, como mínimo, existió en ella una cierta preferencia por este tipo. No obstante, el número de piezas no es lo suficientemente significativo como para excluir que se extendiera a la parte oriental del Imperio. Es posible que en el futuro sean descubiertas o identificadas piezas del mismo tipo, en otros yacimientos y museos, que permitan corroborar o matizar las hipótesis aquí expuestas.

[23] Esta datación se basa en la comparación de la particular forma de los tirabuzones con respecto a un retrato privado femenino de este mismo momento que se encuentra en el Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 12, n.º inv. 424: Zanker, 1983.

Anexo: **Lista de réplicas de pequeño formato, según la reelaboración romana del tipo "Sappho"**

1 (Fig. 3,1). Pompeya, hallado entre marzo de 1924 y marzo de 1926 en el *triclinium* de la "Casa del Efebo" (Maiuri 1927: 71). "*Marmo giallo*", posiblemente *giallo antico*. Alt. 14,5 cm.
Bib.: Maiuri, 1927: 71, 74, fig. 39.

2 (Fig. 1). MNAT, n.º inv. 446. Hallado en Tarragona en circunstancias indeterminadas. *Vid. supra*.

3 (Fig. 3,2). Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 17464. Procede de un contexto indeterminado de *Ilici* (Elche, Alicante). *Giallo antico* (Noguera y Verdú 1993/94: 276). Alt. 18,8 cm; anch. 9,9 cm; prof. 6,9 cm.
Bib.: Noguera y Verdú, 1993/94: 276, n.º A.7, fig. 4,5; Noguera, 1996: 292, n.º II.6, lám. III; 309; Rückert, 1998: 213, n.º S34; Mayer, 1999: 357, n.º 5 y 7[24]; Noguera, 2004: 149, fig. en p. 149.

Posibles variantes:

4 (Figs. 3,3 y 4). Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, n.º inv. 9782. Hallado en los cimientos de una vivienda en la calle Antonio Maura de Córdoba (Peña 2002: 38). Mármol blanco de grano grueso. Alt. 12 cm; anch. 9 cm; prof. 6 cm.
Bib.: Peña, 2002: 38-39, n.º 9, láms. XVII-XVIII; Peña, 2011: 147, nota 8.

5 (Fig. 3,4). Nápoles, Museo Arqueologico Nazionale, n.º inv. 110651. Atribuido a la "Casa del Centenario" de Pompeya (D'Acunto 2008: 199). Mármol blanco. Alt. 13,5 cm.
Bib.: D'Acunto, 2008: 199-200, n.º D 54, fig. en p. 200.

[24] M. Mayer considera erróneamente que las piezas mencionadas por J. M. Noguera y Cl. Rückert corresponden a ejemplares distintos.


Fig. 1




Fig. 2



Fig. 3





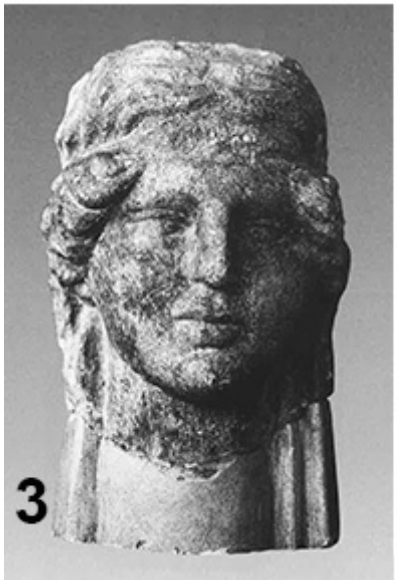






Fig. 4





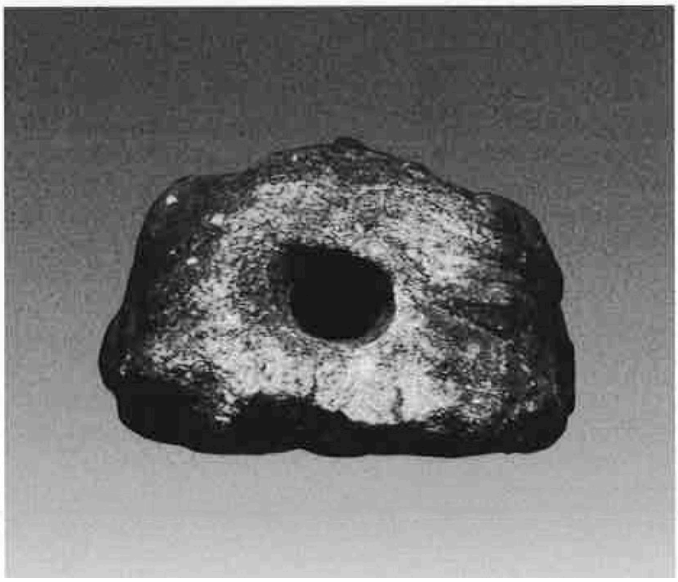




Fig. 5



Fig. 6



Figuras

Figura 1. MNAT, n.º inv. 446. Fragmento de un herma procedente de Tarragona.

Figura 2. Aspecto macroscópico y grado de translucidez del mármol en que está elaborado el herma de la Fig. 1.

Figura 3. Comparación del herma de *Tarraco* con otros ejemplares similares.

1. Pompeya, "Casa del Efebo" (según Maiuri 1927: fig. 39).

2. Madrid, MAN, n.º inv. 17464, procedente de *Ilici* (Elche) (según Noguera 1996: lám. III).

3. Córdoba, MAECO, n.º inv. 9782 (según Peña 2002: lám. XVII).

4. Nápoles, Museo Arqueologico Nazionale, n.º inv. 110651 (según D'Acunto 2008: 200).



Figura 4. Córdoba, MAECO, n.º inv. 9782. Herma procedente de la calle Antonio Maura de Córdoba (según Peña 2002: láms. XVII-XVIII).

Figura 5. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, n.º inv. 6369. Herma de Afrodita en el tipo "Sappho" procedente de Herculano (según DigitalLIMC (https://weblimc.org/page/monument/2110814).

Figura. 6. Roma, Villa Albani, n.º inv. 109. Herma de Afrodita en el tipo "Sappho" (según Maderna-Lauter 1990a: láms. 224-225).

Bibliografía

Albertini, E., (1913). Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV, 323-474.

Alexandridis, A. (2004). *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

Becatti, G. (1951). *Problemi Fidiaci*. Milano: Electa.

Caccamo Caltabiano, M. (1994). s. v. Sibyllae. En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII. Zürich/München/Düsseldorf: Artemis, p. 753-757, láms. 547-549.

Cantilena, R.; La Rocca, E.; Pannuti, U.; Scatozza, L. (1989). *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. La scultura greco-romana, Le sculture antiche della collezione Farnese, Le collezioni monetali, Le oreficerie, La collezione glittica*. Roma/Milano: De Luca Edizioni d'Arte/Leonardo.

Collins, J. (1970). *The Marble Sculptures from Cosa*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.

Collins-Clinton, J. (2020). *Cosa. The Sculpture and Furnishings in Stone and Marble*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.

Crawford, M. H. (1974). *Roman Republican Coinage*. Cambridge: Cambridge University Press.

D'Acunto, L. A. (2008). Regio IX. En Carrella, A.; d'Acunto, L. A.; Inserra, N.; Serpe, C., *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane* (Studi della Soprintendenza

Archeologica di Pompei, 26). Roma: "L'Erma" di Bretschneider, p. 155-203.

Dally, O. (1997). Kulte und Kultbilder der Aphrodite in Attika im späteren 5. Jahrhundert vor Christus. Zu einem Fragment im Athener Akropolismuseum. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 112, 1-20.

Delivorrias, A. (1978). Das Original der sitzenden 'Aphrodite-Olympias'. *Mitteilungen des Deutsches Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 93, 1-23, láms. 1-14.

Delivorrias, A. (1984). s. v. Aphrodite. En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Zürich/München/Düsseldorf: Artemis, p. 2-151, láms. 6-153.

Demargne, P. (1984). s. v. Athena. En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II. Zürich/München/Düsseldorf: Artemis, p. 955-1044, láms. 702-765.

Furtwängler, A. (1893). *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig / Berlin: Verlag Von Giesecke & Devrient.

Harrison, E. B. (1984). A Pheidian Head of Aphrodite Ourania. *Hesperia*, 53.4, 379-388, láms. 73-75.

Hernández, B. (ms. 1880). *Catálogo razonado del Museo Arqueológico de Tarragona*. Catálogo manuscrito n.º 5 del archivo del MNAT.

Hernández, B.; del Arco, Á. (1894). *Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona con la clasificación hecha en 1878 por D. Buenaventura Hernández Sanahuja. Continuado hasta el presente y precedido de una reseña histórica sobre su fundación, vicisitudes y acrecentamientos*. Tarragona: Tipografía de Adolfo Alegret.

Himmelmann-Wildschütz, N. (1958). Eine römische Bronze in Oxford. *Marburger Winckelmann-Programm*, 1958, 1-8.

Karanastassis, P. (1987). Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland. II: Kopien, Varianten und Umbildungen nach Athena-Typen des 5. Jhs. v. Chr. *Mitteilungen des Deutsches Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 102, 323-428, láms. 35-57.

Koch, L. (1994). *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserzeitliche Rezeption. Die bekleideten Figuren* (Charybdis. Schriften zur Archäologie, 4). Münster / Hamburg: LIT.

Koppel, E. M. (1985). *Die römischen Skulpturen von Tarraco* (Madrider Forschungen, 25). Berlin: De Gruyter.

Koppel, E. M.; Rodà, I. (1996). Escultura decorativa de la zona nororiental del *Conventus Tarraconensis*. En Massó, J.; Sada, P. (eds.), *Actas de la II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, p. 135-181.

Lambrinudakis, W. 1984: s. v. Apollon, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Band II, Zürich/München/Düsseldorf: Artemis, p. 183-327, láms. 182-279.

Langlotz, E. (1953/54). *Aphrodite in den Gärten*. Heidelberg: Winter.

Langlotz, E. (1954). Zwei römische Terrakottaköpfe. En Lullies, R. (ed.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer*, Stuttgart/Köln: Kohlhammer, pp. 311-318.

Leipen, N. (1971). *Athena Parthenos. A Reconstruction*. Ontario: Royal Ontario Museum.

Levi, D. (1935). Massarosa (Lucca). Ruderi di edifici romani presso Massaciuccoli. *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1935, 211-228.

Maderna-Lauter, C. (1990a). Kopf der Aphrodite ('Sappho' oder 'Olympias'). En Bol, P. C. (ed.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke* II. *Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*. Berlin: Mann, p. 333-338, n.º 242, láms. 224-225.

Maderna-Lauter, C. (1990b). Sitzende Frau ('Agrippina'). Sitzstatue der Aphrodite (sog. 'Olympias'). En Bol, P. C. (ed.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke* II. *Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*. Berlin: Mann, p. 204-217, n.º 215, láms. 142-149.

Maiuri, A. (1927). Pompei. Relazione sui lavori di scavo dal marzo 1924 al marzo 1926. *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1927, 3-83.

Mayer, M. (1999). Las *hermae* decorativas de pequeñas dimensiones. Una nueva aproximación a los ejemplares hispánicos. En Blanc, N.; Buisson, A. (eds.), Imago Antiquitatis. *Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*. Paris: De Boccard, p. 353-363.

Neumann, G. (1969). Zur Würzburger Schale des Kodrosmalers. *Archäologischer Anzeiger*, 1969, 242-284.

Noguera, J. M. (1996). Aproximación a un primer *corpus* de la plástica romana de época imperial de la *Colonia Iulia Ilici Augusta* (Elche, Alicante). En Massó, J.; Sada, P. (eds.), *Actas de la II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, p. 285-318.

Noguera, J. M. (2004). La escultura romana de la colonia *Iulia Ilici Augusta*. En Ribera, A. *et al.*, *Iberia, Hispania. Spania. Una mirada desde Ilici*. Alicante / Madrid: Caja de Ahorros del Mediterráneo / Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, p. 145-154.

Noguera, J. M.; Verdú, V. (1993/94). Esculturas y elementos esculturados ilicitanos, de la antigua colección Ibarra, en el Museo Arqueológico Nacional. *Anales de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Murcia*, 9/10, 269-284.

Peña, A. (2000). Los hermas en el mundo clásico: estado actual de la cuestión. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 11, 203-216.

Peña, A. (2002). *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Peña, A. (2007/08). La escultura de *domus* en Hispania. *Anales de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Murcia*, 23/24, 119-144.

Peña, A. (2011). La escultura doméstica. En Almoguera, J. M. *et al.*, *Córdoba, reflejo de Roma*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 146-155.

Peña, A.; Ojeda, D. (2020). Miniature Herms representing Alexander the Great. *Hesperia* 89, pp. 83-124.

Peña, A.; Rodero, S. (2004). Un conjunto de esculturas de pequeño formato procedente de *Italica* (Santiponce, Sevilla). *Romula*, 3, 63-102.

Pujalt, P. M. (ms. 1866). *Inventario del Museo Arqueológico Tarraconense. Noviembre de 1866*. Manuscrito inédito conservado en

el archivo de la Reial Societat Arqueològica de Tarragona.

Rodrigues, L. J. (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano* (Studia Lusitana, 2). Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Rückert, Cl. (1998). Miniaturhermen aus Stein. Eine vernachlässichte Gattung kleinformatiger Skulptur der römischen Villeggiatur. *Madrider Mitteilungen*, 39, 176-237, láms. 21-31.

Ruiz, J. C. (en prensa). *Corpus Signorum Imperii Romani, España. Tarragona (conventus Tarraconensis, Hispania citerior)*. En prensa.

Ruiz, J. C. (2023). Las esculturas romanas de Tarragona: estado actual del conocimiento y perspectivas de investigación. En Martín, A. R. (coord.), *Fuentes y conceptos sobre el Mundo clásico. Líneas de investigación actuales*. 1281-1297.

Scheibler, I. (1973). Die Cornetaner Repliken des Sappho-Aphrodite-Typus. *Archäologischer Anzeiger*, 1973, 211-217.

Schmidt, E. (1937). Zur Erzplastik des Phidias. En *Corolla: Ludwig Curtius zum 60. Geburtstag dargebracht*. Stuttgart: W. Kohlhammer, p. 72-80.

Schmidt, E. M. (1966). *Der Kasseler Apoll und seine Repliken* (*Antike Plastik*, V). Berlin: Mann.

Schröder, St. F. (2004). *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica* II: *Escultura mitológica*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Schuchhardt, W. H. (1973). Recensión de Leipen, 1971. *American Journal of Archeology*, 77.2, 240-242.

Seiler, Sv. (1969). *Beobachtungen an Doppelhermen (unter Ausschluβ der Porträts)*. Tesis doctoral, Universität Hamburg.

Simon, E.; Bauchhenss, G. (1984). s. v. Apollon/Apollo. En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II, Zürich/München/Düsseldorf: Artemis, p. 363-464, láms. 298-353.

Strocka, V. M. (1967). Aphroditekopf in Brescia. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 82, 110-156.

Vierneisel-Schlörb, B. (1979). *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen. Bd. II Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* München: C. H. Beck.

Zanker, P. (1983). Büste einer Dame. Spätneronisch-frühflavisch. En Fittschen, Kl.; Zanker, P. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* III, *Kaiserinnen - und Prinzessinbildnisse. Frauenporträts* (*Beiträge zur Erschlieβung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skultpur und Architektur*, 5). Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, p. 57, n.º 75, láms. 93-94.

Província

BÉTICA

https://doi.org/10.34623/n2p2-tm48

A Land of Antique Collectors? Some Methodological Remarks on Late Antique Sculpture on the Iberian Peninsula

Gunnar Brands

(Martin Luther University Halle-Wittenberg)

Abstract: There is a large number of villas on the Iberian Peninsula that were either newly constructed during Late Antiquity or thoroughly renovated and furnished with high-quality mosaics. In contrast, the sculptural ensembles found in these buildings are primarily regarded as belonging to older collections taken over from earlier villas or acquired through trade. There exists reasonable doubt regarding this view. Starting with the octagonal villa of Valdetorres de Jarama and the villa of Quinta das Longas, a series of sculptures from other villas will be examined here, substantiating the suspicion that there are numerous late antique works among the sculptures that have so far mostly been dated to the Imperial period.

¿Una tierra de coleccionistas de la antigüedad? Algunas observaciones metodológicas sobre la escultura tardoantigua de la Península Ibérica.

Resumen: Hay un gran número de villas en la Península Ibérica que fueron construidas durante la Antigüedad tardía o fueron completamente renovadas y decoradas con mosaicos de alta calidad. Por el contrario, los conjuntos escultóricos que se encuentran en estos edificios se consideran principalmente como pertenecientes a colecciones más antiguas procedentes de villas anteriores o adquiridas a través del comercio. Existe una duda razonable con respecto a este punto de vista. Comenzando por la villa octogonal de Valdetorres de Jarama y la villa de Quinta das Longas, se examinarán aquí una serie de esculturas de otras villas, lo que corrobora la sospecha de que entre las esculturas que hasta el momento se han fechado en su mayoría en el periodo imperial, hay una serie de esculturas tardías.

It is obvious that a remarkable boom of "Hispanic villas took place in the fourth and fifth centuries, in both newly built villas and on existing ones extended or rebuilt: it involved architecture as well as innovative decoration."*[1] Mosaics feature as the most prominent component of the décor through which late antique elites expressed their aristocratic status, their sense of art, and their cultural participation in the Greco-Roman *paideia*,[2] and are unreservedly regarded as an integral part of the late antique renovation phases.[3] The assessment of the second decorative element of villas on the Iberian Peninsula during this period, sculpture, is markedly different. Here, the conviction prevails that villas contained sculpture collections that had been amassed over longer periods of time and that the self-image of the ruling elites was strikingly reflected in this conscious "reuse and rearrangement of older artifacts in new settings."[4] Undoubtedly,

---

* This article is only intended to outline some methodological problems of late antique sculpture on the Iberian Peninsula while a more extensive study of this subject is under preparation. The centerpiece of our project is the reevaluation of sculptures from Valdetorres de Jarama; a full documentation has been made possible by the late Paloma Cabrera Bonet, chief curator of the Department of Greek and Roman Antiquities at the Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Dirce Marzoli; Thomas Schattner (DAI Madrid); and Enrique Baquedano Perez (Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares). Both the author and Hans R. Goette extend their gratitude to Antonio Carvalho, director of the Museu Nacional de Arqueologia in Lisbon, and Trinidad Nogales-Basarrate, director of the Museo Nacional de Arte Romano in Merida, whose collegial courtesy made it possible to record the sculpture finds from Quinta das Longas in their entirety. My thanks go to Hans R. Goette, Maria Luisa Loza Azuaga, Isabel Rodà de Llanza, Sasha Agins and not least to Lara F. Escobedo.

1 Ripoll 2018, 426.

2 Ripoll 2018, 438–441 (with further literature).

3 In a postscript to an important article, Hannestad (2014, 249) emphasized: "Among the obstacles mentioned in this survey is that sculpture has often been removed from its context while mosaics were part of the architecture. For this reason mosaics represent a vast material compared to the limited amount of sculpture preserved. However different these two groups of material may be, they will mostly have been part of the scheme of decoration and should consequently be studied together."

4 Stirling 2007, 307–308; Ripoll 2018, 441 ("Besides mosaics and paintings, the villas of the imperial period and late antiquity contained sculpture amassed as collections or chosen in iconographic programs by owners over a long time; this was a Mediterranean-wide phenomenon.")

prestigious older collections and the acquisition of earlier pieces were important features of late antique villa culture that helped to "ennoble recently built villas."[5] Yet it is more than surprising that residences newly built or extensively renovated during Late Antiquity would contain little or no contemporary sculpture at all.[6] The explanation that "new statuary was not available" in the fourth and fifth centuries is not very likely in light of the last decades of research on late antique sculpture. Nor is there any reason to believe that the Iberian elites had markedly different attitudes towards sculpture than, say, in neighboring Aquitania, where the association of Imperial-era and late antique sculpture is prominently represented.[7] Under these circumstances, one wonders whether the villa owners of this period were truly pure collectors of antiquities where sculpture is concerned.[8]

The so-called villa of Valdetorres de Jarama[9] is a good starting point to describe the phenomenon that influences – and, more importantly, often impairs – our view of late antique sculpture on the Iberian Peninsula. Valdetorres is one of several examples of how the sculptural decoration of late antique villas is unjustifiably disconnected from the building history and excavation findings.

The octagonal building at Valdetorres is, on the basis of its architectural form, typically late antique and has only one building phase. The stratigraphic findings, especially pottery and coins, unequivocally point to its construction during the late fourth century; yet the sculptures found within the villa have all been assigned to the second century.[10]

---

[5] This and the following quotation can be found in Ripoll (2018, 441).

[6] As recently asserted by Beckmann 2023, 176.

[7] Balmelle 2001.

[8] Stirling 2007, 308–309.

[9] Arce – Caballero – Miguel Ángel, 1986; Arce – Caballero – Elvira 1997. While the excavation reports initially referred to a villa "o más bien uno de los edificios de su sector residencial", Arce convincingly interpreted the structure as an isolated market building of an agricultural estate (Arce 1993).

[10] Puerta – Elvira – Artigas 1994; Koppel 2000, 380–394, here in particular 393 (second century). On the other hand, a few of the ivory pieces found together with the sculptures

Such a dating of these sculptures to the High Empire is not evident.[11] A first clue is provided by the uniform dimensions of the statuettes, which should be seen as typical for late antique ideal sculpture. Their material – Aphrodisian marble, as determined by archaeometric analyses – points in the same direction.[12] Leaving aside such antiquarian arguments, the style of the objects also speaks to a creation date in the period of the villa's construction.

Let us briefly consider three examples. Among the finds is a statuette of Asclepius, which stands 59 cm tall in its current condition (Fig. 1).[13] The unfortunately headless figure possesses, like many other late antique statuettes, a notable two-dimensionality; the back side is only roughly executed while the front demonstrates a more classical treatment.[14] The rendering of the himation, which is characterized by flat folds, connects the piece with the late antique Asclepius figures in Athens and on Rhodes. The Rhodes Hygieia can also be seamlessly linked to these through its schematic arrangement of the garment folds and the deep gouges in the more voluminous sections.[15] No less characteristic is the stylized, omega-shaped fold (named "*trompetenartige Saumfalten*" by Bergmann) at the hem of the draped portion that hangs down from the left arm of the Asclepius from Valdetorres. It finds close parallels in figures such as the Selene of Silahtarağa in Istanbul, the Artemis of Saint-Georges-de-Montagne,

– some of which probably served as furniture fittings – are dated to the late fourth and early fifth centuries (Carrasco – Elvira 1994).

[11] Arce (1993) has already suggested a creation date for the sculptures.

[12] For the analysis of three samples, we are indebted to Walter Prochaska (Montanuniversität Leoben/Austria). Cf. tentatively Attanasio – Bruno – Prochaska – Bahadir Yavuz 2021, 90–92, figs. 3.14, 3.15; 167 n. 68; 180 n. 131; 195 n. 65; Attanasio – Prochaska 2023, 12 nos. 47–48. 51.

[13] Puerta – Elvira – Artigas 1994, 191–193, figs. 12–13.

[14] Numerous examples in Gazda 1981, fig. 2, fig. 4; Hannestad 1994; Bergmann 1999; Brands 2018; Brands 2020.

[15] Bergmann 1999, 51 pl. 46.2 (Asclepius, Rhodes); pl. 47.1; pl. 48,1–3 (Asclepius, Athens); pl. 46.1; 48.4 (Hygieia, Rhodes).

and on the Heracles relief of Chiragan.[16] As it exhibits most of the characteristic traits of late antique sculpture, one would not be mistaken in also placing the statuette from Valdetorres in the Theodosian period.

The torso of a serpent-footed giant made of black marble belongs in the same temporal context (Fig. 2). His muscular upper body displays the same exaggerated rendering[17] that is typical of late antique sculpture. Comparanda include the Heracles and Hydra relief of Chiragan as well as the giant and a torso from the sculpture finds of Silahtarağa.[18]

Similar observations can be made about a further statuette carved from black Göktepe marble, which at the same time supports a connection with the Aphrodisian artistic milieu. The collapsing rider from Valdetorres (Fig. 3) demonstrates – especially clearly on his left thigh – one of the leitmotifs present in late antique Aphrodisian workshops. "Most characteristic … is the exaggerated rendering of anatomical details of legs and feet."[19] In particular, the rider of Valdetorres clearly features "gegeneinander abgesetzte, rhombische Muskelbündel und die durch harte Inzisionen abgegrenzten Muskelwülste über dem Knie,"[20] which tie into the Hellenistic design vocabulary and at the same time exaggerate it in a formal way. As such, the figure echoes the Esquiline sculptures.[21] Incidentally, this motif also returns in one of the so-called archers of Valdetorres.[22]

---

[16] Silahtarağa, Selene: Bergmann 1999, pl. 22; Chaisemartin - Örgen 1984, pl. 12 no. 4 (Cf. the Artemis: Chaisemartin - Örgen 1984, pl. 9 no. 3). – St. Georges de Montagne, Artemis: Bergmann 1999, pls. 26; 71, 1–3. – Chiragan: Bergmann 1999, pl. 71.2. Cf. the Dresden Demeter: Vorster 2011: 604–609 no. 138 and the Dresden Artemis: Vorster 2011, 610–613 no. 139.

[17] Bergmann 1999, 35–36. 71 ("übertriebene Ausführung"). Cf. already Hannestad, 1994, 194–195.

[18] Chiragan: Bergmann 1999, pl. 17.3. – Silahtarağa: Chaisemartin – Örgen pl. 31 (giant). See also Chaisemartin – Örgen 1984, pl. 7.8 (male torso).

[19] Hannestad 1994, 140-141, figs. 95–96.

[20] Bergmann 1999, 35 pl. 1; 16, 2–4.

[21] Moltesen 2000, pl. 70.71 (satyr), 74.75 (Zeus), 80 (Poseidon).

[22] In the context of the publication in preparation, numerous new photographs are presented (MAD_3078 - 3081), replacing the insufficient photographs in the article of Puerta

The association of Valdetorres with another significant sculpture find on the Iberian Peninsula was first established by A. Carvalho, T. Nogales Basarrate, and M.J. Almeida, when they worked on that of Quinta das Longas. In a landmark publication,[23] they also suggested for the first time a connection to other late antique sculpture groups – namely Chiragan, Saint-Georges-de-Montagne, and Silahtarağa[24] – and, in some cases, observed an "innegable paralelismo"[25] with Theodosian statuary art in the second half of the fourth century.

The archaeological findings support an unambiguous chronology for the villa of Quinta das Longas. In the second half of the third century, a new building was erected on top of a presumably Early Imperial predecessor. This was subsequently expanded several times, probably in the fourth century judging by both the building types and the mosaics with Christian motifs. Its constituent parts "representan una ruptura con la estructura de la Villa I, en una completa remodelación del espacio y su implementación en el terreno"[26] and doubtlessly entailed a new decorative agenda.[27] The small-format sculptures were found in an apsidal room that adjoined the peristyle in the northeast and may have been used as a summer triclinium; these may have belonged to the room's furnishings.

– Elvira – Artigas 1994 (185, fig. 5).

[23] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004.

[24] On the dating of the sculptures of Chiragan and St. Georges de Montagne, see in detail Hannestad 1994; Bergmann 1999; Stirling 2005. On Silahtarağa cf. Fleischer 1988; Kiilerich-Torp 1994.

[25] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 128.

[26] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 104–116, esp. 109. The new construction probably commenced in the second half of the third century, but there were other phases of expansion during the fourth century, including one in the Valentinian-Theodosian period.

[27] These include marble wall coverings, several rooms with *opus sectile* decorations, and the remains of wall paintings (Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 117). The architecture, its mosaic decoration with Christian thematic elements, and the excavation findings also speak to an extensive remodeling in the second half of the fourth century. On the chronology, see most recently Conejo-Delgado – Carvalho 2016/17.

It is conceivable that they were placed in the column-flanked shrine opposite the apse. The dimensions of the statuettes, the delicate latticework of leaves and branches that frames some of them, the thematic spectrum of the figures, and not least their material and style already fulfill the essential prerequisites for dating the entire ensemble to Late Antiquity.

A few examples for the dating may suffice at this point. Among the most significant sculptures is that of Aphrodite removing her sandal (Fig. 4, center).[28] The closest to the figure from Quinta das Longas are two statuettes that correspond almost perfectly in size – and probably also in material.[29] First and foremost is the Aphrodite from Sidon in Istanbul (Fig. 4, left).[30] Also very similar is the sandal-loosening statuette from the Barracks House in Antioch on the Orontes, today in the Baltimore Museum of Art (Fig. 4, right); it corresponds so closely to the piece from Quinta das Longas that they may have even originated from the same workshop.[31] In a way, the two statuettes seem serial, not least because of their proportions. They are – excluding the head – of the same size (Baltimore: 44 cm; Quinta das Longas: 39.5 cm).

Despite its poor condition, the head of the Aphrodite from Quinta das Longas unmistakably echoes those of the Rhodes Hygieia, a statuette in Dijon, and in particular a female head in the Museo Palatino.[32] The oval face, with its full cheeks and jawline, a strikingly narrow mouth with slightly downturned corners, and rough strands of hair is closely related to that of the early Theodosian draped statue in the Villa Medici.[33] Not dissimilar to this is the head of the Aphrodite from Sidon; both wear

---

[28] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004,125–128, fig. 10; Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2002, 498 cat. no. 184.

[29] Cf. Brands 2023, 108–111, figs. 62–69.

[30] Dresken-Weiland 1991, 10–11 pl. 99.

[31] The position of the left arm—lowered in Baltimore and raised in the figure from Quinta—differs, which can be explained as different variations of the supporting motif (cf. Brands 2023, 108–111, figs. 62–69).

[32] Rhodes: Bergmann 1999, pl. 54.4. – Dijon: Bergmann 1999, pl. 55.2. – Rome, Museo Palatino: Bergmann 1999, pl. 87.3–4. In summary Brands 2023, 108–111, figs. 62–69.

[33] Vorster 2012/2013, 434–436, fig. 34.

a similar headband. The general style of the Aphrodite of Quinta das Longas, and in particular the treatment of the head, make a date in the second half of the fourth century and its affiliation to the Aphrodisian artistic circle very likely.

A small female head from Quinta das Longas is on the same stylistic level as the Aphrodite (Fig. 5).[34] The uniform oval of the face – with a pronounced chin, full cheeks, and a slightly open mouth with a full lower lip – as well as the shape of the eyes and the ridged, arched eyebrows, find their closest parallels in a group of heads in Toulouse (from Chiragan), Dijon, Rhodes, and Antequera.[35] Additionally, it can be linked to a number of examples from Rome compiled by C. Vorster, such as the draped statue in the Villa Medici[36] and several other large-scale sculptures.[37] Some of these also feature the tuft of hair on the forehead[38] that is characteristic of late antique female heads and also appears on the miniature head from Quinta. A clear indication of its affiliation with the Theodosian sculptural milieu discussed by Vorster is the concave band wrapped around the back of the head that ends at the nape of the neck.

With the figurine of the serpent-footed giant (Fig. 6), which is one of the best-preserved objects from Quinta das Longas, we can build on what we have already observed in connection with the torso from Valdetorres, which is very similar in its overblown "Hellenizing" body structure.[39]

---

[34] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2002, 499 no. 185; Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 134–135, fig. 16.

[35] Toulouse, from Chiragan (Bergmann 1999, pl. 56, 3; 55, 3–4); Dijon (Bergmann 1999, pl. 56, 2; 55, 2); the Rhodes Hygieia (Bergmann 1999, pl. 56, 1; 54, 4); Antequera (Rodríguez Oliva 2004, 35–57, esp. 56–57, fig. 14; Romero – Mañas – Vargas 2006, 239–258, esp. 252–253, fig. 9).

[36] Vorster 2012/13, 434–436, fig. 34b.

[37] Vorster 2012/13, 425, figs. 25. 28.

[38] Vorster 2012/13, 420, referred to as a "*Stirnzöpfchen*."

[39] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 118–123. fig. 5. – Cf. Fig. 6 with Bergmann 1999, pl. 17.3 (Chiragan); 17.4 (Silahtarağa, Heracles relief; Chaisemartin – Örgen 1984, pl. 7 (Silahtarağa, torso. Cf. also the fragment of a left leg (Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 136, fig. 17c), which we have already discussed in connection with

A typical feature of the figure, as in late antique sculpture more generally, is the unelaborated back side, including the head.[40] The tautness of the facial skin, the drilled eyes and their sharply defined, drooping eyelids and the hairstyle are unambiguous characteristics that make the argument for its affiliation with the Theodosian sculptural tradition.

Valdetorres de Jarama and Quinta das Longas, with their firmly datable architectural features and stratigraphic data, are of decisive importance for the evaluation of late antique sculpture,[41] so long as they are understood as part of the contemporary furnishing of the villas rather than as High Imperial antiquities brought over (or purchased) from previous structures to the new, late antique buildings. Moreover, the small, the small size and mythological themes of the sculptures at Quinta das Longas – revolving around Aphrodite, Artemis, the Muses, nymphs, Bacchus, and other mythological subjects[42] that played a special role in the *paideia* of Late Antiquity – suggest a dating of the sculptures to the second half of the fourth century.

As mentioned above, there is undisputedly a number of villas on the Iberian Peninsula whose inherited sculptural inventories were wholly or partially incorporated into new construction or renovation in Late Antiquity. It is difficult to imagine that such new structures, renovations, and alterations would have given rise to extensive construction measures and the laying of large and exuberant mosaic floors, often with mythological subjects, but not to the addition of sculptural furnishings. Against this background – and once made aware of the peculiarities of the late antique sculptural form – it is worthwhile taking a closer look at some findings from other Hispanic villas.

Valdetorres de Jarama (see above).

[40] Brands 2020, 416–417.

[41] The villa of Noheda (Cuenca), whose publication is still pending, also belongs to the context of late antique villas with sculptural decoration dating to the construction period. The few finds made known so far show the themes also observed in Valdetorres and Quinta das Longas (Aphrodite, Asclepius, giant) and, according to J.M. Noguera Celdrán (Universidad de Murcia), were made of Göktepe marble.

[42] Nogales Basarrate – Carvalho – Almeida 2004, 139–142.

Let us begin with the Villa de la Estación in Antequera. Although there are a few finds that date back to the first century BC and speak to an end of this first (presumed) villa in the late second century AD, there are overall only a few indications that a new settlement was to be expected before the late third century AD, when a villa complex was built that remained in use until the sixth century.[43] Its excavators have dated the complex and its mosaic decoration to the end of the third or beginning of the fourth century, while the sculptures are purported to date to the Imperial period.[44] The high-quality pieces that were uncovered during the excavations, all "de pequeño y mediano formato, datadas entre los siglos I y III,"[45] have to this date only been summarily published. In a first brief discussion, only a 13-cm female head made from very fine white marble was presented (Fig.7); it has been assigned to the Antonine period without further substantiation.[46] However, a glance at the abovementioned female head from Quinta das Longas (Fig. 5) raises considerable doubts about this dating in view of its workmanship. Rather, the head much more closely follows the pattern of many late antique pieces.[47] Its oval face once more has the characteristically full cheeks and heavy jawline. The noticeably small, slightly open mouth with the full lower lip and the eyes with flatly raised lower lids also correspond to the known template, as does the careful stranding of the hair framing the face at the forehead. Even the chignon is treated in a similar manner; the small tuft of hair at

[43] Romero – Mañas –Vargas, 2006, 239–258.

[44] Romero – Mañas – Vargas 2006, 256 ("Esta colección contó con piezas de diferentes calidades y estuvo formada además por esculturas realizadas en varias épocas.").

[45] Romero – Mañas – Vargas 2006, 251–254.

[46] Rodríguez Oliva 2004, 35–57, esp. 52–57; Romero – Mañas – Vargas 2006, 252–253, fig. 9 (second century?).

[47] Cf. Vorster 2012/2013, 421, Fig. 21 (Munich, female head); 425, Fig. 25 (Rome, female head); 435, fig. 34 (Rome, draped statue at the Villa Medici); 450, fig. 40 (Dresden, Dionysus/maenad?). – Vorster 2011, 604–609 no. 138, fig. 138.6 (Demeter). – Bergmann 1999, pl. 28; 41.2 (Bordeaux, Artemis Saint Georges de Montagne); 52.3 (Silahtarağa, Artemis); 54.3 (Silahtarağa, Selene); 54.4; 56.3 (Rhodes, Hygieia); 55.3–4; 56.3 (Chiragan, statuette); 56.2 (Dijon, statuette); 52.2; 58.1 (Chiragan, Dionysus); 60 (Chiragan, shepherd?). – Brands 2020, pl. 59a (Ganymede, Munich).

the forehead, characteristic of many late antique female heads, is less pronounced on the head in Antequera, but it is still rudimentarily preserved.

Similar reservations regarding a dating to the late second century must also apply to the small satyr head from Antequera (Fig. 8).[48] It is carved from the same material as the female head and demonstrates close similarities in its facial features, eye sockets, and hair styling. Given its similar level of refinement, it can be attributed to the same workshop circle. This is also supported by the face's porcelain-like polish, which stands out from the rougher surface of the stringy hair. The small head finds its closest analogues in the Ganymede in Venice, the Christ statuette in the Museo Nazionale in Rome, and – despite the different format – the giant from Quinta das Longas, which all suggests a date in the second half of the fourth century AD.[49]

The Villa de la Estación in Antequera has recently been linked to another villa complex, the Villa de Salar (Granada), which is located about 50 km to its east. It is a large peristyle villa whose building typology strongly correlates to the Iberian villa architecture of the fourth century.[50] The complex includes a triclinium with a nymphaeum, which, just like the elaborate mosaic furnishings and *opus sectile* walls, the excavators have dated to the fourth century.

Several statuettes were found in the nymphaeum, including two "nymphs," which "most certainly adorned the nymphaeum in the fourth century, although their exact arrangement is unknown."[51] The larger of the two, possibly a Venus rather than a "Pudica nymph,"[52] measures 52 cm

---

[48] Von Romero – Mañas – Vargas 2006, 254 fn. 57, dated without justification to the end of the second century. Cf. also 67–69, figs. 2.1–2.

[49] Ganymede, Venice: Vorster 2012/13, 419, fig. 20b. – Christ, Rome: Bergmann 1999, pl. 40.2. – Giant, Quinta das Longas (Fig. 6). – Cf. also Bergmann 1999, pl. 28 (Artemis, Saint Georges de Montagne), pl. 31.1 (Mithras relief, Paris); pl. 60 (shepherd?, Chiragan); Brands 2020, pl. 59a (Ganymede, Munich).

[50] Loza Azuaga 2020; Loza Azuaga 2021.

[51] Loza Azuaga 2021, 9.

[52] On this type in detail, see Loza Azuaga 2021, 6–7. A brief mention and good photgraphs of this statuette can be found in Rodríguez Oliva (2014, 1296–1297, fig. 2).

high (width 18 cm) and has a strikingly shallow depth of 11 cm; according to a petrographic analysis, it is "probablemente" made of Pentelic marble (Fig. 9). Despite its clear archaeological context, the statuette has been – without further explanation or the naming of any parallels – dated to the middle or the third quarter of the second century.[53] The notably slender and almost boyish shape of the figure, a feature which belongs to the canon of late antique art,[54] points in a different direction. Additionally, the contrast between the simplified but ultimately classically treated front and the crudely executed back side[55] of the figure, which in its original state stood over 60 cm tall, can also be found often in late antique statuettes.[56] A noteworthy parallel is provided by the fourth-century statuette of a diademed Aphrodite from Chiragan (Fig. 10).[57] It shows a striking feature of many late antique sculptures: "a heavy, squared block of stone behind the neck."[58]

These doubts about an Early Imperial dating of the "Pudica nymph" statuette are reinforced by another, significantly larger sculpture found in the western part of the ambulacrum of the villa.[59] This piece follows the type of the Capitoline Venus, which was widespread during the Imperial period (Fig. 11 e 12). The statue, which is 74 cm in its current condition but was likely around one meter high originally, is also made of Pentelic marble,[60]

---

[53] Loza Azuaga 2021, 6. Rodríguez Oliva 2016, 470–471, fig. 16, dated only broadly in the first/second century.

[54] On the "übertrieben jung, knabenhaft, fast kindlich" figure types of late antique ideal sculpture, cf. Bergmann (1999, 70).

[55] Loza Azuaga 2021, 7, fig. 6 (front and back).

[56] Cf. the Dresden Demeter: Vorster 2012/13, 407, fig. 8.

[57] Capus 2019, https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/partie-03-l-art-grec-revisite/ra-151-ra-114-venus (access date 3 May 2023)

[58] Stirling 2007, 108.

[59] Loza Azuaga 2020, 428–437; Loza Azuaga 2021, 9–11 (mid-second century/post-Hadrianic).

[60] Loza Azuaga 2021, 10 fn. 7. Loza Azuaga (2020, 430–431) states it more cautiously: "Probablemente se trata de mármol tipo Pentélico."

which suggests a connection to the "nymph"; they could belong to the same decoration phase of the villa. It was found in a layer of bricks and tegulae that can be dated to sometime between the second half of the fifth and the first half of the sixth century.

Regardless of the architectural context of the late antique villa of Salar, this figure is also considered to be a work from the mid-2nd century AD.[61] This view is countered by some pieces that clearly show the stylistic properties inherent in Theodosian sculpture. The similarities with the previously discussed female head from Quinta das Longas (Fig. 5) are easily palpable, even if its hairstyle lags behind that of the Venus statuette on account of its miniature format. In their facial shape and structure, eye cuts (without boreholes), and the characteristic mouth shape with the full lower lip,[62] the heads bear striking similarity to one another, even if the little tuft of forehead hair is missing in this case.[63] The straggly hairstyle resembles that of a life-size draped statue in the Villa Medici, but it also finds parallels in the Artemis of Saint-Georges-de-Montagne in Bordeaux and both the Artemis and Selene of Silahtarağa – though especially the latter.[64]

As an example of the "reuse of old sculptural works of art to ennoble recently built villas," Gisela Ripoll refers to the seaside villa of Els Munts/Altafulla (Tarraco).[65] In the middle of the second century, a spacious new structure was erected on top of a possibly Augustan predecessor, which is epigraphically associated with Caius Valerius Avitus, duumvir in

---

[61] Loza Azuaga 2020, 428–437, figs. 4–7; Loza Azuaga 2021, 11.

[62] Vorster 2012/2013, 425, fig. 25 (head: Rome, Museo Palatino); 435, fig. 34 (draped statue, Villa Medici).

[63] The head and hairstyle bear similarities with the Ganymede in Munich dated to the Theodosian period (Brands 2020, pls. 58–59).

[64] Chaisemartin – Örgen 1984, pl. 11 (Artemis). 13 (Selene; cf. also the detailed photographs in Bergmann 1999, pl. 41.1; 54.3).

[65] Ripoll 2018, 441. – About the villa, which has not yet received a dedicated monograph: Chavarria Arnau 2007, 183–186 no. 16; Tarrats Bou – Macias i Solé – Ramon Sariñena – Remolà Vallverdú – Koppel 1998; Tarrats Bou – Macias I Solé – Ramon Sariñena – Remolà Vallverdú 2000; Tarrats Bou – Remolà Vallaverdú 2008.

Tarraco during the late Antonine period.[66] After the complex was partially destroyed by a fire in the middle of the third century, the living quarters and thermal baths were extensively rebuilt and generously furnished from the fourth century onwards. A portion of the allegedly salvaged High-Imperial sculptural decoration is thought to have been reused in the villa of the fourth and fifth centuries.[67]

According to E.M. Koppel, one of the High Imperial sculptures reused in the late antique period includes a statuette group of Asclepius and Hygieia (93 cm and 81 cm without the heads, respectively). Both are supposedly made of Parian marble.[68] These deities, as has been noted repeatedly,[69] were among the most popular subjects in late antique art. In fact, statues that may have been created during Late Antiquity can quickly be found of both gods, but their chronology must be verified in any event, as Bergmann has cautiously noted.[70] We shall attempt to do so in the present case for the sake of methodology.

The Asclepius of Els Munts (Fig. 13),[71] is somewhat reminiscent of the youthful Asclepius in Athens (h. 70 cm, incl. head), which Bergmann has associated with the late antique art of Constantinople.[72] The schematic, angular folds of the garment can similarly be observed in the Asclepius on Rhodes (h. 65 cm, incl. head), as can the smooth hem of the robe at

---

66 Ruiz de Arbulo 2014.

67 The majority of the sculptures — and all those discussed here — were found in the piscina of the frigidarium of the so-called Southern Baths. A preliminary publication of the sculptures was authored by Koppel (2000), according to whom almost all pieces can be dated to the second century ("entre la época de Adriano y la de los Severos").

68 Koppel 2000, 385–387 pls. 73–74. Among the types of stone examined from the villa's flooring and wall coverings without using petrographic analysis, neither Parian nor Carrara, Aphrodisian, Pentelic, nor Proconnesian marble were found (Otiña Hermoso 2002).

69 Hannestad 1994, 115, esp. 123 fn. 207; 156; Bergmann 1999, 69; Stirling 2005.

70 Bergmann 1999, 51 ("Tatsächlich lassen sich sehr schnell Statuen beider Gottheiten finden, die in der Spätantike entstanden sein könnten, aber ihre Datierung muss in jedem Fall geprüft werden.").

71 Koppel 2000, 385–386 pl. 73b; 74c–d. (unfortunately no rear-view).

72 Bergmann 1999, 51 no. 19, pl. 47; 48.1–3; 49.1–2.

knee height.[73] However, these isolated motifs hardly justify a late dating of the stylistically more elaborate Asclepius from Els Munts.

In the same way, the creasing in the himation worn by the Hygieia from Els Munts above a rich buttoned tunic (Fig. 14) at first sight recurs in the Athenian Asclepius and in the elongated folds of the undergarment worn by the Rhodes Hygieia.[74] However, a comparison to the fourth century Demeter of the Poggio Imperiale type in Dresden casts serious doubts on a late dating for the Els Munts deity[75], as much as the style of the undergarment and the voluminous himation, as well as the roughly-executed back side of the statue resemble each other. It is worth briefly mentioning here that the Dresden Demeter bears stylistic similarities to the Urania from the Villa de Churriana, now in Madrid, particularly evident in the side-view of the smooth, two-dimensional folds in the himation;[76] this sculpture has previously been unanimously dated to the late first or early second century, though this conclusion should be further evaluated.[77]

Evidence of a late antique furnishing phase for the sculptural décor in the Villa of Els Munts can only be surmised from the small head of a Tyche with a turreted crown (h. 15 cm; Fig. 15).[78] Its funnel-shaped and recessed pupils, the strongly incised corners of the mouth, and its polished surface link it to heads from Chiragan and Silahtarağa, as well as others in Dresden, Copenhagen, and Orvieto;[79] all of

---

[73] Bergmann 1999, pl. 46.2.

[74] Bergmann 1999, pl. 46.1. The Hygieia from Rhodes finds a counterpart in a group of statuettes (LIMC V 2, 384 no. 45), which Bergmann (1999, 51 fn. 331) considers possibly late antique (also Vorster 2012/13, 415–416, fig. 15). Cf. similarly LIMC V 2, 387 no. 83.

[75] Vorster 2011, 604–609 (late fourth century AD after an original from the second century BC).

[76] Cf. Koppel 2000, pl. 73a. 74a–b with Rodríguez Oliva 2008, 384, figs. 5–8.

[77] Rodríguez Oliva (2008) dates the Urania to the end of the first or beginning of the second century. Two other heads pictured there from the villa of Churriana (Rodríguez Oliva 2008, figs. 9–12; today in Málaga, Museo Arqueológico) could be late antique and made from Aphrodisian marble. Cf. also Rodríguez Oliva 2009, 49–53.

[78] Koppel 2000, 389–390 pl. 77c–d.

[79] Cf. Bergmann 1999, 54 pl. 56.3 (Head of a statuette from Chiragan in Toulouse;

these share the characteristics of Theodosian sculpture as outlined above.

The villa of Els Ametllers (Tossa del Mar)[80] can be traced back to a late Republican predecessor, which was first expanded during the early Imperial period and was again extensively rebuilt at the turn of the third century.[81] At the end of the third century, all parts currently known through excavation – the *pars urbana* and the *pars fructuaria* – were destroyed, though a cause has yet to be determined archaeologically. The complex was subsequently plundered, emptied of all usable furnishings, and left abandoned for about a century. The repossession of the derelict villa complex occurred "in the Late Roman Period," probably in the second half of the fourth century. The phase of new use was facilitated by the repurposing of older structures, but it lagged behind the High Imperial complex in both character and scale. The excavators describe the new *pars urbana* as "of modest size and a moderate or even scant level of luxury," including two mosaic floors. The villa was abandoned for good in the second half of the fifth century.

Of the twenty sculpture finds in the villa, most are only small fragments that do not allow for a thematic identification or chronology.[82] The only piece preserved well enough to be evaluated is the 62 cm high and 19 cm wide[83] headless statuette of a youthful god (Hermes/Mercury).

---

closely related to the Artemis of Saint Georges de Montagne in Bordeaux); Bergmann pl. 58.1 (Chiragan, Dionysus); Bergmann pl. 52.3 (Istanbul, from Silahtarağa, Artemis); Vorster 2011, 608, fig. 138.6 (Dresden, Demeter); Vorster 2012/2013, 428, fig. 27 (Copenhagen); 440–443, fig. 36c (Orvieto).

[80] Chavarria Arnau 2007, 172–174 no. 5, without knowledge of the monograph by Palahí Grimal – Nolla i Brufau (2010).

[81] Palahí Grimal – Nolla i Brufau 2010, 111–115; 351–352 ("…the alterations carried out during the Severian period could be understood as a logical evolution of the embellishment process of the villa that continued throughout the Late Roman period."). The rest of the sculptural furnishings do not, according to the opinion of the editors, belong to the "extra comforts and amenities" of this period, and are rather dated to the first and second centuries AD.

[82] Koppel – Rodà 2008, 99–131; Lamuà Estañol 2010, 229–244.

[83] Koppel – Roda (2008) give the preserved height as 74 cm, while the excavation report (Lamuà Estañol 2010, 229) says 62 cm, which may suggest an original height of about 70 cm.

It is carved out of a fine white marble (Fig. 16), which Koppel and Rodà consider to be "mármol griego, pentélico probablemente." The figure, like most of the other sculptures, was found "en el farciment de terra adjacent a la piscina del jardí nord"[84] and was possibly part of the villa's garden nymphaeum.[85]

In spite of the Early- and High-Imperial villa's complete destruction, abandonment, and looting, Koppel und Rodà suggest that the statue was created around the middle of the first century AD; Lamuà Estañol instead considers the late first or the second century more probable, citing the reconstruction of the villa during this period as evidence.[86]

Leaving aside the preconceptions of the villa's early development, one might possibly gain a new perspective on the chronology of the "Mercury-Hermes" sculpture. It is not only the statuette format as such, but its stunning flatness (ca. 13 cm deep) that are characteristic of late antique sculpture. This connection is further amplified by the crude rendering of the back side;[87] the extent to which the figure is meant to be viewed from the front becomes increasingly obvious when considering the grotesquely large hand resting on the god's back.[88] In addition, there is the statuette's conspicuously unstable, oddly twisted stance.[89] Even though its feet and the base of the plinth have been preserved – thus fixing the intended frontal view – the piece twists strangely to the right, which is especially apparent when viewed in its current museum display. The youthfully slender, yet

[84] Lamuà Estañol 2010, 229.

[85] Koppel – Rodà 2008, 118.

[86] Koppel – Rodà 2008, 119–120; Lamuà Estañol 2010, 229–231.

[87] Cf. for example the Asclepius in Athens: Bergmann 1999, pl. 47. 48.3 and the Ganymede in Munich: Brands 2020, pl. 58.

[88] Cf. the Meleager statuette in Milan, which shares the greatly enlarged hand supported on the back (Bergmann 1999, 49; Brands 2023, 98–99, figs. 43–44).

[89] Cf. the images in Lamuà Estañol 2010, 229, figs. 192–193. On this aspect of late antique sculpture, see Vorster 2012/2013, 435–436 ("Dieser auffallend instabile Stand ist bei Statuen des späteren 4. Jahrhunderts n. Chr. ein verbreitetes Phänomen.").

not unmuscular, torso is reminiscent of the Asclepius statue in Athens.[90] The cloak is bunched at the left shoulder and is wrapped around the bent forearm from the inside. Particularly noteworthy are the undercut omega folds[91] and the schematic treatment of the sections where the himation is draped over his shoulder. Based on these observations, a late antique dating for the "Hermes-Mercury" of Els Ametllers should not be dismissed from the outset; if our assumption is correct, it would have to be assigned to the latest expansion phase of the villa in the fourth century.

One final example to cite here is the Villa of El Ruedo (Almedinilla/Córdoba). The first complex, which dates to around the middle of the first century AD, "debió de ser un establecimiento agrícola *sensu stricto*."[92] A peristyle villa was erected in the second century. A third construction phase, which the excavators have placed at the end of the third or the beginning of the fourth century and which lasted until the fifth century, comprises a series of substantial changes to the older structure, "que darán a la villa su momento de mayor esplendor." Over the course of the comprehensive remodeling phase, the peristyle was altered, a nymphaeum was added, the baths were expanded, and the rooms adjacent to the courtyard were outfitted with large-scale mosaics and wall paintings.[93] Vaquerizo Gil and Noguera Celdrán have posited that the sculptural furnishings – comprising about 40 pieces – belong entirely to the first and second centuries, and were thus later reused.[94] This is certainly true of the majority of the sculptures, but the question arises as to whether the extensive reconstruction phase of the fourth century did not also leave its mark on the villa's sculptural decoration, for example in connection

[90] Bergmann 1999, pl. 47.

[91] Cf. Bergmann 1999, pl. 71.

[92] On the development of the complex cf. Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 33–95. Summarized in Chavarría Arnau 2007, 243–244 no. 69.

[93] Hidalgo Prieto 1994; Cánovas Ubera 2002.

[94] Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 105–210 (Cf. the review by Stirling 1999). According to Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán, it is conceivable that the sculptures were either partially or completely purchased during the late antique renovation period (Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 102–103).

with the triclinium, which received a nymphaeum in the form of a column-flanked exedra.[95]

For instance, the Perseus-Andromeda group would also fit into this context (Fig. 17). It has – on the basis of iconographic and typological comparisons to Pompeiian wall paintings and late Hellenistic and early Imperial sculpture – been dated to the second half of the first century or the first half of the second century.[96] Apart from its small format, there are stylistic factors that might suggest a later date of origin. To start, it is obvious that the group from El Ruedo modifies the Hellenistic composition in a distinctive way. Andromeda has lost her original corporeality and appears altogether clumsy and compressed, which is made particularly apparent by the side view. Her garment is also flatly rendered, and the section of fabric at her right hand is only indicated by a few deep drilled folds. A hallmark of late antique sculpture is, as previously discussed, the flat omega folds that appear along the hem of the himation hanging down from her left shoulder at the center of her body. Herein lies a similarity to the Aphrodite statue in Princeton and the Selene of Silahtarağa.[97] If we also consider the contrast between the classicizing front of the statue and the less finished back, a dating to the fourth century, is, if not probable, then at least debatable – even when the subject matter of the group is marginal in late antique iconography and unique in late mythological sculpture.[98] It should be noted here in passing that this theme – a mythological pair of lovers whose "love with complications" is overcome through the *virtus* of the male protagonist – fits in well with the late antique mythography.

In summary, we have attempted to demonstrate that there is a noteworthy discrepancy between the boom of late antique villas on the Iberian Peninsula and the evaluation of their furnishings. Despite stratigraphic

---

[95] Statuary in Spanish villas is particularly associated with aquatic features (cf. Stirling 2007).

[96] Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 118–123 no. 4.

[97] Princeton: Knoblauch 1994 ("probably late second century A.C."); Brands 2023, 102 fn. 207 (late antique, possibly fourth century). – Silahtarağa: Chaisemartin – Örgen 1984, pls. 9.10.12.

[98] LIMC VII 1 (Zürich/Munich 1994) 347 and 344 no. 206a.

evidence, building histories confirmed by numismatic and ceramic finds, and furnishings such as mosaics, the sculptures are primarily regarded as belonging to collections of antiquities. The purpose of the considerations outlined here was to provide stylistic indications for a reevaluation of sculptures that had previously been dated to the first and second centuries, even though the villas in which the finds originate were constructed in or thoroughly renovated during Late Antiquity. The almost reflexive dating of mythological small sculpture to the second century AD could prove to be methodologically fatal, not the least because it results in disconnecting the Iberian Peninsula from the rest of the late antique Mediterranean world.

Our cursory remarks should be understood as a plea for a thorough and systematic reassessment of sculpture from late antique villas on the Iberian Peninsula that were built or rebuilt in Late Antiquity, and this includes older and out-of-context sculpture holdings in museums. In this regard, Valdetorres de Jarama and Quinta das Longas are of particular methodological importance.



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7

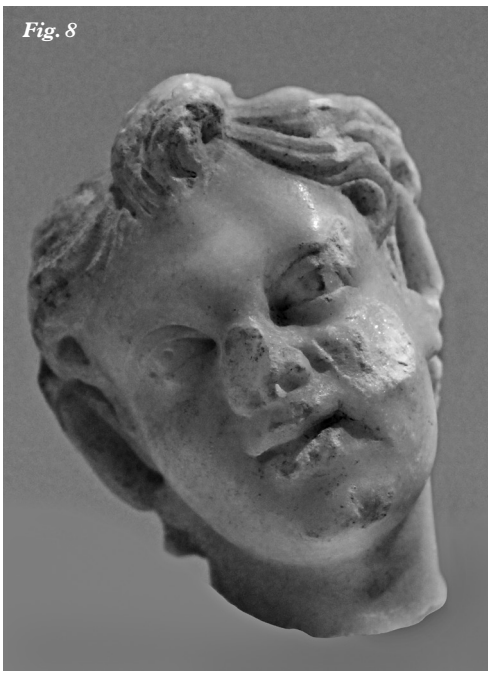


Fig. 8

Fig. 9





Fig. 10



Fig. 12



Fig. 11

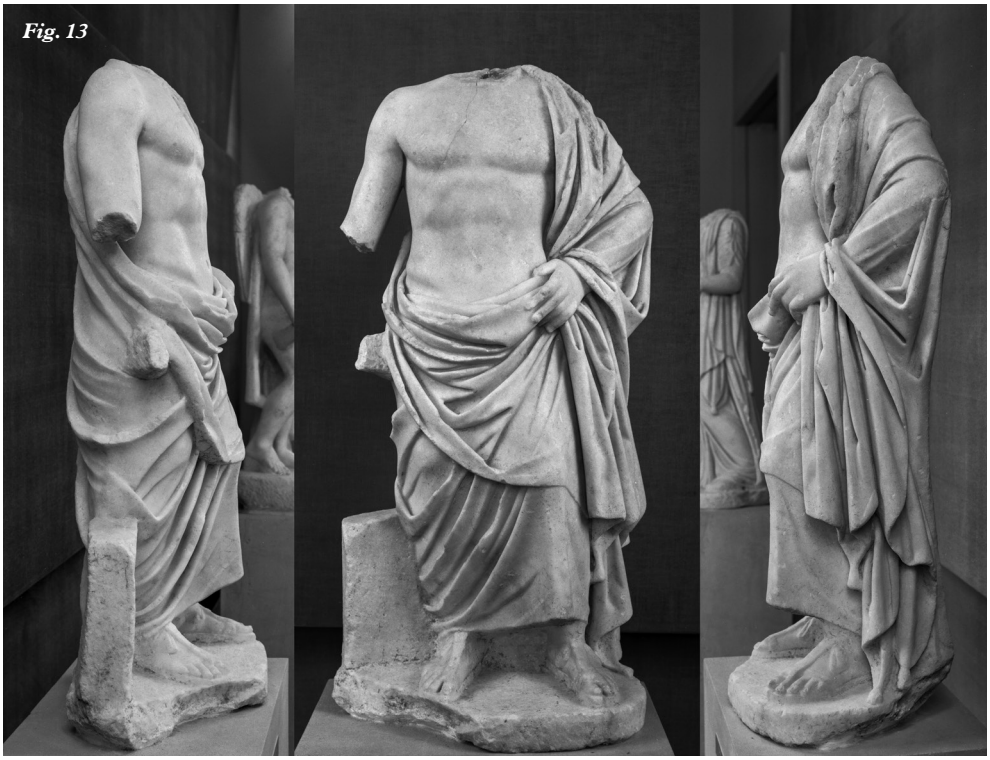


Fig. 13



Fig. 15



Fig. 14

Fig. 16



Fig. 17



Illustrations

Fig. 1 Statuette of Asclepius found in Valdetorres de Jarama (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), front, side, and back.
D-DAI-MAD-MLA-DG-005-2018-222; 224; 225
Photo: Maria Latova

Fig. 2 Giant (black marble) found in Valdetorres de Jarama (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), front.
D-DAI-MAD-MLA-DG-005-2018-239
Photo: Maria Latova

Fig. 3 Plunging horseman (black marble) found in Valdetorres de Jarama (Madrid, Museo Arqueológico Nacional), front.
Photo: Hans R. Goette

Fig. 4 Statuettes of Aphrodite removing her sandal, from Sidon (Istanbul, Archaeological Museum), Quinta das Longas (Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia), and Antioch on the Orontes (Baltimore, Museum of Art).
Photos: Archival photograph (Istanbul), Hans R. Goette (Lisbon) and Mitro Hood (Baltimore)

Fig. 5 Female head found in Quinta das Longas (Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia), front and side.
Photos: Hans R. Goette

Fig. 6 Giant (white marble) found in Quinta das Longas (Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia), side and head.
Photo: Hans R. Goette

Fig. 7 Female head found in the Villa de la Estación in Antequera (Museo de la Ciudad de Antequera).
Photo: Hans R. Goette

Fig. 8 Head of a satyr statuette found in the Villa de la Estación in Antequera (Museo de la Ciudad de Antequera).
Photo: Gunnar Brands

Fig. 9 Statuette of a "Pudica Nymph" found in the Villa de Salar (Museo Arqueológico de Granada), front and back.
Courtesy Maria Luisa Loza Azuaga, Junta de Andalucía, Sevilla

Fig. 10 Statuette of Aphrodite from Chiragan (Toulouse, Musée Saint-Raymond), front, side and back.
Capus 2019:
<https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/ark:/87276/a_ra_151_ra_114>

Fig. 11 Statuette of Aphrodite found in the Villa de Salar (Museo Arqueológico de Granada), front and back.
Courtesy Maria Luisa Loza Azuaga, Junta de Andalucía, Sevilla

Fig. 12 Statuette of Aphrodite found in the Villa de Salar (Museo Arqueológico de Granada), head.
Courtesy Maria Luisa Loza Azuaga, Junta de Andalucía, Sevilla

Fig. 13 Statuette of Asclepius found in the villa of Els Munts (Tarragona, *Museu* Nacional Arqueològic), front, side.
D-DAI-MAD-WIT-R-23-78-2

Fig. 14 Statuette of Hygieia found in the villa of Els Munts (Tarragona, *Museu* Nacional Arqueològic), front and back.

D-DAI-MAD-WIT-R-21-78-10; D-DAI-MAD-WIT-R-21-78-12

Fig. 15 Head of a Tyche found in the villa of Els Munts (Tarragona, *Museu* Nacional Arqueològic), front.
D-DAI-MAD-WIT-R-151-82-01

Fig. 16 Statuette of Hermes from the villa of Els Ametllers (Tossa de Mar, Museu Municipal), front and back after Koppel-Rodà 2008, p. 119 fig. 13.14

Fig. 17 Statuette of Perseus and Andromeda found in the Villa El Ruedo (Almedinilla, Museo Histórico-Arqueológico), front and side.
Photos: Hans R. Goette; Gunnar Brands

Bibliography

Arce, J. (1993). Mercados rurales (nvndinae) en la Hispania tardoromana. In J. Padró i Parcerisa, M. Roca, M. Prevosti i Monclús (Eds.), Homenatge a Miquel Tarradell, Barcelona: *Estudis Universitaris Catalans,* 29, p. 867-871.

Arce, J., Caballero, L. and Miguel Ángel, E.B (1986). El octógono de Valdetorres del Jarama (Madrid). *Historia*, 16, 124, 103-109.

Arce, J.; Caballero, L.; Elvira, M.A. (1997), El edificio octogonal de Valdetorres de Jarama (Madrid). In R. Teja – C. Pérez (Eds.), *La Hispania de Teodosio* (Actas. Congreso internacional, Segovia - Coca, octubre 1995). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura: Universidad SEK, p. 321-337.

Attanasio, D.; Bruno, M.; Prochaska, W.; Bahadir Yavuz, A. (2021). Göktepe Marbles. White, black and two-tone. Roma – Bristol: L'Erma di Bretschneider.

Attanasio, D.; Prochaska, W. (2023), Considerations on the Archaeometry of Göktepe Marbles. In G. Brands - H.R. Goette (Eds.), *Spätantike Portrait- und Idealplastik. Stilkritik, Kontexte, Naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 13. bis 16. Juni 2018* (Deutsches Archäologisches Institut, Tagungen und Kongresse 2). Wiesbaden: Reichert, p. 4-24.

Balmelle, C. (2001), *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule.* Bordeaux – Paris: Ausonius.

Beckmann, S. (2023), Marble Statuary and the Discourse of Display in Late Antique Aquitania. In G. Brands

- H.R. Goette (Eds.), *Spätantike Portrait- und Idealplastik. Stilkritik, Kontexte, Naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 13. bis 16. Juni 2018* (Deutsches Archäologisches Institut, Tagungen und Kongresse 2). Wiesbaden: Reichert, p. 165-184.

Bergmann, M. (1999). *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike* (Palilia 7). Wiesbaden: Reichert.

Brands, G. (2018). Eine spätantike Artemis in Antakya, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 133, 259-288.

Brands, G. (2020). Ein später und ein falscher Ganymed. In S. de Blaauw, E. Enss & P. Linscheid (Eds.), *Contextus. Festschrift für Sabine Schrenk*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 41. Münster: Aschendorff, p. 414-423.

Brands, G. (2023), The Barracks House revisited – Spätantike Skulptur in Antiochia am Orontes. In G. Brands - H.R. Goette (Eds.), *Spätantike Portrait - und Idealplastik. Stilkritik, Kontexte, Naturwissenschaftliche Untersuchungen. Beiträge eines Workshops an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 13. bis 16. Juni 2018* (Deutsches Archäologisches Institut, Tagungen und Kongresse 2). Wiesbaden: Reichert, p. 67-122.

Cánovas Ubera, Á. (2002). *La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba): las pinturas de la estancia LXII* (Arqueología cordobesa 5). Córdoba: Universidad de Córdoba; Servicio de Publicaciones.

Capus, P. (2019). Les sculptures de la villa romaine de Chiragan, Musée Saint-Raymond. Toulouse, partie 3, consultado

28. abril 2023 en https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr

Carrasco, M. – Elvira, M.Á. (1994). Marfiles coptos en Valdetorres de Jarama (Madrid), *Archivo Español de Arqueología* 67, 201-208.

de Chaisemartin, N. – Örgen, E. (1984). *Les documents sculptés de Silahtarağa* (Editions Recherche sur les Civilisations, Mémoire 46). Paris: Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul.

Chavarría Arnau, A. (2007). *El final de las villae en Hispania (siglos iv-viii)*. Turnhout: Brepols Publishers.

Conejo Delgado, N. – Carvalho, A. (2016/2017). Monedas y propietarios. La villa romana de Quintas Longas (Elvas, Portugal), *Arqueólogo Português*, Série V, 6/7, 221-249.

Dresken-Weiland, J. (1991). *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit* (Studia di Antichità cristiana 44). Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana

Fleischer, R. (1988). Review of de Chaisemartin - Örgen 1984, *Gnomon* 60, 61–65.

Gazda, E. K. (1981). A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustine. In J.H. Humphrey (Ed.), *Excavations at Carthage 1977 conducted by the University of Michigan 6*. Ann Arbor: University of Michigan, p. 125–178.

Hannestad, N. (1994), *Tradition in Late Antique Sculpture: Conservation – Modernization – Production* (Acta Jutlandica. Humanities Series 69). Aarhus: Aarhus University Press.

Hannestad, N. (2014). Mythological Marble Sculpture from a regional and supra-regional Perspective. In Jacobs, I. (Ed.), *Production and Prosperity in the Theodosian Period, Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 14*. Leuven – Walpole: Peeters, p. 215-249

Hidalgo Prieto, R. (1990). Mosaicos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). In VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, octubre 1990). Valladolid: Asociacion Espanola del Mosaico, p. 15-22.

Kiilerich, B. – Torp, H. (1994). Mythological Sculpture in the Fourth Century A.D.: the Esquline Group and the Silahtarağa Statues, *Istanbuler Mitteilungen* 44, 307-316.

Knoblauch, A.M. (1994). Statuette of Aphrodite (Louvre-Naples Type). In B. Sismondo Ridgway, *Greek Sculpture in the Art Museum Princeton University. Greek Originals, Roman Copies and Variants*. Princeton: The Art Museum, Princeton University, p. 50-53.

Koppel, E.M. (2000), Informe preliminar sobre la decoración escultórica de la villa romana de "Els Munts" (Altafulla, Tarragona). Madrider Mitteilungen, 41, 380-394.

Koppel, E.M. – Rodà, I. (2008), La escultura de las villae de la zona del noreste hispánico: los ejemplos de Tarragona y Tossa de Mar. In: C. Fernandez Ochoa, V. García Entero & F. Gil Sendino (Eds.), *Las "villae" tardoromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y función* (IV coloquio Internacional de Arqueologia en Gijon). Gijon: Trea, p. 99-131.

Lamuà Estañol, M. (2010). Les Escultures. In L. Palahí Grimal & J. M. Nolla i Brufau, *Felix Turissa. La vil.la romana dels*

Ametllers i el seu fundus (Tossa de Mar, la Selva). Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, p. 229-244.

Loza Azuaga, M.L. – Beltrán Fortes, J. – Román Punzón, J.M. – Fernández García, M.I – Moreno Alacaide, M. – Ruiz Montes, P. – Ramos Noguera, J. (2020). La ‚villa' de Salar (Granada). Un nuevo descubrimiento escultórico. In J. M. Noguera Celdrán & L. Ruíz (Eds.), *Escultura romana en Hispania* 9. Yakka 22. Yecla - Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, p. 423-441.

Loza Azuaga, M.L. – Beltrán Fortes, J. – Román Punzón, J.M. – Ruiz Montes, P. – Moreno Alacaide, M. – Fernández García, M.I. (2021), The Roman villa of Salar (Granada). The sculptural program in archaeological context. *Archivo Español de Arqueología* 94, 1-14.

Moltesen, M. (2000). The Esquiline Group. Aphrodisian Statues in the Ny Carlsberg Glyptotek. In Deutsches Archäologisches Institut (Ed.), *Antike Plastik* 27, p. 111–129.

Nogales Basarrate, T. – Carvalho, A. – Almeida, M.J. (2002). O grupo escultórico da villa romana da Quinta das Longas (São Vicente e Ventosa, Elvas). In *Religiões da Lusitânia. Loquuntur Saxa* (Exhibition Catalogue Museu Nacional de Arqueologia 2002). Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, p.297-299, 497–502.

Nogales Basarrate, T. – Carvalho, A. – Almeida, M.J. (2004). El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal). Un modelo excepcional de las villae de la Lusitania. In T. Nogales Basarrate & L. J. Gonçalves (Eds.), *Actas de la 4. Reunión sobre escultura romana en Hispania* (IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa 7, 8 e 9 fevereiro 2002). Madrid: Ministerio de Cultura,

Subdirección General de Información y Publicaciones, p. 103-156.

Otiña Hermoso, P. (2002), Los materiales lapídeos de la villa de Els Munts (Altafulla). *Bulletí arqueològic. Reial societat arqueològica tarraconense. Boletín arqueológico. Real sociedad arqueológica tarragonese*, 24, 111-130.

Palahí Grimal, L. – Nolla i Brufau, J.M. (2010). *Felix Turissa. La vil.la romana dels Ametllers i el seu fundus (Tossa de Mar, la Selva)*. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

Puerta, C. – Elvira, M.A. – Artigas, T. (1994). La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama (Madrid). *Archivo Español de Arqueología* 67, 179-200.

Ripoll, G., Aristocratic Residences in Late-Antique Hispania. In A. Marzano & G.P.R. Métraux (Eds.), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin. Late Republic to Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 426-452

Rodríguez Oliva, P. (2004), Miscelánea de esculturas de la Bética. In T. Nogales Basarrate & L.J. Gonçalves (Eds.), Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Madrid: , p. 35-57.

Rodríguez Oliva, P. (2008). Concideraciones sobre el programa escultórico de la villa romana de Churriana (Málaga). In E. La Rocca, P. Leon & C. Parisi Presicce (Eds.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 379-392.

Rodríguez Oliva, P. (2009). La escultura ideal. In P. León, P. (Ed.), *Arte romano de la Bética II: Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 40-151.

Rodríguez Oliva, P. (2010), Nuevos hallazgos escultóricos en uillae de los alrededores de Malaca y noticias sobre otras esculturas antiguas. In J.M. Abascal – R. Cebrán (Eds.), Actas de la VI Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Homenaje a Eva Koppel. Murcia: Tabularium, p. 61-96.

Rodríguez Oliva, P. (2014). Consideraciones sobre los programas de la decoración escultórica en la Uillae de la provincia Romana de la Baetica. In J.M. Álvarez Martínez, T. Nogales Basarrate & Isabel Rodà (Eds.), Centro y periferia en el mundo clásico = Centre and periphery in the ancient world (Actas XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica). Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 1295-1298.

Rodríguez Oliva, P.; Beltrán Fortes, J.; Baena de Alcázar, L. (2016). La decoración escultórica. In R. Hidalgo Prieto (Ed.), Las Villas Romanas de la Bética vol. I. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Romero, M., Mañas, I., Vargas, S. (2006). Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación (Antequera, Málaga), *Archivo Español de Arqueología* 79, 239-258.

Ruiz de Arbulo, J. (2014). El signaculum de Caius Valerius Avitus, duoviro de Tarraco and owner of the roman villa of Els Munts (Altafulla). *Pyrenae*, 45, 125-151.

Stirling, L.M. (1999), The sculptures of the villa of El Ruedo, *Journal of Roman Archaeology*, 12, 669-671.

Stirling, L.M. (2005), *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gau*l. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Stirling, L.M., Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain: A Comparative Study, in: F.A. Bauer – Witschel, C. (Eds.), *Statuen in der Spätantike*, Wiesbaden 2007: Reichert, p. 307-321

Tarrats Bou, F. – Macias i Solé, J.M. – Ramon Sariñena, E. – Remolà Vallverdú, J. A. – Koppel, E.M. (1998), Excavacions a l'àrea residencial de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès), *Empúries* 51, 197-225.

Tarrats Bou, F. – Macias I Solé, J.M. – Ramon Sariñena, E. – Remolà Vallverdú, J. A. (2000), Nuevas actuaciones en el área residencial de la villa romana de 'Els Munts' (Altafulla, Ager Tarraconensis). Estudio preliminar. *Madrider Mitteilungen* 41, 358-379.

Tarrats Bou, F.; Remolà Vallaverdú, J. A. (2008). La villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès), in: J. A. Remolà Vallverdú (ed.), *El territori de Tarraco. Viles romanes del Camp de Tarragona* (Actes del Seminari organitzat pel Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, la Societat Catalana d'Estudis Clàssics i l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica, amb la collaboració de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 14, 15 i 16 de febrer de 2006). Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, p. 95-118.

Vaquerizo Gil, D, – Noguera Celdrán, J.M. (1997), *La Villa Romana del El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e Interpretación*. Murcia : Diputación Provincial de Córdoba.

Vorster, C. (2011), Spätantike Götterbilder. In K. Knoll, C. Vorster & M. Woelk (Eds.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Katalog der antiken Bildwerke II: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1*. München: Hirmer, 604-626.

Vorster, C. (2012/2013). Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom. Beobachtungen zur Idealskulptur der nachkonstantinischen Zeit. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 127/128, 393-497.

https://doi.org/10.34623/zkn1-re23

Esculturas romanas de la Colección Arqueológica de la Universidad de Sevilla

José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla)

María Luisa Loza Azuaga
(Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

Resumen: En este trabajo se estudian las esculturas romanas depositadas en el Museo de la Universidad de Sevilla, una colección que se formó desde 1898 con piezas de diferente origen. Dos de las esculturas estudiadas proceden de las excavaciones llevadas a cabo en *Arva* en unas termas romanas, una figura de Atis y una cabeza de Marte, mientras que las restantes son de procedencia desconocida: una cabeza de Atis, un retrato femenino y una personificación del Invierno.

Palabras clave: coleccionismo universitario. *Arva*. Termas. Atis. Marte. Personificación del invierno. Retrato femenino.

Roman Sculptures of the University Seville's Archaeological Collection

Abstract: In this work it is studied the Roman sculptures, settled in the Archaeological Museum of the University of Seville, a collection made from 1898 with a different origin. Two of the studied sculptures are from the Roman city of *Arva*, from an excavation developed in a Roman bath, an Atis and a head of the god Mars; meanwhile the remaining are from unknown origin, a head of Atis, a female portrait and a personification of the Winter.

Keywords: Universitary coleccionism. *Arva*. Baths. Atis. Mars. Personification of the Winter. Female portrait.

1. Introducción: la Colección Arqueológica de la Universidad de Sevilla

El primer museo arqueológico universitario de Europa fue el *Ashmolean Museum*, creado en el año 1683 en la Universidad de Oxford, a partir de la donación de la colección privada de Elias Ashmole (Ovenell, 1986). Supone un hecho excepcional, ya que normalmente la vinculación entre universidad y museo/colección arqueológicos se desarrollará a lo largo del siglo XIX en el marco europeo. Según el carácter de los estudios, se crearon entonces museos científicos y técnicos, destacando en las facultades de Ciencias las colecciones de Ciencias Naturales, mientras que en las facultades de Letras y de Artes sobresalían las colecciones artísticas, con las gipsotecas, y, en algunas ocasiones, las colecciones arqueológicas. Ello ocurrió en la Universidad de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX, cuando, en la facultad de Ciencias, el catedrático Antonio Machado y Núñez –padre del folkclorista Antonio Machado Álvarez, "Demófilo", y abuelo de los poetas Manuel y Antonio Machado Ruiz– creó, en 1850, un gabinete de Historia Natural, que en la sección de Geología incluía piezas prehistóricas (Henares, 2013; 2020). Por el contrario, hay que esperar al año 1898 para que se creara en la facultad de Filosofía y Letras un museo arqueológico (Beltrán et al., 2012). Este museo universitario se constituyó con base en la donación de un conjunto muy importante de piezas arqueológicas, entre las que destacaban los vasos griegos suritálicos, casi un centenar, amén de otras piezas de procedencia hispana y extrapeninsular. El museo era anexo a la biblioteca de la facultad, en la destacada idea de que las ciencias históricas necesitaban para su enseñanza no solo de libros, sino también de piezas materiales. Tenía, pues, una justificación eminentemente didáctica. La colección original se enriqueció en los decenios siguientes con aportaciones de otras instituciones sevillanas, de otros coleccionistas y de profesores universitarios. No obstante, a partir de mediados del siglo XX, el museo cayó en declive y una gran mayoría de sus piezas desaparecieron, entre las cuáles la gran colección de vasos griegos suritálicos. A todo ello dedicamos una exposición, en 2012, bajo el título *Un museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)* (Beltrán et al., 2012), y ha sido objeto de estudio en una tesis doctoral, inédita, con una monografía editada

sobre el tema (Henares, 2020). A tales obras remitimos, para ampliar el contexto de las piezas escultóricas romanas que ahora presentaremos en conjunto.

Se trata de cinco esculturas, de las que solo de dos se sabe la procedencia exacta, en el contexto de unas termas públicas de la ciudad romana de *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla), mientras que de las otras tres desconocemos el origen o incluso el momento exacto de su integración en la colección universitaria.

2. Dos esculturas procedentes de la ciudad romana de *Arva* (Alcolea del Río)

Dentro de las exploraciones arqueológicas que se llevaron a cabo en la provincia de Sevilla en las últimas décadas del siglo XIX cabe destacar el trabajo desarrollado en el paraje denominado como Peña de la Sal (Alcolea del Río), donde se ubica la ciudad romana de *Arva*. Ya en el siglo XVI el anticuario Ambrosio de Morales llamó la atención sobre la existencia de una escultura romana, a propósito de la inscripción *CIL* II, 1065, grabada en "una basa de estatua, que yo allí he visto con la estatua, todo de mármol blanco hermosamente labrado" (Morales, 1575:fol. 99r). En el siglo XVIII el sitio fue explorado por Tomás Andrés de Gúseme, quien refiere la existencia "de estatuas, basas, epígrafes y columnas, dos esculturas y un altar, dedicado a Baco con unas esculturillas danzantes" (según Maier, 1999:84), aunque tampoco sabemos más datos, ni se ha conservado nada de ello. Sí se llevaron, ya en el siglo XX, al Museo Arqueológico de Córdoba algunas esculturas arvenses de carácter funerario, que decoraban tumbas monumentales y que estaban realizadas en arenisca, luego estucada y pintada (Beltrán, 2006).

En 1891 el inglés Jorge Bonsor (Maier, 1999), el francés Arthur Engel y el también inglés W.C. Clark-Maxwell llevaron a cabo excavaciones en unas termas públicas de *Arva* (Engel, 1891 y 1892; Bonsor, 1901; Clark-Maxwell, 1899). Según Bonsor se descubrió una piscina enlosada de mármol, además de mosaicos y un fragmento de pintura parietal con un motivo dionisiaco. Posteriormente, A. Engel continuó solo las excavaciones y encontró "un busto de Júpiter-Serapis; un fragmento de cabeza

con el cabello ondulado, recordando al peinado del Emperador Otón; y una pequeña cariátide representando a un prisionero ó esclavo con las piernas cruzadas" (Bonsor, 1901: 842), a lo que añade este autor: "De la Necrópolis de Carmona se han sacado estatuitas de la misma clase, de las que una tenía la cabeza apoyada en la palma de la mano, actitud melancólica característica de los monumentos funerarios de la Península" (Bonsor, 1901:843), si bien las piezas carmonenses están elaboradas en arenisca, luego estucada y pintada, como se dirá luego. El busto de Júpiter-Serapis se lo quedaría el propietario del terreno, y hoy está desaparecido, pero las otras dos esculturas fueron donadas por A. Engel al museo formado en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla a finales del siglo XIX y de allí pasaron al museo de la Universidad Hispalense en 1912 (Henares, 2020). Engel las dio también a conocer, afortunadamente con sendas fotografías, que nos sirven para su identificación sin lugar a dudas (Engel, 1892:147-148, figs. 1 y 2; cfr. Beltrán y Henares, 2012:115-117).

2.1. Estatua de figura oriental (Fig. 1)

La primera escultura (ref. CAUS 595) es una estatua de mediano tamaño, de 65 cm de altura, 22 cm de anchura y 15 cm de grosor máximos, con una buena conservación, aunque le faltan la cabeza, así como la mano y pie derechos; presenta huellas de encastre en la parte superior del pilar. Está elaborada en *giallo antico* o *marmor Numidicum* de Chemtou (Túnez), una caliza con un exuberante colorido, que varía desde una tonalidad blanco amarillenta y que puede llegar hasta el rojo, que hacen que sea identificada con facilidad. Fue empleada de manera frecuente para la representación de estatuas de bárbaros o personajes orientales, en concreto desde época augustea y julio-claudia, por el simbolismo que se le daba a su peculiar colorido y la procedencia norteafricana de la piedra, así como en esculturas de *Dionysus* y sus seguidores, asociándose con el origen oriental del dios (McCann, 2015). En *Hispania* fue usado con profusión, teniendo un particular éxito en la elaboración de *hermae,* de pequeño formato (Mayer, 1999; Peña, 2004, 2009 y 2022). En general se trata de elaboraciones foráneas y, en muchos casos, son productos de talleres asociados a las canteras norteafricanas.

El personaje representado, masculino, está vestido con una túnica corta con mangas, sujeta en la cintura con un *cingulum*, y con un largo manto que cae desde los hombros hasta casi alcanzar el suelo, sobresaliendo de la base sobre la que se alza la escultura. Además, lleva los típicos pantalones hasta los tobillos, los *anaxyrides*, característicos de los pueblos bárbaros, particularmente de los de origen oriental, a la vez que se calza con *endromides*. A pesar de la falta de la cabeza, que iría hecha aparte, para ajustarse al hueco correspondiente, se conservan sobre los hombros los extremos de las dos ínfulas, que evidencian el que iría tocado con el gorro frigio. La escultura arvense presenta la iconografía del denominado como Atis *tristis*, con las piernas cruzadas y la mano derecha bajo el mentón, pero –como es ahora aceptado, sobre todo en función de los contextos, generalmente domésticos–, frente a su consideración como imagen de ese dios, se identifican generalmente como representaciones de esclavos o servidores orientales (Schneider, 1986), como intuitivamente había considerado Bonsor en 1891, según se ha dicho antes. Esas representaciones de bárbaros en Roma son propias de la edad augustea y aparecen por primera vez en la *Basilica Aemilia* del Foro Romano, trabajadas en mármol frigio o numídico; sus llamativos colores simbolizaban el lujo oriental de igual forma que sus colores se identificaban con los países a los que se había sometido en la propaganda vinculada a la recuperación de las enseñas legionarias sobre los partos (Schneider, 1986:148-152; Cisneros, 2002:91). A partir de entonces se desarrolla aquella iconografía para representar a jóvenes orientales, prisioneros de Roma, cuyo último destino era el de convertirse en esclavos domésticos, destinados a escanciar el vino en los banquetes cortesanos. En este sentido se expresa Horacio en la oda dedicada a *Iccius*, cuando dice: *¿A qué muchacho de la corte pondrás a manejar el cazo, con el pelo empapado de perfumes*… (*Odas*, 1, 29, 9).

El motivo se convierte en apropiado para decorar los ambientes domésticos como soporte de mesa, trapezóforo (Schneider, 1992), en referencia a esos jóvenes esclavos orientales, a la vez que como un refinamiento propio de los dioses, que aludiría a la *luxuria*, representada a través de esa decoración escultórica escogida. Ello explicaría también, por ejemplo, el uso de representaciones escultóricas del joven Ganímedes, el copero de Júpiter – pero, en definitiva, un oriental como el propio Atis –, en ese tipo de ornamentación de soportes de mesa; son particularmente bien

conocidos los ejemplares procedentes de talleres áticos, elaborados en mármol pentélico (Bacchetta, 2002). También en nuestro caso se trataría de un trapezóforo, que presenta huellas del encastre en la parte superior del pilar al que se adosa la figura; asimismo, esa función en un ambiente termal está plenamente justificada. Este tipo de trapezóforo se caracteriza por presentar un solo apoyo central, decorado con la figura en su frente, que servía de sostén a un tablero rectangular de mármol, como un monopodio. Se trata de un modelo de origen griego, incluido dentro del tipo 2 de la clasificación de Moss (1988:296-301).

En Italia es conocida esta decoración de *monopodia*. Así, sin ser exhaustivos, podemos citar un trapezóforo figurado como un joven sirviente frigio, que debió decorar el atrio en la *domus* de *Pacius Alexander* y *Alexa* en la *regio* IX de Pompeya, y otros soportes similares en la Calabria o en Aquileia (Carrella et al, 2008:164). No sólo se documenta el uso de este tipo de mesas en *domus*, sino también en termas, como en el *apodyterium* de las termas Suburbanas de Porta Marina, de Pompeya, en momentos tiberianos (Koloski-Ostrou, 2007, 242).

Aparte de otras piezas hispanas, como las dos de la *villa* valenciana de Vilar del Puig (L'Horta Nord) (Arasa, 2018:198-199, fig. 1. 2), a las que habría que sumar otras dos procedentes de *Tarraco* (Peña, 2007-2008:124-125, láms. 4, 10), de la *Baetica s*e han conservado diversos ejemplares que sirven de paralelo al ejemplar que presentamos. Así, en primer lugar, uno similar procedente del entorno del teatro romano de Málaga, y que debió decorar unas cercanas termas urbanas (Beltrán y Loza, 2021), como en el caso de la escultura de *Arva*. La pieza malacitana se elaboró en un mármol blanco de grano fino, extrahispano. Del mismo tipo es otra pieza fragmentada, que sí está elaborada en *giallo antico* y que procede de la actual localidad cordobesa de Lucena, sin conocerse el contexto arqueológico de uso (Peña, 2009:338-340). Por el contrario, ese contexto sí es conocido en el caso del trapezóforo con figura oriental procedente de la *villa* de El Ruedo, en Almedinilla, también elaborado en *giallo antico*, aunque en este caso no cruza las piernas como ocurre en los dos ejemplos anteriores (Vaquerizo y Noguera, 1997). Finalmente, podemos citar otra pieza procedente de Algodonales, que debía proceder también de una *villa*, pero que fue elaborada en mármol blanco (Beltrán y Loza, 2020:227-229, n.º 119); tampoco cruza las piernas y la disposición

de los brazos es diferente a los tres anteriores, lo que se justifica porque con la mano izquierda sostendría un cazo metálico –hoy perdido–, lo que confirma su interpretación como representación de un sirviente.

En conclusión, podemos pensar que el ejemplar de las termas de *Arva* se realizó en época flavia, seguramente en un taller extrahispano, de donde llegó como producto de importación de lujo, a pesar de que presenta un carácter artesanal, de producción en serie. Se sitúa, por tanto, en una corriente artística y comercial que testimonian otros productos asimismo elaborados en la caliza norteafricana, como varios soportes de mesa decorados con figuras de Hércules arropado con la *leonté*, entre las que sobresale el Hércules de la *villa* murciana de Los Torrejones (Noguera, 2019; cfr., Beltrán, 1993), a los que hay que sumar ahora otro ejemplar de una *villa* sevillana ubicada en el término municipal de La Rinconada (Beltrán, 2022).

2.2. Cabeza de Marte (Fig. 2, a-b)

Junto al trapezóforo, fue descubierta en las excavaciones de las termas de *Arva* una cabeza que corresponde a una representación del dios Marte (ref. CAUS 593) (Beltrán y Loza, 2021). Está elaborada en mármol blanco con una pátina amarillenta y presenta unas dimensiones máximas de 25 cm (altura), 16 cm (anchura) y 24 cm (grosor); se conserva desde el inicio del cuello, aunque el lateral derecho está dañado desde el inicio de la mejilla hasta la parte alta de la cabeza, con pérdida de material, apreciándose los mayores daños en la barba y cabello de su parte derecha. En la parte superior del cráneo presenta un orificio circular de 1,5 cm de diámetro y 2 cm de profundidad, que se encuentra circunscrito por un segundo círculo de 5,5 cm de diámetro. Debió servir para encajar una pieza metálica, aunque no conserva en su interior ningún resto.

Presenta bigote espeso de puntas caídas y afinadas que cubre la mayor parte de la boca y una barba corta, con una ejecución sumaria de los mechones, que se han diferenciado mediante el empleo del trépano. Sobre la frente se ha dispuesto un flequillo, formado por cortos rizos que son visibles también sobre la nuca y el cuello, así como sobre las orejas, donde se advierte de nuevo el uso del trépano. La parte superior del cráneo ha sido simplemente alisada y aún pueden observarse las huellas de trabajo

con la gradina, preparada seguramente para recibir un añadido, como indica también la presencia del orificio superior que serviría para acoplarlo. Bajo unos grandes párpados, se sitúan los ojos que presentan el lacrimal marcado con dos golpes de trépano. El modelado de la obra es correcto, aunque conciso, concentrado en la parte frontal del rostro, en aquellas zonas que quedaban expuestas al público, con una economía de trabajo que es un rasgo característico de los talleres provinciales de la Bética (León, 1993, 2001 y 2009). Así, se ha dejado sin esculpir la parte posterior de la cabeza, en particular el cabello del cuello y nuca, presentando un trabajo muy sumario la oreja izquierda, la única conservada, en el que el conducto auditivo externo se ha trabajado mediante el uso del trépano.

El paralelo más cercano para esta pieza es otra cabeza procedente de la cercana ciudad romana de *Celti* (Peñaflor) (Keay et al., 2001), hoy conservada en el Museo Arqueológico de Córdoba y considerada desde su descubrimiento como una representación del dios Vulcano, tocado con el *pileus* (Blanco 1975 y 1982-1983). No obstante, D. Ojeda ha incluido esta cabeza celtitana en el estudio de un conjunto de esculturas béticas que presentarían huellas para la inserción de añadidos metálicos y la identifica como una efigie del dios Marte, según la tipología del *Mars Ultor*; así, llevaría un casco corintio como pieza aparte, hoy perdida, seguramente metálica, dándole una datación de época flavia para su elaboración, seguramente local (Ojeda, 2018). Una solución similar debemos pensar para la cabeza de *Arva*, que dispone el mismo tipo de *Mars Ultor* y también con el añadido del casco que cubriría la parte de la cabeza que no ha sido trabajada; asimismo, tendría una datación de elaboración en época flavia, pudiendo seguramente haber sido en el mismo taller local o, en todo, en talleres béticos próximos que siguen una misma tendencia formal y técnica, aunque teniendo en cuenta que la pieza de *Arva* es de bastante menor calidad que la de *Celti* (Beltrán y Loza, 2021).

Ambas esculturas arvenses, el trapezóforo y la cabeza de Marte, formaron parte del conjunto decorativo de unas termas públicas del municipio flavio, situadas posiblemente en algunas de las salas frías del conjunto, cuya planta es conocida a través de la reconstrucción que llevó a cabo J. Bonsor (1931:láms. XVIII-XIX) y según es habitual en las decoraciones escultóricas de edificios termales de época romana (en general, Manderscheid,

1981; para Hispania, Koppel, 2004). Precisamente, la edificación de este complejo termal ha sido puesta en relación con el proceso de monumentalización urbana que experimentaría el enclave en época flavia, asociado a la promoción y municipalización de la ciudad (Remesal, 1990:352--353); así las dos esculturas –una importada, otra elaborada en un taller local– presentan una datación similar a la construcción del edificio. J. Remesal llevó a cabo en 1987 otras excavaciones en las termas y refirió que sacó a la luz "…una cabeza de Baco, algo menor que el natural, perteneciente a un bajo relieve labrado en mármol blanco… Esta escultura debe fecharse tipológicamente a finales del siglo I d.C." (Remesal, 1990:353). No obstante, no se daba fotografía de la pieza en la publicación y tampoco hemos tenido acceso a ella en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, en proceso de restauración. Sin embargo, esta pieza, junto a la citada en 1891 como un "busto de Júpiter-Serapis", según se dijo antes, abundan en el uso de la temática ideal en la decoración de las termas de *Arva*, así como – en el caso de la primera – en la cronología flavia para esas esculturas.

3. Tres esculturas de procedencia desconocida

3.1. Cabeza con gorro frigio (Fig. 3, a-b)

Una tercera escultura de la colección universitaria (ref. CAUS 591) hace referencia también a una representación de un personaje oriental, aunque solo conserva la cabeza, cubierta con un típico gorro frigio, pero de material e iconografía completamente diferentes. La cabeza presenta dimensiones naturales o algo mayores (28 cm de altura, 20 cm de ancho y 20 cm de grosor, máximos) y parece corresponder a una representación no fisiognómica. Se muestra a un personaje masculino joven, de pronunciadas facciones, realizadas mediante unos concisos golpes de cincel, pero de gran efectividad; en el rostro destaca la gran nariz de perfil aguileño, con unos profundos arcos supraciliares sobre los globos oculares con el iris dibujado y con los lacrimales marcados. El pelo se esconde bajo el gorro, cuyo remate superior se ha perdido, pero del que se escapan una serie de gruesos mechones, apenas trabajados. Se ha usado una

piedra arenisca, seguramente de origen local, que iría recubierta con una capa de estuco, luego pintada, de la que se conservan algunos restos, con pigmentos en rojo, en la parte derecha de la cara. Debió formar parte de una escultura completa, trabajada en bulto redondo. Sus primeras editoras apuntaron la posibilidad de que la figura tuviese adosado en la parte posterior un pilar que le sirviera de sustento y tuviera función de trapezóforo (Bandera, y Ruiz, 1992:165-166), como la primera pieza que hemos analizado; ello debe descartarse a nuestro juicio, tanto por el material y forma de la figura, cuanto por las dimensiones, demasiado grandes para esa función si pensamos en una figura de cuerpo completo y estante, que sería de tamaño natural o incluso algo mayor.

No se conoce la procedencia, pero por esas características y por los paralelos existentes en la cercana necrópolis romana occidental de *Carmo* (Carmona), podríamos pensar que tiene ese origen. Hay que recordar que la ya referida colección del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, que se integró en la colección universitaria en 1912, tenía piezas arqueológicas de yacimientos sevillanos, como *Italica*, *Urso* y *Carmo* (Henares, 2020). Precisamente, Antonio María Ariza, cuya colección conformó el núcleo original del museo arqueológico ateneísta en 1887, había excavado en la necrópolis de Carmona en 1874, junto con los hermanos Manuel y Juan Fernández López y el canónico Francisco Mateos Gago (Salas, 2011:393-394), y por ese conducto pudo llegar al Ateneo. Además, es conocida la existencia de diversas esculturas similares elaboradas en este material local, luego estucado, que se conservan en el Museo de la Necrópolis de Carmona y que proceden, en concreto, de la conocida como Tumba del Elefante (Bendala, 1976: 49-65 y láms. 53 y 55), cuya construcción se data en los primeros decenios del siglo I d.C. (cfr. Jiménez y Carrasco, 2012). Todo ello hace plausible ese origen (Beltrán, 2021). Manuel Bendala consideró que tales representaciones carmonenses eran del dios Atis y que la Tumba del Elefante fue también un santuario de culto metroaco, dedicado a los dioses Atis y Cibeles, como demostraría además la existencia de un gran betilo (Bendala, 1976). En ese caso la cabeza de la colección universitaria podría corresponder a la representación de Atis. Sin embargo, otros autores, como A.T. Fear (1990) o G. Alföldy (2012), han criticado esta interpretación vinculada al mundo púnico y consideran que se trata simplemente de una tumba colectiva familiar que sigue parámetros romanos, con diversas

estancias, aunque sin entrar realmente en la interpretación de las esculturas. En esta segunda opción estas deberían entonces interpretarse como adaptaciones locales del modelo del bárbaro sirviente – al que ya hemos aludido – , que decorarían los *triclinia* donde se realizaban los ágapes funerarios, de los que en la tumba del Elefante hay tres. Finalmente, también se ha defendido que el recinto fuera en una de sus fases un mitreo (Jiménez y Carrasco, 2012), con lo que las figuras podrían también entroncarse con representaciones de corte mitraico, aunque la iconografía no parece adecuada.

No olvidemos que representaciones de figuras orientales en contextos sepulcrales son frecuentes en algunas zonas del mundo romano, como, por ejemplo, en el norte de Italia, interpretados generalmente en asociación con la figura de Atis (Rossetti, 2002). En la Tarraconense podemos citar, por ejemplo, los dos relieves de figuras orientales de la denominada Torre de los Escipiones, en Tarragona (Hesberg, 1992:144, fig. 86), o también dos relieves de Atis funerarios de *Barcino* (Rodà, 2000:177, láms. 8-9). Asimismo, en el monumento funerario de los *Atilii*, en Sofuentes, se representan cabezas en relieve con gorros frigios, junto a un relieve de armas (Fatás y Martín-Bueno, 1977), por lo que parece apuntar mejor en este caso a su interpretación como bárbaros vencidos; o también en el monumento funerario de los *Antonii* en *Valentia* aparece el motivo de la figura del Atis *tristis*, agrupados en dos parejas en relieve, enmarcando las inscripciones funerarias (Jiménez Salvador, 2002:189, fig. 5). De un ámbito más cercano, ya en la Bética, en el Alto Guadalquivir, se ha documentado una destacada representación en relieve de una figura oriental en un *monumentum* julio-claudio de *Iliturgi*, en Mengíbar (Baena y Beltrán, 2002:114-115, n.º 90); en cierto modo podría conectar con ciertos motivos relivarios de tumbas monumentales de necrópolis urbanas de esa zona del Alto Guadalquivir (Beltrán y Baena, 1996; Baena y Beltrán, 2002:52-65). No obstante, aunque todos esos casos presentan la iconografía del Atis *tristis* o funerario, asimismo pueden ser interpretados simplemente como bárbaros vencidos, según se ha dicho de manera explícita para el relieve de Sofuentes. En ese sentido es interesante hacer referencia a una tumba de *colonia Patricia Corduba*, descubierta en 1947, y en la que se documentó parte de una cabeza con gorro frigio, en terracota, sobre la que se plantea sobre si representaría a Atis o a un sirviente oriental (Vaquerizo, 2001:150-152; cfr., Jiménez Díez, 2008:259).

En conclusión, la cabeza que estudiamos, modelada en piedra arenisca, muestra una relación muy cercana con las esculturas procedentes de la necrópolis occidental de Carmona, y, en particular, de la Tumba del Elefante, por lo que podríamos identificarla, como más probable, como una escultura sepulcral – pero en el marco de esa problemática interpretación –, con una datación de los inicios de época imperial romana.

3.2. Retrato femenino (Fig. 4, a-b)

Esta pieza (ref. CAUS 592) debe de tener una procedencia local, pero sin saberse exactamente de donde procede. Se ha dicho que quizás pudo formar parte de la colección de Francisco Mateos Gago (León, 2001:154), pero no hay certeza, ya que esta constituyó el núcleo del Museo Arqueológico Municipal de Sevilla en 1886 (Amores, 2015) y, a mediados del siglo XX, las piezas pasaron al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (Amores, 2015).

Corresponde a un retrato femenino, roto a la altura del cuello, que conserva una altura máxima de 21 cm (19 cm de mentón a cráneo) y está trabajado en mármol blanco de grano medio y brillante, que podría proceder de las canteras de Almadén de la Plata (Sevilla), aunque solo *de visu*. La pieza está muy desgastada en la superficie, sobre todo, en la parte izquierda de la cara, con pérdidas de la nariz y la barbilla, así como de la mayor parte del peinado sobre la frente. También tiene pérdidas graves en la parte posterior de la cabeza. A pesar de todo presenta un evidente interés por su iconografía y datación temprana, como ha puesto en evidencia el estudio de P. León (2001:154-155, nº 40), que seguimos. Así, sus rasgos individualizados y el peinado tipo *nodus*, que sigue el modelo de la emperatriz Livia, apuntan a un retrato de carácter privado, de una dama de la élite de alguna de las comunidades urbanas del Bajo Guadalquivir en los últimos tiempos del reinado de Augusto. La creación de ese tipo de peinado *nodus*, con trenzas laterales, se sitúa en torno al 20 a.C. y el 2 d.C. (por ejemplo, Winkes, 1995; Bartman, 1999) y los paralelos más cercanos para el ejemplar de la colección hispalense, según recogiera P. León (2001:154-155), son de mediados de época augustea; así, se trataría de un retrato del Museo Gregoriano Profano, al que hay que unir otro del Paul Getty Museum, identificado como póstumo de

Atia, la madre de Augusto, y un tercero del Museo Nacional de Chieti. Entre los retratos hispanos esta autora también señala la similitud con un retrato de *Barcino* (León, 2001:154-155), con el que también puede relacionarse otro procedente de *Saguntum*, pero que se ha datado ya en época de Tiberio (Arasa, 2010).

El retrato en estudio se trataría de una obra de un taller local, ubicado seguramente en la Bética occidental, en alguna de las ciudades del Bajo Guadalquivir, lo que vendría refrendado por el uso del mármol de Almadén de la Plata, si se corrobora esa identificación. A una obra local apuntan el conciso tallado de la pieza, así como el modelado del peinado, donde los diversos elementos que lo componen solo se han esbozado, sin apenas trabajar. La adopción de peinados elaborados, que siguen la moda de los personajes de la casa imperial, es una práctica bien conocida entre las élites provinciales ya desde época de Augusto, atestiguando no solo su cosmopolitismo, sino también su lealtad a la casa imperial y a los ideales que representaban (por ejemplo, Hemelrijk, 2015:300-301).

3.3. Personificación del Invierno (Fig. 5, a-b)

La última de las piezas corresponde a una figura exenta, también de procedencia desconocida, que se conserva inédita en la colección universitaria (ref. CAUS 594). Elaborada en mármol, con unas dimensiones conservadas de 54 cm (altura), 21 cm (anchura) y 16 cm (grosor), está rota en dos fragmentos, que casan, pero le falta el extremo inferior de las piernas y el soporte que posiblemente llevaba; el resultado total sería de unos 70/80 cm de altura, por tanto, de tamaño medio. En los extremos de ambas piernas presenta sendos orificios circulares, que podrían corresponder tanto a perforaciones modernas para colocar vástagos para su exposición, como a un arreglo antiguo para añadirle los extremos de las piernas y el soporte, que se hubieran fracturado, pues –como se dirá– tiene huellas de una restauración. Así, el rostro ha sido retocado en época antigua, destacando los orificios circulares que marcan las pupilas, y ello es evidente, sobre todo, en la parte posterior, donde la cabeza y el hombro derecho presentan las huellas de haberse añadido una pieza marmórea aparte, hoy perdida, empleándose la técnica de la *anathirosis* para su unión. También hay huellas de retallado de la superficie del manto

en la parte posterior trasera. A pesar del deterioro de la superficie del rostro, éste aparece redondeado, con formas propias de un adolescente, que se ha individualizado del manto mediante un profundo surco que lo contornea. En efecto, toda la cabeza aparece tapada por el manto, dejando fuera el flequillo, muy erosionado. El manto también cubre casi enteramente el cuerpo, dejando solo al descubierto el brazo izquierdo –en el que se advierte la manga corta de la túnica–, así como las dos piernas desde por debajo de las rodillas. Con la mano y brazo izquierdos sostiene una rama o palma, a la que le falta la parte superior; a la altura de la mano hay un pequeño orificio cilíndrico en el cuerpo, que debió servir para algún añadido, no conservado. Sitúa el puño derecho por debajo de la barbilla, cubierto por el manto. Elemento destacado –en la parte posterior– son dos típicas protuberancias bajo el manto, que fácilmente se identifican como dos alas extendidas. Así, la temprana edad del efigiado y la presencia de esas alas le identifican como la representación de un Eros. Dentro de la iconografía de estos se ajusta a la de los *Kairoi* o *Tempora anni*, mediante tipos bien estudiados en los clásicos trabajos, entre otros, de G.A.M. Hanfmann (1951) o de L. Abad (1990). En este caso la iconografía remite claramente a la personificación de la estación del Invierno, cubierto completamente con el manto y con una rama como atributo.

Son personificaciones que se desarrollan especialmente desde inicios del siglo II d.C., sustituyendo en muchos casos al motivo de las *Horae*. Así, se testimonia una temprana representación del Invierno en los relieves del Arco de Benevento, donde aparece un joven adolescente cubierto con el manto, bajo el que se situarían las alas, por lo que sirve de claro modelo a la pieza sevillana, aunque en el relieve trajaneo es otro el atributo que porta –unas aves muertas– y el brazo izquierdo cae a lo largo del cuerpo para sostenerlas (Hanfmann, 1951:218, n.º 311). El tema de los erotes estacionales llega a alcanzar gran popularidad desde fines de aquella centuria (Stuveras, 1969; Huwé, 2017), como motivos decorativos en la escultura y en todo tipo de representaciones, como mosaicos y pinturas (Abad, 1990:nos 57, 62, 111, 123, 135, 147, 179, 191, 203, 223). Precisamente en uno de los mosaicos de *Italica* (Santiponce), desaparecido, se representan las cuatro estaciones y el Invierno era un erote cubierto totalmente por el manto (Celestino, 1973:363, lám. XXV), como se atestigua también en otro mosaico de *Carmo* (Carmona),

cubierto con una amplia túnica (Loza, 2010:240, fig. 7). Junto a su presencia en relieves oficiales, como el ejemplo de Benevento, son apropiados especialmente para ambientes privados, domésticos y en contextos funerarios, lo que explica su gran éxito, por ejemplo, en la decoración relivaria de sarcófagos, interpretados como metáfora del paso del tiempo mediante las estaciones, y que en ocasiones se vinculan a Baco, junto a los retratos de los difuntos. La personificación del Invierno se caracterizará por diversos atributos, como evocación de esa estación; los más frecuentes son los patos y las ocas, y la caña, que en algunas ocasiones aparecen juntos, además del cesto de olivas o de frutas, junto con las liebres y el *lagóbolon*, o incluso la cornucopia, según se documentan en relieves sarcofágicos de los siglos III-IV d.C., como recoge J. Kranz en su importante estudio de los sarcófagos estacionales (Kranz, 1984; cfr., Abad, 1990). En estos casos ya puede aparecer el erote con las alas desplegadas y descubiertas del manto o, incluso, este desaparece y lleva solo la túnica corta. Lo mismo ocurre en la ornamentación de los mosaicos, que testimonian también otros atributos, como la copa o los frutos, con grandes mantos y alas desplegadas.

Un buen ejemplo de la inserción de *Kairoi* o *Tempora Anni* escultóricos en *Hispania* son los ejemplares de las *villae* de El Ruedo, en Almedinilla, y de Los Cantos, en Bullas, ápteros. En la primera se halló una evocación de un *Kairós* de la Primavera, casi completo, junto a diversos fragmentos de cuerpos y alas que pudieron componer el conjunto de las cuatro estaciones, que se datan en época severiana y se adscriben a la producción de un taller local (Vaquerizo y Noguera, 1997:180-192, nos 21-24); no se conserva íntegra, pues, la representación del Invierno. De la *villa* de Bullas procede solo una esculturilla de un *Kairós* del Otoño, hoy en paradero desconocido, pero que formó parte de la decoración de un ninfeo junto a otras tres estatuas-fuente de niños que llevan dos ánades y una paloma, respectivamente, con una datación del siglo II d.C.-primeros decenios del III d.C. (Loza y Noguera, 2018); el *Kairós* portaba una liebre y un racimo de uva, mientras tenía un perro al pie. El conjunto escultórico referenciaba un motivo de origen helenístico en el que erotes o niños de corta edad juegan con sus mascotas, en un ambiente para disfrutar del *otium*, un *paradeisos* doméstico, donde agua y naturaleza forman un conjunto en el marco de la *villa*.

El estilo del *Kairós* de la colección de la Universidad de Sevilla sugiere su elaboración en un taller local, que ha dejado sin trabajar aquellas zonas de la pieza que van ocultas para el espectador, a lo que habría que sumar el modelado plano y un estilo que apunta a una cronología similar en torno a fines del siglo II d.C. e inicios del siglo III, si bien el modelo seguido era la representación del relieve tardotrajaneo de Benevento. En una época posterior, debió sufrir las reparaciones que mencionamos antes, que le afectaron al rostro, la cabeza y la zona derecha de la parte posterior del cuerpo, con el añadido de una pieza marmórea no conservada. Serviría entonces como elemento decorativo –junto a otras estatuas estacionales, seguramente– de una destacada vivienda tardorromana, una *domus* o, más posiblemente, una *villa*, como otras muchas hispanas, de las que hemos mencionado los singulares ejemplos de Bullas, en el sureste de la Tarraconcense, y de Almedinilla, en la Bética, con sus conjuntos escultóricos.

4. Colofón

La colección arqueológica de la Universidad de Sevilla se creó como museo a fines del siglo XIX con un objetivo didáctico, teniendo su auge en la primera mitad del siglo XX y su declive en la segunda mitad de la centuria. En los últimos años la Universidad de Sevilla ha desarrollado una importante labor de recuperación, tutela y valorización de esa colección arqueológica, dentro de su rico Patrimonio Histórico-Artístico (sin autor, sin año), y se encuentra a la espera de llevar a cabo el ilusionante proyecto de creación de un Museo Universitario, donde las piezas arqueológicas, incluyendo estas esculturas romanas que hemos analizado, tendrán una nueva función, no solo en el ámbito universitario, sino en el de toda la sociedad en general.

5. Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla y al CICUS por las facilidades dadas para llevar a cabo este estudio. Además, a Marta A. Morena Matos por las fotografías de las figuras 1, 3a, 4a y 5a. Este trabajo se hace en el marco de las actividades del grupo de investigación HUM 402, del Plan Andaluz de Investigación, adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de

la Universidad de Sevilla, así como del proyecto I+D+i "*Italica* Adrianea: la *Nova Urbs*. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo", PID2020-114528GB-I00 (FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, AEI).

Fig. 1




Fig. 2a


Fig. 2b



Fig. 3a



Fig. 3b



Fig. 4a



Fig. 4b

Fig. 5a





Fig. 5b

Pies de figuras

Fig. 1. Soporte de mesa con representación de personaje oriental. Colección Universidad de Sevilla. Foto: M. A. Morena.

Fig. 2, a-b. Cabeza de Marte; frente y posterior. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: J. Beltrán.

Fig. 3, a-b. Cabeza con gorro frigio; frente y lateral derecho. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

Fig. 4, a-b. Cabeza femenina; frente y lateral derecho. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

Fig. 5, a-b. Erote estacional (Invierno); frente y posterior. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

Bibliografía

Abad Casal, L. (1990). Kairoi/Tempora Anni. *LIMC*, V, 891-920.

Alföldy, G. (2012). La sociedad del municipio de *Carmo*. En A. Caballos (Ed.), *Carmona Romana*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona-Universidad de Sevilla, p. 519-541 (2.ª ed.).

Amores Carredano, F. (2015). *La colección arqueológica municipal de Sevilla: 1886-2014. Historia y Perspectivas*. Sevilla: ICAS.

Arasa Gil, F. (2010). Un retrato femenino de época romana procedente de Sagunto (Valencia). *Madrider Mitteilungen*, 21, 348-359.

— (2018). El Vilar del Puig (l'Horta, València). Una villa romana de l'ager Saguntinus excavada en el segle XVIII. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 32, 173-234.

Bacchetta, A. (2002). Un trapezoforo marmoreo al Museo Archeologico di Acqui Terme, *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 55-3, 237-250.

Baena del Alcázar, L.; Beltrán Fortes, J. (2002). *Corpus Signorum Imperii Romani. España. 1, 2. Las esculturas romanas de la provincia de Jaén*. Murcia: Tabularium.

Bandera Romero, M.L.; Ruiz Bremón, M. (1992). Un nuevo Attis funerario de la Bética. *Habis*, 23, 159-169.

Bartman, E. (1999). *Portraits of Livia Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*. Cambridge: Harvard University Press.

Beltrán Fortes, J. (1993). *Hermeraclae* hispanos. En *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam*. Málaga: Universidad de Málaga, p. 163-174.

— (2006): Esculturas romanas de *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla) conservadas en el Museo Arqueológico de Córdoba. En D. Vaquerizo & J.F. Murillo (Eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. 2, p. 249-258.

— (2021): El Museo Arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de *Carmo* (Carmona, Sevilla). *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 95-112.

— (2022). Un nuevo *herma* de Hércules arropado con la *leonté* de Majaravique (La Rinconada, Sevilla). En D. Gorostidi & A. Gutiérrez (Eds.), *Tituli – Imagines – Marmora. Materia y prestigio del mármol. Homenaje a Isabel Rodà de Llanza* (Anejos de AEspA 95). Madrid: CSIC, p. 249-256.

Beltrán Fortes, J.; Baena del Alcázar (1996). *Arquitectura funeraria romana de la colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumentos funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Beltrán Fortes, J.; Henares Guerra, M.T. (2012). El Museo Arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. En J. Beltrán; M.T. Henares & R. Huarte, *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)*. Sevilla: CICUS, p. 89-129.

Beltrán Fortes, J.; Henares Guerra, M.T.; Huarte Cambra, R. (2012). *Un Museo en la Universidad. Colecciones*

Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX). Sevilla: CICUS.

Beltrán Fortes J.; Loza Azuaga, M. L. (2020). *Corpus de Esculturas del Imperio Romano-España, I, 8. Provincia de Cádiz (Hispania Vlterior Baetica)*. Cádiz-Tarragona: Editorial Universidad de Cádiz-ICAC.

— (2021). Una cabeza romana de Marte en la colección arqueológica de la Universidad de Sevilla. *Habis*, 52, 137-147.

Bendala Galán, M. (1976). *La necrópolis romana de Carmona*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Blanco Freijeiro, A. (1975). Ein Kopf des Vulkan in Córdoba. *Madrider Mitteilungen*, 16, 263-266.

— (1982-1983). Cabeza de Vulcano en el Museo de Córdoba. *Corduba Archaeologica*, 13, 25-33.

Bonsor, J. (1901). Los pueblos antiguos del Guadalquivir y las alfarerías romanas. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 837-857.

— (1931): *The Archaeological Expedition along the Guadalquivir (1889-1901)*. New York: Hispanic Society of America.

Carrella, E.; et al. (2008). *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Celestino, S. (1977). Mosaicos perdidos de Itálica. *Habis*, 8, 359-383.

Cisneros Cunchillos, M. (2002). El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del Foro de Augusto. En F. Marco; F. Pina & J. Remesal (Eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 83-104.

Engel, A. (1891). Fouilles exécutées aux environs de Séville. *Revue Archéologique*, 17, 87-92.

— (1892). Rapport sur une Mission archéologique en Espagne. *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et litéraires*, 3, 142-153.

Fatás, G.; Martín-Bueno, M. (1977). Un mausoleo de época imperial en Sofuentes (Zaragoza). *Madrider Mitteilungen*, 94, 232-271.

Fear, A. T. (1990). Cybele and Carmona. A reassessment. *Archivo Español de Arqueología*, 63, 95-108.

Hanfmann, G.A.M. (1951). *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge: Harvard University Press.

Hemelrijk, E. A. (2015). *Hidden Lives, Public Personae: Women and Civic Life in the Roman West*. Oxford - New York: Oxford University Press.

Henares Guerra, M.T. (2013). *La Colección de Prehistoria del antiguo Gabinete de Historia Natural de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

— (2020). *Historia de cuatro Museos. Los museos arqueológicos de la Universidad, el Ateneo y Sociedad de Excursiones y la Sociedad Española de Historia Natural, en la Sevilla de finales del siglo XIX*. Sevilla: EUS.

Hesberg, H. von (1992). *Römische Grabbauten*. Darmstadt: Wissenchaftliche Buchgesellschaft.

Huwé, C. (2017). *Coupidon dans l'art romain*. Saint Dénis: Connaissances.

Jiménez Díez, A. (2008). *Imagines Hibridae. Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de la Bética*. Madrid: CSIC.

Jiménez Hernández, A.; Carrasco Gómez, I. (2012). La Tumba del Elefante de la Necrópolis romana de Carmona. Una revisión desde la arqueología de la arquitectura y la arqueoastronomía. *Archivo Español de Arqueología*, 85, 119-139.

Jiménez Salvador, J.L. (2002). Últimas novedades en relación al mundo funerario romano en el este y el sureste de Hispania (siglos II a.C.-IV d.C.). En D. Vaquerizo (Ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. I, p. 181-202.

Keay, S.; Creighton, J.; Remesal Rodríguez (2001). *Celti (Peñaflor). Arqueología de una Ciudad Hispanorromana en la Baetica. Prospecciones y exploraciones 1987-1992*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Koloski-Ostrou, A.O. (2007). The city baths of Pompeii and Herculaneum. En J.J. Dobbins & P.W. Foss (Eds.), *The World of Pompeii*. New York: Routledge, p. 224-256.

Koppel, E.M. (2004): "La decoración escultórica de las termas en Hispania". En T. Nogales & L.J. Gonçalves (Eds.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 339-366.

Kranz, J. (1984). *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln* (ASRV, 4). Berlin: Mann.

León, P. (1993). La incidencia del estilo provincial en retratos de la Bética. En T. Nogales (coord.), *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 11-21.

— (2001). *Retratos romanos de la Bética*. Sevilla: Fundación El Monte.

— (2009). El retrato privado. En P. León (Ed.), *Arte romano de la Bética. Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 158-203.

Loza Azuaga, M. L. (2010). El contexto arqueológico de la plaza de Abastos de Carmona (Sevilla). *Romula*, 9, 225-246.

Loza Azuaga, M. L.; Beltrán Fortes, J. (2021). Esculturas decorativas romanas de Málaga, del entorno del teatro romano. *Mainake*, 39.

Marderscheid, H. (1981). *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin: Mann.

McCaan, K.C. (2015). The use and symbolism of polychrome marble in Roman Sculpture. In E. Hughes (Ed.), *Meaning and logox. Proceedings from the Early Professional Interdisciplinary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, p. 21-29.

Maier Allende, J. (1999). *Jorge Bonsor. 1855-1930. Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Mayer, M. (1999). Las *hermae* decorativas de pequeñas dimensiones. Una nueva aproximación a los ejemplares hispánicos. En *Imago Antiquitatis. Religion et iconographie du monde romain. Melanges offerts à Robert Turcan*. Paris: De Boccard, p. 353-363.

Moos, E. (1988). *Roman Marble Tables*. Princeton: Princeton University.

Morales, A. de (1575). *Las antiguedades de las ciudades de España*. Alcalá de Henares: J. Íñiguez de Lequerica.

Noguera Celdrán, J.M. (2019). *Herma* de Hércules. En J.M. Noguera (Ed.), *Villae. Vida y producción rural en el Sureste de Hispania*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de la Región de Murcia, p. 272.

Noguera Celdrán, J.M.; Loza Azuaga, M. L. (2022). Las estatuas-fuentes de la *villa* romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): análisis arqueológico e interpretación. *Anas*, 35, 255-292.

Ojeda Nogales, D. (2018). Anstückungen and kaiserzeitlichen Idealskulpturen. Zu drei aus der Baetica stammenden Statuen des Mars. *Archäologischen Anzeiger*, 2, 193-208.

Ovenell, R. F. (1986). *The Ashmolean Museum (1683-1894)*. Oxford: Oxford University Press.

Peña Jurado, A. (2004). Nuevos hermas de pequeño formato de la Bética. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 15, 271-289.

— (2007-2008): La escultura de *domus* en Hispania. *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 23-24, 119-144.

— (2009). La escultura decorativa. En P. León (Ed.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 321-367.

— (2022). Dos hermas de pequeño formato de la Bética en el Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona. En D. Gorostidi & A. Gutiérrez (Eds.), *Tituli – Imagines – Marmora. Materia y prestigio del mármol. Homenaje a Isabel Rodà de Llanza* (Anejos de AEspA 95). Madrid: CSIC, p. 257-266.

Remesal Rodríguez, J. (1990). Informe preliminar sobre la primera campaña de excavaciones en *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla). *Anuario Arqueológico de Andalucía'1987*. Sevilla: Junta de Andalucía, vol. 2, p. 346-353.

Rodà de Llanza, I. (2000). La escultura del sur de la Narbonense y del norte de Hispania Citerior: paralelos y contactos. En P. León & T. Nogales (Eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 173-196.

Rossetti, A. (2002). *Attis* nelle tombe e *Attis* sulle tombe. Su una enigmatica figura dipinta nel colombario di *Pomponius Hylas*. En. D. Vaquerizo (Ed.), *Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. II, p. 105-113.

Salas Álvarez, J. de la A. (2011). Antonio María Ariza y Montero-Coracho. En *Diccionario Biográfico Español*, XXV. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 393-394.

Schneider, R. M. (1986). *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus Farbiger Marmor in der römischen Repräsentationenkunst*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.

— (1992). Orientalische Tischdiener als römische Tischfüsse. *Archäologischer Anzeiger*, 295-305.

Sin autor (sin fecha). *Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla*. Consultado el 4 de marzo de 2023 en http://www.patrimonioartistico.us.es.

Stuveras, R. (1969). *Le putto dans l'art romain*. Bruxelles: Latomus.

Vaquerizo Gil, D. (2001). Formas arquitectónicas funerarias de carácter monumental en Colonia Patricia Corduba. *Archivo Español de Arqueología*, 74, 131-160.

Vaquerizo Gil, D.; Noguera Celdrán, J.M. (1997). *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*. Murcia: Universidad de Murcia.

Winkes, R. (1995). *Livia, Octavia, Iulia. Porträts und Darstellungen*. Providence: Brown University.

https://doi.org/10.34623/646n-2a60

El nuevo retrato de Calígula en la Gliptoteca de Múnich

Markus Trunk

En el año 2017 la Gliptoteca de Múnich pudo adquirir una cabeza de mármol que representa obviamente al emperador romano Calígula (Fig. 1-4)[1]. El retrato, deconocido hasta entonces, fue presentado al público por primera vez durante una exposición temporal sobre retratos antiguos, que tuvo lugar en 2017/18 en la Gliptoteca[2], y desde entonces, se encuentra en la exposición permanente de ese mismo museo[3]. La altura total de la pieza es de 36 cm, la distancia entre mentón y cráneo mide 28, 5 cm. Con estas medidas el retrato es de dimensiones ligeralmente mayores que el natural.

El retrato fue encontrado durante 1936 y 1939, en el curso de la construcción del edificio del Banco de España en Córdoba, Avenida Gran Capitán 7 (Fig. 5)[4]. Nos encontramos así, en un barrio de la ciudad romana de Corduba en el oeste del foro colonial, del *forum Coloniae*[5].

La silueta casi perpendicular de la cabeza en su parte trasera insinúa que el escultor no debió de haber calculado correctamente las dimensiones del bloque de mármol[6]. Se observa también una labra menos

---

[1] Agradezco a la dirección de la Gliptoteca las fotos aquí presentadas (fig. 1-4) y el permiso de su reproducción. La pieza contaba con la obligatoria licencia de exportación, que le había concedido el Ministerio Español de Educación, Cultura y Deporte en 2015. Expediente Núm. 2015/02480.

[2] Gebauer 2017, 160-165 fig. 4.25-4.26; 361 Kat. 48.

[3] Gliwitzky 2018, 89 fig. 6.5; 102-105 fig. 6.12.

[4] Márquez 2021a., 122-127. Por la posible pertenencia de la cabeza a una estatua sedente encontrada en Córdoba v. Márquez 2021a, 121-122 fig. 2; Márquez 2021b.

[5] Por la decoración escultórica del foro colonial de Córdoba v. López & Garriguet 2000.

[6] Por el proceso de fabricación de un retrato antiguo de mármol v. Pfanner 1989, 192--195 fig. 15.

profunda y detallada. El perfil frontal, del mismo modo, es muy (por no decir demasiado) vertica, además le falta la nariz. El cuello fue cortado con un corte liso. Por lo demás, la calidad y el estado de conservación de la obra son óptimos.

El joven representado lleva la *corona civica*, que consiste en un cerco de ramas de encina con sus hojas y bellotas, todas ellas elaboradas mediante el uso intensivo del trépano. Tan sólo por este detalle iconográfico, debe tratarse entonces, del retrato de un emperador romano[7]. Según su fisionomía (frente alta, boca pequeña de labios delgados etc.) ha sido identificado, desde siempre y unánimemente, como Calígula[8]. El hecho de que Calígula porte la *corona civica* parece indicar, consecuentemente, que se trata de un retrato creado durante su reinado, entre el 37 y el 41 d. C.

El esquema de su peinado frontal sigue por lo general el tipo principal de la iconografía de este emperador (Fig. 6)[9], aunque parece obvio que no muestra todos los detalles de las mejores réplicas de este tipo. Un peinado simplificado y reducido similar se encuentra en otras copias del mismo tipo, como por ejemplo, en París (fig. 7)[10], y dentro del margen de un grupo de cabezas y bustos de bronce en un formato pequeño[11]. El mejor representante de este gupo es un busto conservado en Nueva York[12]. La identificación de las pequeñas cabezas de bronce se basa sobre todo en argumentos fisionómicos.

La versión simplificada del peinado en retratos de gran formato y de buena calidad escultórica exige una explicación. En el caso del retrato de París (fig. 7), Alexander Mlasowsky supone que se trata de una obra provincial y lo discute en el contexto de retratos reelaborados de Calígula, que en un primer momento, representaron a su hermano mayor, *Nero*

---

7 Hertel 1982, 287-291; Bergmann 2010, 134-148.

8 Gebauer 2017; Gliwitzky 2028; Márquez 2021a.

9 Boschung 1989, 32-43; Boschung 1993b, 67-68. Aquí reproducido es el ejemplar en Venecia (Boschung 1989, 108 no. 4 lám. 4, 1-4).

10 Paris, Louvre Ma 1234: Boschung 1989, 38-39 (croquis 13). 110 no. 13 lám. 13, 1-4.

11 Dahmen 2001, 23. 157-159 no. 38-45 lám. 38-44.

12 Nueva York, MMA: Boschung 1989, 115 no. 31 lám. 28, 1-4; 47, 2; Dahmen 2001, 158 no. 43 lám. 43.

Germanici[13]. Christian Gliwitzky insiste en que la identificación del nuevo retrato de la Gliptoteca debe fundamentarse mejor en criterios fisionómicos que tipológicos y subraya el casi perfecto estado de conservación de la pieza[14]. Sin embargo, existen detalles que pueden revelar retoques posteriores, que provendrían o bien de una reparación, o bien de una modificación de la cabeza. Llama la atención que el contraste entre el volumen de la corona y el del pelo, destacable sobre todo encima de la patilla derecha. Mientras que las hojas de encina de la corona demuestran una ejecución muy detallada, los mechones debajo de ellas parecen casi grabados, en vez de apoyarse elevados en el rostro (Fig. 1. 8). Por encima y detrás de la oreja derecha, las puntas del cabello han sido recortadas bruscamente (Fig. 3). Sólo en la parte central de la frente, el peinado se presenta sin ningún retoque secundario. En esta sección, se encuentra una bifurcación, en la que las mechas cambian su dirección y caen en forma de abanico sobre el ceño. Ahí, los pelos muestran una plasticidad adecuada, que en la parte izquierda de la cara se pierde a partir de una pequeña pinza.

Además, el atisbo de esta significativa pinza sobre el ojo izquierdo resulta intrigante: no aparece en ningún ejemplar de retratos de Calígula. Ni en el tipo principal, ni en ningún tipo secundario[15]. Sin embargo, una pinza similar se produce en algunas réplicas del llamado "tipo Chiaramonti" de su antecesor y tío abuelo Tiberio[16]. Por ejemplo, un retrato de Tiberio en Iesi (Aesis/Italia), elegido al azar, muestra una pinza similar con la distancia de cuatro mechones al lado del cambio de dirección de sus puntas, encima del lacrimal del ojo derecho (Fig. 9)[17]. En nuestro

---

[13] Mlasowsky 2006, 59-60 anexo 26. Por la tipología de los retratos de los hermanos mayores de Calígula, Nero Germanici y Drusus Germanici, v. Boschung 1993b, 64-67.

[14] Gliwitzky 2018, 104.

[15] Comp. Boschung 1993b, 58-62. Curiosamente, el motivo aparece en algunos retratos monetarios de Calígula (von Kaenel 1989, 23 lám. D 12).

[16] Boschung 1989, 56-58; Pollini 2005, 59 („type VI: ‚second princeps' type"; Hertel 2013, 52-68.

[17] Iesi, Museo Civico (Hertel 2013, 166 no. 64 lám. 64). Del mismo contexto procede un Calígua en su tipo principal (Boschung 1989, 108-109 no. 7 lám. 7; Boschung 2002,

contexto, es importante que otros ejemplares del mismo tipo de iconografía que la de Tiberio y con una pinza comparable sean obviamente algunos retratos reutilizados de Calígula[18].

Por lo tanto, las intervenciones mencionadas se explicarían de una manera más sencilla con la hipótesis de que el "Calígula cordobés", ahora en en Múnich, sea en realidad, un retrato reutilizado de su antecesor. La pinza del primero podría ser, en este sentido, un rudimento del peinado de Tiberio. Hasta ahora no se han aportado pruebas de un procedimiento similar, es decir, la conversión de un retrato de Tiberio a otro de Calígula. Además, esto habría sido jurídicamente inimaginable. La alternativa teórica sería la conversión de un retrato de Calígula en una efigie de Tiberio.

Aunque Calígula nunca sufrió una *damnatio memoriae* oficial, muchas de sus imágenes fueron reelaboradas y reaprovechadas, la mayoría – lógicamente – en retratos de su tío y sucesor, Claudio[19]. En el marco de la Península Ibérica, pocas imágenes de Calígula "sobrevivieron" sin cambios verfificables. Actualmente, se conocen solamente, entre dos y cuatro casos:

– Huelva, Museo Provincial, de Tharsis: Boschung 1989, 40-41. 111 no. 16 lám. 15.

– Málaga, Museo Arqueológico Provincial, de Cártama: Boschung 1989, 40-41. 111 no. 17 lám. 16, 1-3.

– Sagunto (?), Museo Arqueológico: Hertel 1982, 261-262 no. 3 lám. 43; Hertel 2013, 223 no. 214.

– Córdoba (?), Museo Arqueológico: León 2001, 288-289 no. 87.

Por lo menos cinco piezas fueron reelaboradas de Calígula a Claudio:

– Alcácer do Sal, Setúbal, Museo Municipal Pedro Nunes: Rodrigues Gonçalves 2007, 82-84 no. 6 lám. 6.

– Zaragoza Museo, de Bilbilis: Trillmich 1993, 342-343 lám. 126.

136-137).

[18] v. abajo nota 24 y 26.

[19] Jucker 1981, 254-281; Boschung 1989, 44-48; Varner 2000, 96-119; Varner 2004, 21-30; Garriguet 2006, 158-166; Varner 2013, 77-82; Schauenburg & Goette 2020, 191 (con amplia bibliografía).

– Córdoba, Museo Arqueológico: León 2001, 262 no. 79; Garriguet 2002, 34-35 lám. VI, 1-2.

– Tarragona, MNAT: Ruiz 2018, 85-86 no. 8 fig. 7.

– Tarragona (?), MNAT: Ruiz 2016, 107-115 lám. 1-4.

– Baena, Museo histórico y arqueológico municipal, de Torreparedones:

– Márquez, Morena & Ventura 2013, 328-331 fig. 3; Márquez 2014, 89 fig. 2; Márquez 2021b, 102-103 fig. 8-11.

Verificables son también las conversiones retrospectivas en antecesores "buenos", como, por ejemplo, en Augusto[20]:

– Cuenca, Museo, de Segobriga: Boschung 1993a, 79. 150 no. 91 lám. 91. 165, 8; Noguera 2012, 57-60 no. 32 lám. XVII, 1-4.

– Conímbriga (?), Museu Monográfico de Conímbriga: Boschung 1993a, 149 no. 89 lám. 169, Rodrigues Gonçalves 2007, 74-77 no. 2 lám. 2.

– Lisboa, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, de Mértola: Boschung 1993a, 80. 158-159 no. 118 lám. 127. 165, 9; Rodrigues Gonçalves 2007, 71-74 no. 1 lám. 1.

Menos atención se ha prestado a las cabezas de Caligula, que fueron reaprovechadas como retratos de Tiberio[21]. Un ejemplar del museo de Venecia (Fig. 10)[22] revela muy bien esta adaptación: un retrato del tipo principal de Calígula fue transformado en uno de Tiberio en el tipo "Copenhague 624". Un proceder similar se conoce en Mérida, aunque, en este caso, el retrato de Tiberio resultó, al final, en el tipo "Copenhague 623"[23].

Un hallazgo de *Sacili Martialium* en Pedro Abad, ahora conservado en

---

[20] En general v. Boschung 1993a, 79-80; Varner 2000, 122-125; Varner 2004, 30-33; Kolega 2017.

[21] Jucker 1981, 250-252; Varner 2004. 33; von den Hoff 2009, 244; Hertel 2013, 28. 41. 63-64. 76-77. 111. Por el posible reuso de un retrato de Calígula en época tetrárquica v. Varner 2013, 80 fig. 5; Schauenburg & Goette 2020, 214-224 fig. 45-46.

[22] Hertel 2013, 76. 200-201 no. 125 lám 118.

[23] Hertel 2013, 152 no. 34 lám. 29; 120, 2; Schauenburg & Goette 2020, 172 nota 32.

la colección particular de Don Francisco Porras de Córdoba, se constituye en un ejemplo bético del mismo proceso[24]. Ahora, si en este caso, un retrato de Calígula terminó como el de Tiberio en el "tipo Chiaramonti", que hemos visto ya representado por el retrato de Iesi (Fig. 9), según el famoso método tipológico de "contar mechones" (*Lockenzählen*), los retratos de *Sacili Martialium* y de Córdoba (Fig. 1-4) serían gemelos. A los dos los complementa un Calígula/Tiberio de Tarragona, que en su versión final, sigue también el tipo "Chiaramonti"[25]. Como su contraparte en Múnich, lleva la *corona civica*. Incluso el Tiberio de la Villa de Chiragan en Francia (Fig. 11)[26], también con la corona, parece pertenecer a la misma fila. Suponiendo que el nuevo retrato de la Gliptoteca formara también parte de este grupo, el mayor desafío habría sido transformar el rostro estrecho de Calígula en la cara más ancha de Tiberio, sin extraer excesiva masa de mármol y generar así una cabeza demasiado pequeña, sobre todo, respecto a la corona. De este modo, de manera involuntaria, los rasgos de la fisionomía de Calígula podrían haberse conservado.

Como hemos visto, la corriente de identificación del nuevo retrato, en la Gliptoteca de Múnich, como Calígula, se ha basado en argumentos fisionómicos más que tipológicos. Carlos Márquez ha subrayado la semejanza tanto fisionómica como tipológica con Tiberio y la ha explicado como una *Angleichung* dinástica, en el sentido de que Calígula habría empleado esta idea para la legitimación de su sucesión al trono[27]. Este parecido se habría incrementado notablemente, si en el caso del retrato de Córdoba se tratara de verdad de un testimonio de una conversión

[24] Garriguet Mata 2002/03, 121-126 lám. 1, a-b; Hertel 2013, 63. 178-179 no. 86 lám. 84; Gliwitzky 2018, 105 fig. 6.14.

[25] Tarragona, Museu Nacional Arqueològic: Hertel 2013, 173 no. 78 lám. 78; Ruiz 2018, 83-84 no. 6 fig. 6; Freyer-Schauenburg & Goette 2020, 191 nota 63.

[26] Toulouse Musée St. Raymond: Hertel 2013, 173-174 no. 79 lám. 66; Freyer-Schauenburg & Goette 2020, 191 nota 63.

[27] Márquez 2021a, 120-122: "… el parecido con algunas representaciones de Tiberio es tan evidente que puede observarse en la semejante disposición mostrada en los mechones del cabello., …". En el mismo sentido: von den Hoff 2009, 243-244.

póstuma, y no muy exitosa, de un Calígula a un Tiberio que dejaría entrever todavía su versión original. Si fuera así, el retoque tendría que haberse realizado al principio del reinado de Claudio.

Sin embargo, no cabe duda de que la cabeza representó en algún momento a Calígula. Entonces, en este supuesto, el número des sus retratos conocidos en la Península Ibérica se aumentaría en un ejemplar más[28]. Por supuesto, su efigie adornada con la *corona civica* aparece asimismo en monedas[29], entre ellas, una larga serie de acuñaciones de la Península Ibérica. Las mejor conocidas proceden de *Caesaraugusta*[30], pero, en distintas calidades, ciudades como Bilbilis, Ercavica, Segobriga, Osca, Acci o Carthago Nova usaron también entre el 37 y el 40 d. C. el perfil del emperador actual, siempre con la corona con hojas de roble o de laurel, en sus monedas locales[31]. Sólo en contadas ocasiones se emitió después moneda imperial desde cecas hispanas. Retratos de Calígula en bulto redondo e imágenes monetarias ilustran la veneración común de la que gozó el emperador durante su breve reinado en las provincias hispanas.

---

[28] Si una cabeza de Calígula, ofrecido por Christie´s en 2015 (Barrett 2015: "Procedencia: Antonia Pintado (1875-1915), Alto Pireneo de Aragón") provendría de Hispania, existiría otro más (no reelaborado).

[29] von Kaenel 1989, 15-26; Catalli 2013.

[30] Trillmich 1973, lám. 21-23.

[31] Ripollès 2020 recoge los casi 500 tipos monetarios acuñados desde el 44 a. C. hasta el reinado de Claudio.


Fig. 1


Fig. 2

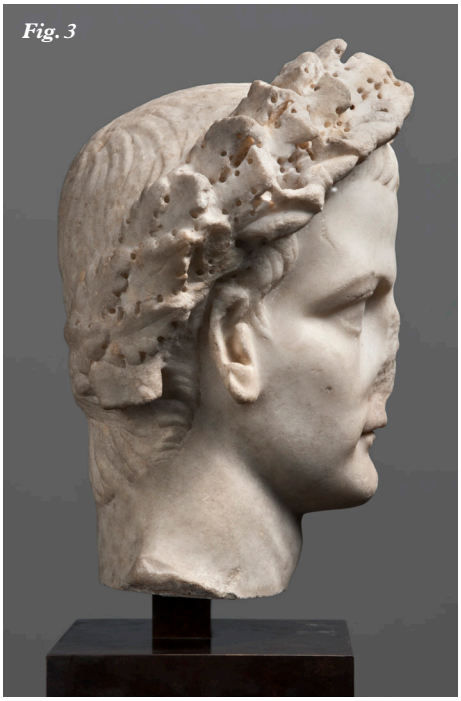

Fig. 3


Fig. 4

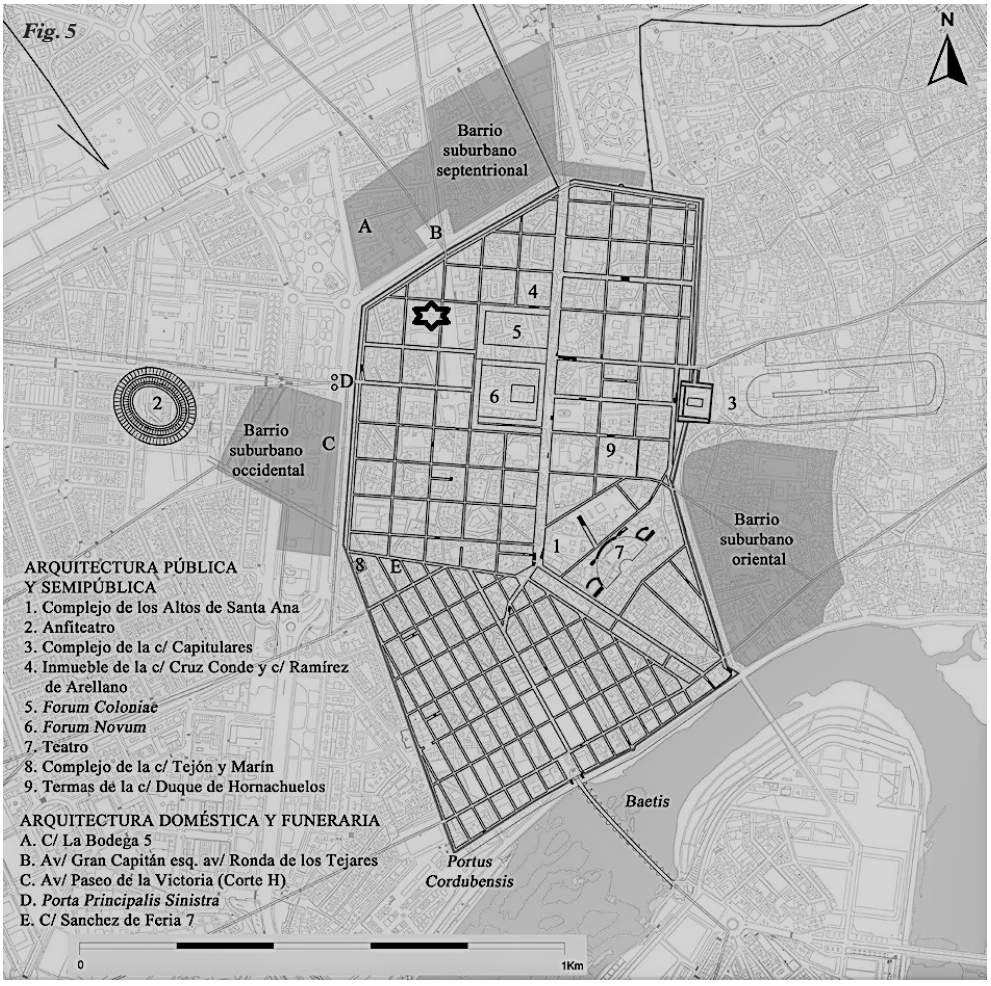

Fig. 5
N
Barrio suburbano septentrional
Barrio suburbano occidental
Barrio suburbano oriental
Baetis
Portus Cordubensis
ARQUITECTURA PÚBLICA Y SEMIPÚBLICA
1. Complejo de los Altos de Santa Ana
2. Anfiteatro
3. Complejo de la c/ Capitulares
4. Inmueble de la c/ Cruz Conde y c/ Ramírez de Arellano
5. Forum Coloniae
6. Forum Novum
7. Teatro
8. Complejo de la c/ Tejón y Marín
9. Termas de la c/ Duque de Hornachuelos
ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y FUNERARIA
A. C/ La Bodega 5
B. Av/ Gran Capitán esq. av/ Ronda de los Tejares
C. Av/ Paseo de la Victoria (Corte H)
D. Porta Principalis Sinistra
E. C/ Sanchez de Feria 7
0
1Km

Fig. 6



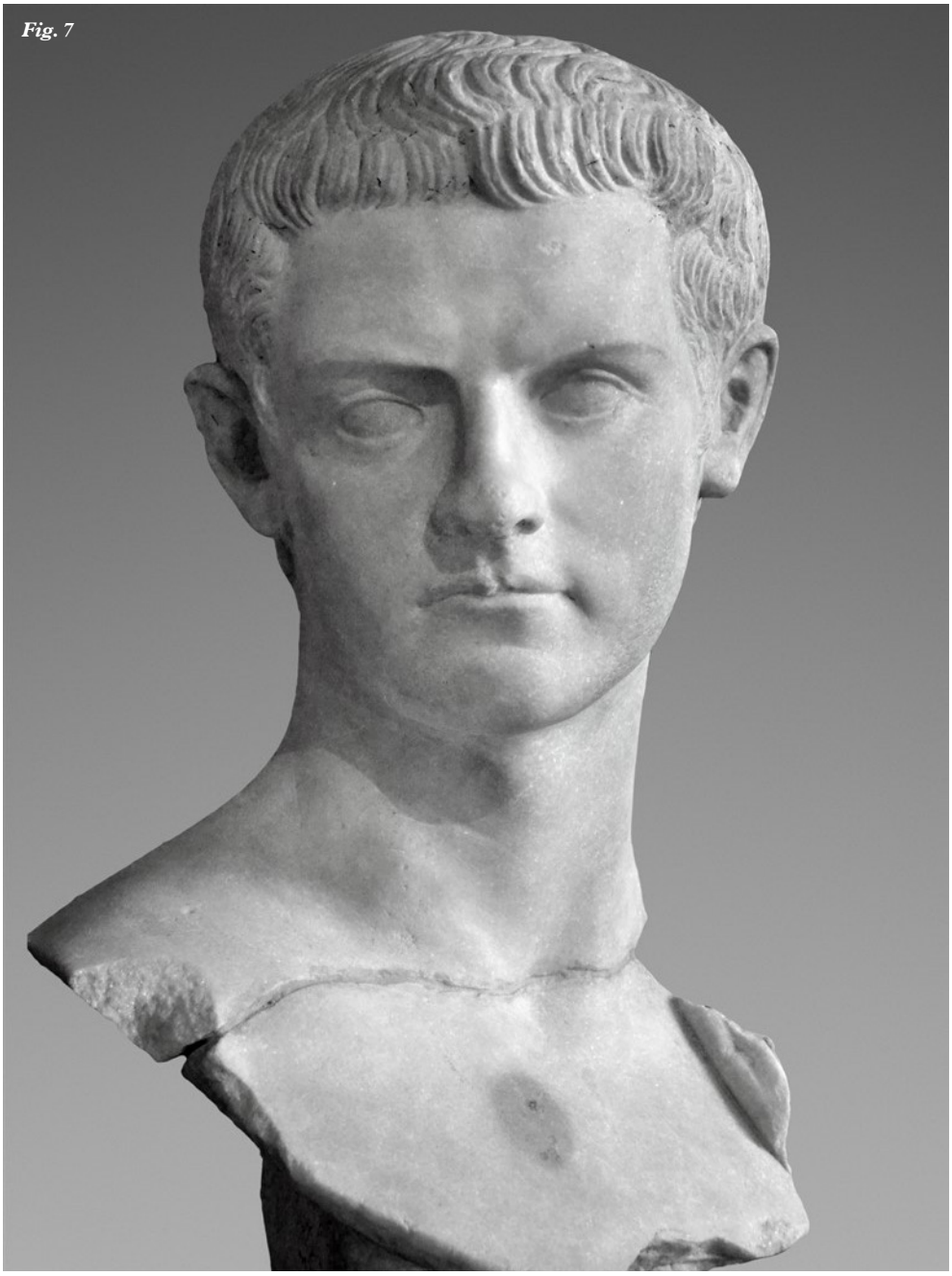


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 10



Fig. 11



Images

Fig. 1-4: Múnich, Gliptoteca, Inv. DV 115: Retrato de Calígula proveniente de Córdoba © Glyptothek München, Fotos R. Küthling.

Fig. 5 Corduba romana (según Ruiz-Bueno & Portillo Gómez 2020, fig. 1) con indicación del lugar del hallazgo del retrato de Calígula (*).

Fig. 6 Venecia, Museo Archeologico Inv. 142: Retrato de Calígula en su tipo principal, Foto M. Trunk.

Fig. 7 París, Musée National du Louvre, MA 1234: Retrato de Calígula en su tipo principal con peinado simplificado. Foto Musée du Louvre.

Fig. 8 Múnich, Gliptoteca, Inv. DV 115: Retrato de Calígula, detalle. Foto E. Guenther.

Fig. 9 Iesi, Museo Civico Palazzo della Signoria: Retrato de Tiberio (tipo, Chiaramonti'). Foto M. Trunk.

Fig. 10 Venecia, Museo Archeologico Inv. 143: Retrato de Tiberio (tipo, Copenhague 624'), retrabajado de un Calígula. Foto M. Trunk.

Fig. 11 Toulouse Musée St. Raymond, Inv. Ra 90: Retrato de Tiberio (tipo, Chiaramonti'), probablemente retrabajado de un Calígula. Foto Daniel Martin.

Bibliografía

Barrett, A. A. (2015). Caligula: Can looks be deceiving? Consultado el 17 de marzo 2023, en http://www.christies.com/features/Caligula-Looks-5851-1.aspx.

Bergmann, B. (2010). Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie. Berlin/New York: de Gruyter.

Boschung, D. (1989). Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild I 4. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Boschung, D. (1993a). Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Boschung, D. (1993b). Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie - Ein kritischer Forschungsbericht, Journal of Roman Archaeology, 6, 39-75.

Boschung, D. (2002). Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Catalli, F. (2013). La monetazione di Gaio, en: G. Ghini (Ed.), Caligola. La trasgressione al potere. Roma: Gangemi editore, 285-297.

Dahmen, K. (2001). Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit. Münster: Scriptorium.

Freyer-Schauenburg, B. & Goette, H. R. (2020). Nochmals zur Statue des Trajan auf Samos – ein Beitrag zu umgearbeiteten Kaiserbildnissen mit Kränzen, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 135, 163-236.

Garriguet, J. A. (2002). El culto imperial en la Córdoba romana: Una aproximación arqueológica. Córdoba: Diputación de Córdoba.

Garriguet, J. A. (2006). ¿Provincial o foráneo? Consideraciones sobre la producción y recepción de retratos imperiales en Hispania, en: D. Vaquerizo & J. F. Murillo (Eds.), El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar León Alonso II. Córdoba: Universidad de Córdoba, 143-194.

Garriguet Mata, J. A. (2002/03). Los retratos imperiales romanos del Cortijo de Alcurrucén (Pedro Abad, Córdoba): ¿Testimonios de un grupo estatuario julioclaudio?, Anales de Arqueología Cordobasa 13-14, 119-145.

Gebauer, J. (2017). Vom Princeps zum Kaiser und Gott, en: F. S. Knauß & C. Gliwitzky (Eds.), Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt. Catálogo Múnich. München: Hirmer Verlag, 142-201.

Gliwitzky, Ch. (2018). Ein Irrer und ein Trottel auf dem Kaiserthron?, en: F. S. Knauß (Ed.), Das schönste Kaufbare. Untersuchungen zu Skulpturen der Glyptothek. München 2018: Kunstverlag Josef Fink, 83-107.

Hertel, D. (1982). Caligula-Bildnisse vom Typus Fasanerie in Spanien, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Madrid, 23, 258-295.

Hertel, D. (2013). Die Bildnisse des Tiberius. Das römische Herrscherbild I 3. Wiesbaden: Reichert Verlag.

von den Hoff, R. (2009). Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers, Archäologischer Anzeiger, 239-263.

Jucker, H. (1981). Iulisch-claudische Kaiser - und Prinzenportäts als Palimpseste, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institus 96, 1981, 236-316.

von Kaenel, H.-M. (1989). Das Caligulabildnis auf Münzen, en: Boschung 1989, 15-26.

Kolega, M. (2017). Primjer damnatio memoriae u Enoni: Kaligula / August, Ars Adreatica 7, 15-28.

León, P. (2001). Retratos romanos de la Bética. Sevilla: Fundación El Monte.

López, I. & Garriguet J. A. (2000). La decoración escultórica del foro colonial de Córdoba, en: P. León Alonso & T. Nogales Basarrate (Eds.), Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 47-80.

Márquez, C. (2014). El programa iconográfico del foro, en: C. Márquez, R. Morena & Á. Ventura (Eds.), Torreparedones. Investigaciones arqueológicas (2006-2012). Baena: Impresiones Guadajoz, 87-97.

Márquez, C. (2021a). Nuevo retrato de Calígula procedente de Córdoba, Habis 52, 115-130.

Márquez, C. (2021b). Una escultura de Calígula sedente procedente de la Bética, en: J. Lang & C. Marcks-Jakob (Eds.), Arbeit am Bildnis. Porträts als Zugang zur antiken Gesellschaft. Festschrift für Dietrich Boschung. Regensburg: Schnell & Steiner Verlag, 91-103.

Márquez, C. & Morena, J. A. & Ventura, A. (2013). El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba),

Escultura romana en Hispania VII, Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil. Santiago de Compostela: Andavira, 325-346.

Márquez, C. & Gasparini, M. (2020). Escultura de emperador sedente en Colonia Patricia, Archivo Español de Arqueología 93, 173-182.

Mlasowsky, A. (2006). Imagines Imperii. Griechische und römische Bildnisse einer norddeutschen Sammlung. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Noguera Celdrán, J. M. (2012). Segobriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior), CSIR España I 4, Tarragona: ICAC.

Pfanner, M. (1989). Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104, 157-257.

Pollini, J. (2005). A New Marble Head of Tiberius, Antike Kunst 48, 2005, 55-77.

Pollini, J. (2013). Re-immaginando l'immagine di Caligola: un'indagine fra l'uomo e il mito, en: G. Ghini (Ed.), Caligola. La trasgressione al potere. Roma: Gangemi editore, 257-266.

Pollini, J. (2020). The Image of Caligula: Myth and Reality, en: P. J. M. Schertz & B. Frischer (Eds.), New Studies on the Portrait of Caligula in the Virginia Museum of Fine Arts, Monumenta Graeca et Romana 26. Leiden/ Boston: Brill, 70-90.

Ripollés, P. P. (2010). Las acuñaciones provinciales romanas

de Hispania, Bibliotheca Numismática Hispana 8. Madrid: Real Academia de la Historia.

Rodrigues Gonçalves, L. J. (2007). Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano. Studia Lusitania 2. Mérida: Junta de Extremadura.

Ruiz, J. C. (2016). Nuevo enfoque sobre el retrato imperial procedente de la necrópolis paleocristiana de Tarragona, Faventia, 38, 107-115.

Ruiz, J. C. (2018). Los retratos imperiales de Tarraco: talleres y técnicas de producción, Espacio, Tiempo y Forma, Serie I: Prehistoria y Arqueología 11, 75-100.

Ruiz-Bueno, M. D. & Portillo Gómez, A. (2020): Arquitectura y urbanismo de *Colonia Patricia* en época adrianea: nuevas aportaciones, *Spal, 29.2*, 129-146.

Trillmich, W. (1973). Zur Münzprägung des Caligula von Caesaraugusta (Zaragoza), Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Madrid, 14, 151-173.

Trillmich, W. (1993). Bildniskopf des Kaisers Claudius, en: A. Nünnerich-Asmus (Coord.), Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 342-343 lám. 126.

Varner, E. (2000). From Caligula to Constantine. Tyranny and Transformation in Roman portraiture. Atlanta: Michael C. Carlos Museum.

Varner, E. (2004). E. Varner, Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture. Leiden: Brill.

Varner, E. (2013). Memory sanctions. Caligula's Portrait and the Nemi Statue, en: G. Ghini (Ed.), Caligola. La trasgressione al potere. Roma: Gangemi editore, 77-82.

https://doi.org/10.34623/1kqx-en40

Nuevos hallazgos de sarcófagos romanos en Córdoba

Carlos Márquez (ca1mamoc@uco.es)

Jesús Atenciano (jesusgac6@gmail.com)

Universidad de Córdoba | Facultad de Filosofía y Letras
Plaza del Cardenal Salazar 3, 14071 Córdoba.

Resumen: Se estudian varios fragmentos de sarcófagos localizados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba; se trata de dos piezas ya publicadas con anterioridad y otras seis inéditas que amplían el número de sarcófagos paganos y paleocristianos hallados en esta ciudad, de temática variada y que pueden fecharse entre los siglos II y IV de nuestra era; tan importante como su inicial función funeraria es su empleo en momentos posteriores como fuentes o material de construcción.

Palabras clave: sarcófago romano, Córdoba, reutilización.

New finds of Roman sarcophagi in Cordoba

Summary: We study several fragments of sarcophagi found in the storerooms of the Archaeological Museum of Cordoba. Two pieces have already been published and another six are unpublished, which increase the number of pagan and early Christian sarcophagi found in this city, of varied themes and which can be dated between the 2nd and 4th centuries AD; as important as their initial funerary function is their use in later times as sources or building materials.

Keywords: Roman sarcophagus, Cordoba, reuse.

Introducción

Durante los años 2021 y 2022 se ha desarrollado una larga e intensa campaña de documentación en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba dentro de un proyecto de investigación que persigue inventariar aquellos fragmentos inéditos, perdidos o poco estudiados, a fin de poder reunir un *corpus* de materiales sobre los que extraer nuevas interpretaciones[1]. Un apartado muy numeroso lo representan los fragmentos relivarios entre los que hemos seleccionado aquellas piezas que, con toda probabilidad, pertenecieron a sarcófagos cuyo estudio ha tenido en la península ibérica un avance muy notable en los últimos años debido sobre todo a las publicaciones de M. Sotomayor (1973; 1975) y más recientemente de Beltrán, García y Rodríguez Oliva (2006), Noguera-Conde (2001), Clavería (2001; 2020), Rodá (2001), Rodrígues Gonçalves (2007) y naturalmente el volumen dedicado a la península ibérica por parte del *Repertorium* (Büchsenschütz, 2018).

Gracias a estos trabajos sabemos que en Andalucía los primeros ejemplos pueden fecharse a partir del siglo II y que para finales del siglo III e inicios del IV comienzan a detectarse las primeras importaciones de piezas procedentes de talleres de Roma y de temática netamente cristiana (Beltrán *et alii*, 2006, 89) que tendrán un momento de auge en el periodo constantiniano; de forma paralela se constata la presencia de piezas fabricadas por talleres locales y regionales (Clavería, 2012); en cualquier caso, Córdoba se consolida en este periodo como el lugar donde un mayor número de piezas se han localizado (Morena, 1990; Beltrán, 2001: 101; Beltrán *et alii*, 2006, 72, 89-92) a las que se suman las que aquí vamos a estudiar. Nuestro proyecto pretende conocer nuevas piezas a partir de fragmentos inéditos o bien de otros que constaban como perdidos en

[1] Título del proyecto: *Corduba renace de sus fondos: claves de interpretación virtual de la Córdoba romana*, financiado por el Programa Logos, Fundación BBVA de Ayudas a la Investigación en el Área de Estudios Clásicos. Agradezco las facilidades prestadas por parte del Museo Arqueológico de Córdoba, en especial a su directora, Doña María Dolores Baena, sus conservadores, D.ª María Jesús Moreno, D. José Escudero y D. Alberto Montejo y a los funcionarios encargados de los almacenes, D.ª Juana Izquierdo y D. Miguel Muñoz. Del mismo modo, sus conclusiones han sido posibles gracias al proyecto *Vivere in urbe. Arquitectura residencial y espacio urbano en Corduba, Ategua e Ituci. Investigación y socialización* (PID2019-105376GB-C43) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

algunas publicaciones y que, afortunadamente, se han vuelto a localizar en el Museo Arqueológico de Córdoba.

Precisamente comenzamos nuestro trabajo con dos piezas que se encontraban perdidas.

Relieve con escena de caballos

Cuando se publicó la primera de ellas[2] (Figura 1) se indicó que se trataba de una pieza que no se había localizado en el Museo Arqueológico (Beltrán *et alii*, 2006, cat. 71, 209 s. lám. LXXXII,2). Fue interpretada por Beltrán como de temática mitológica, posiblemente vinculada con el pastor Endymion, y fechada en un momento indeterminado de los siglos II y III. Nada nuevo podemos aportar a lo ya indicado por Beltrán, excepto el aparato gráfico, por lo que remitimos a su trabajo como fuente para el análisis de esta pieza.

Fragmento con escena de triunfo de Baco.

La segunda pieza[3] tampoco fue localizada en su momento en los almacenes del Museo (Beltrán *et alii*, 2006, cat. 70, lám. XXXII,1) pero afortunadamente esa situación ha cambiado y hoy podemos presentar nuevas imágenes que lo único que hacen es corroborar la acertada interpretación dada por Beltrán en dicha publicación como parte de una escena del triunfo de Baco en la India (Figura 2).

El animal sobre el que va montado el cautivo parece un caballo aunque, por el tema tratado en el relieve, podría ser también un dromedario que avanza con la pata derecha adelantada en primera línea del relieve dejando en el fondo, en paralelo con el pie del personaje, la pata izquierda delantera que se apoya en el suelo. Se ha labrado bien la musculatura del caballo.

---

[2] Número de Registro del Museo: 432. Altura: 23 cm, ancho: 23 cm; profundidad: 15 cm. Está elaborado en mármol blanco e ingresó en el Museo en 1867 procedente del Barrio de la Catedral. En una fotografía del trabajo de Beltrán se indica que su procedencia es el Alcázar Viejo.

[3] Número de Registro del Museo: 24480. Altura: 43 cm; ancho: 24 y el grosor varía entre 7,2 y 3,3 cm. Es de mármol blanco e ingresó el 2 de febrero de 1966; su procedencia se indica de las "excavaciones del Ayuntamiento de unos baños árabes"

En lo que se refiere a las dimensiones del relieve, no contamos con elementos suficientes para poder conocer la anchura máxima del sarcófago toda vez que el grupo estaría compuesto por más figuras, cuyo número exacto desconocemos, pero sí podemos obtener información complementaria respecto a la altura. En el extremo superior se observa una pequeña moldura convexa de poco más de un centímetro situada justo encima de los cuernos de Pan y a la misma altura encima del personaje sentado, al que ya podemos calificar como prisionero; ello pone de manifiesto que el relieve terminaría en esta zona; distinto es el caso de la zona inferior que se encuentra fragmentada a la altura de la pezuña del animal; ello nos indica que la base no debería de encontrarse muy distante respecto a la zona rota. La altura que proponemos para la pieza completa sería de poco más de 45 cm.

Este tema simboliza la idea de la victoria sobre la muerte, comparable a la que Dionysos tuvo frente a los habitantes de la India, motivo por el cual tuvo mucho éxito como representación funeraria en los relieves sarcofágicos (Matz, 1968, cat. 62, 133, 147; Schiesaro 2008; Buccino, 2013, 85-90; Zanker-Ewald 2008: 135 ss.).

Resulta muy llamativo el hueco en forma de U que nuestra pieza tiene en el lado derecho de unos 9-10 cm de ancho y que pudiera responder a los restos de un orificio realizado en el sarcófago para dar salida al agua, similar en ese sentido a algunos sarcófagos localizados en Medina Azahara que se reutilizaron en época califal como fuentes (Beltrán *et alii* , 2006, cat. 14, fig. XXVI), tema que más tarde retomaremos. Ello está muy unido al lugar de procedencia del relieve: a partir de la información facilitada por el libro de registro del Museo, este fragmento procede de los baños árabes situados en la cercanía del Alcázar; en una publicación sobre diversas actuaciones arqueológicas en el siglo XX (Rueda, 2018, 219-221) se nos informa de las excavaciones que se realizaron entre 1961 y 1964 en la zona conocida como Baños Califales, frente al Alcázar de los Reyes Cristianos donde se "hallaron durante las excavaciones de 1993 restos de sarcófagos romanos que serían reutilizados como pilas de agua" (Marfil, 2004, 60). Cotejando las fechas de realización de las primeras de estas excavaciones y las de ingreso en el Museo poco tiempo después, no cabe duda de la pertenencia de este fragmento a dichos baños.

La datación del sarcófago la fija Beltrán a fines del II o inicios del III (Beltrán *et alii*, 2006, 208).

Los dos fragmentos analizados, como hemos dicho, son piezas ya conocidas por la bibliografía que hemos podido recuperar en los almacenes del museo donde, además, hemos podido descubrir nuevos fragmentos que analizamos a continuación.

Fragmento con escena del descanso de Jonás

Comenzamos este apartado con una pieza que se encuentra en un pésimo estado de conservación[4] (Figura 3). Se trata de un fragmento de cubierta de sarcófago que se encuentra muy desgastado como consecuencia del roce; no habría que descartar, como se ha visto en otros ejemplo, que se hubiese reutilizado en época andalusí y que hubiese servido de quicialera y estuviese en el paso habitual del ingreso a una casa, o también se podría explicar su estado por el hecho de haber tenido en contacto con el agua en una fuente.

La pieza está compuesta por dos figuras incompletas; la de la derecha es un personaje masculino echado de costado, aparentemente desnudo, que extiende sobre el suelo la pierna izquierda y que cruza la derecha por delante de ella a la altura del tobillo, zona fragmentada por lo que solo se aprecia la zona de contacto entre el tobillo de la pierna derecha y la rodilla de la izquierda. Aunque la pieza está rota a la altura del pecho del personaje, se puede observar su antebrazo y mano izquierdos apoyados en el suelo. Su brazo derecho está roto pero ha dejado la huella clara de que iría extendido hacia arriba (obsérvese una parte del brazo que ha quedado en la zona superior justo en la zona de rotura). La otra figura representada a la izquierda del relieve muestra la cabeza levantada y parte del cuerpo serpentiforme de un animal marino. La parte inferior del relieve tiene pequeños orificios que pueden recordar un ambiente marino caracterizado por las olas que en nuestro caso han quedado muy gastados por el rebaje del relieve.

---

[4] Está depositada en el Museo Arqueológico de Córdoba pero desconocemos su procedencia. Está elaborada en mármol blanco y sus dimensiones son: Altura: 26 cm, Ancho: 40,5 cm; prof.: 16 cm; grosor zona rota: 10 cm; altura relieve: 3 cm; ancho cuerpo Jonás: 20 cm; alto cuerpo Jonás: 19 cm.

De ambos personajes sin duda alguna es el animal el más fácilmente reconocible; su cuerpo enrollado y su cabeza en forma de cánido -de la que cae por debajo una aleta- es fácilmente identificable con un *kethos*. Es verdad que dichos animales fantásticos están presentes en muchos relieves de carácter marino, pero también lo es que en ellos no se ve asociado con nada parecido a la figura de la derecha. Solamente en el caso de los sarcófagos cristianos dicha asociación está presente, en concreto en aquellos que tienen el tema de Jonás como protagonista. El argumento de vinculación estrecha entre ambas figuras sería razón suficiente para defender el tema que decora esta tapa de sarcófago, pero además se debe mencionar el modo en que la figura masculina está echada sobre la tierra: tumbado sobre su costado izquierdo, con la pierna derecha en ángulo y por delante de la izquierda; ambas son características en la mayoría de representaciones de Jonás, que generalmente se representa desnudo (aunque también para esto hay excepciones); a ello habría que añadir los elementos que cuelgan de la zona superior del relieve y que están entre la boca del animal y Jonás, cuya forma alargada recuerda las calabaceras bajo las que Jonás se recostó para descansar después de su periplo. La peculiar postura de descanso adoptada por Jonás no es casual tampoco sino que refleja una de esas contaminaciones que, en palabras de Sotomayor "realza sobre todo la escena del descanso y aparece envuelta en las escenas bucólicas tradicionales de los sarcófagos romanos no cristianos" (Sotomayor, 1975, 123). Efectivamente, desde hace ya tiempo se conoce la estrecha vinculación entre las escenas de Jonás y las del pastor Endymion, que demuestran una similar postura con variantes en los personajes cercanos, pues mientras en el ejemplo del mito bíblico el que está al lado de Jonás es un *kethos* o monstruo marino (Wilpert, 1929, 202-203 vol. II), en el caso de Endymion es un Aura (Gerke, 1940, 46). Se trata, en este último caso, de un tema pastoril muy bien conocido en los talleres de finales del siglo III que representaba el descanso por lo que se adaptó esta misma fórmula al caso de Jonás, cuya imagen había que interpretar como muestra de paz y felicidad de la vida sencilla "…imagen del deseo de paz eterna para los difuntos" (Sotomayor, 1975, 123) y también de la concepción del sueño como esperanza de la resurrección (Dresken-Weiland, 2016, 210-212). Sobre el mito de Endymion tendremos ocasión de volver más adelante. A partir de esta información se propone una imagen más completa de esta escena de descanso (Fig. 4).

Las escenas de Jonás son muy habituales en los sarcófagos cristianos, tanto en las cajas como en las tapas, siendo el grupo más numeroso en estas últimas (Dresken-Weiland, 2012, 18, 95) y se pueden encontrar entre las más antiguas (Wilpert, 1932, 201-204; Poveda 2001) porque fueron adaptadas como ejemplo de muerte y resurrección, a imagen de Cristo; la Biblia nos cuenta que Dios ordenó a este profeta predicar a los habitantes de Nínive pero Jonás le desobedece y decide embarcarse en una nave con destino a Tarso; en castigo, se forma una tempestad que afecta al barco y el mismo Jonás se ofrece a la tripulación para calmar la ira de Dios por su desobediencia y es por ello por lo que lo echan al mar, momento en que Dios se apiada de él y manda al pez para salvarlo; a continuación, Jonás, arrepentido, predicó en Nínive y después descansó recostado a la sombra de una calabacera, aunque la planta mencionada en la biblia fuese en realidad la hiedra.

Esta historia se suele relatar en tres escenas distintas: lanzamiento de Jonás al mar, Jonás saliendo de la boca del monstruo marino y el profeta descansando debajo de la calabacera (Gerke, 1940, 38; Poveda 2001, 286 s.; Dresken-Weiland, 2016, 213-215) contando con numerosos ejemplos presentes tanto en caja como en tapas, a partir de la última década del siglo III y durante las primeras décadas de la siguiente centuria; sin ir más lejos, en Córdoba ya se conocía este tema porque se había esculpido en las arquivoltas del sarcófago de la Huerta de San Rafael (Sotomayor, 1975, 121-127, cat. 20); en la península también se han encontrado ejemplos de estas escenas; quizá el más reciente sea la tapadera localizada en Carranque (Fernández Ochoa *et alii*, 2011) que presentamos aquí en la Figura 5 y también está presente en una tapa en la Colección Sorolla (Sotomayor, 1980; Beltrán *et alii* 2006, cat. 77, p. 215, lám. LXXXIV,1) y en Elda (Poveda, 2001).

Así pues, podemos contar con un ejemplo más del ciclo de Jonás en un sarcófago, donde es muy usual su representación (Beltrán *et alii*, 2006, 205); dicha ubicación en una superficie con una baja altura como es la tapa del sarcófago ahora comentado explicaría la acentuada falta de proporción entre ambas figuras. Podría datarse a finales del siglo III e inicios del IV que es el momento de mayor auge de este tema en los talleres romanos, de donde con toda seguridad vendría nuestra pieza (Rodá 2001, 62 s.; Fernández Díaz, 2001, 85-88).

Fragmento con escena de la detención de Pedro

Del siguiente sarcófago contamos solamente con un fragmento roto en dos partes que encajan perfectamente entre sí[5] (Fig. 6); se observan restos de cemento entre las figuras por lo que creemos que debió ser reaprovechada en la construcción de algún muro dentro de alguno de los arrabales andalusíes.

La pieza representa a dos personajes y la cabeza de un tercero situada en medio de ellos. El personaje de la izquierda tiene barba y patillas y lleva puesto un gorro, viste túnica corta y clámide donde se observa tanto el cinturón como la fíbula; la pierna parece que va cubierta por un pantalón. El personaje de la derecha viste la toga y tiene la cara rota a pesar de lo cual parece intuirse la barba. El primero de los personajes mira hacia la izquierda del espectador y saca su brazo izquierdo (roto) por debajo de la clámide y parece agarrar algo que está a su derecha, pero sin embargo su pierna izquierda (a partir de lo que la rodilla nos deja adivinar), va en la dirección contraria a la que dirige su cabeza, formando de ese modo una composición muy característica a la que más tarde haremos alusión.

Sin lugar a dudas, el personaje que nos ayuda a conocer cuál sería la escena en la que están participando nuestros protagonistas es el de la izquierda, y ello tanto por su vestimenta como por el movimiento que adopta; el hecho de vestir la *tunica cincta*, la clámide, el cubrirse la cabeza con el *pileus pannonicus* y llevar las *bracae* nos está indicando que se trata de un soldado; dos son las escenas que de forma reiterada en la relivaria sarcofágica se presentan con soldados, teniendo ambas a San Pedro como protagonista: por un lado la escena de su detención y de otra parte, la del milagro del agua; entre ellas dos no cabe duda de que nos encontramos con la referida a la detención de San Pedro porque a pesar de que no se conserve nada del apóstol (que se situaría a la izquierda de la escena), la postura adoptada por el soldado que apresaría con su mano izquierda a Pedro y que vemos repetida de forma reiterada en muchos sarcófagos (Sotomayor, 1962, 63-67) no plantearía duda alguna al respecto.

[5] Depositado en el Museo Arqueológico de Córdoba procede de una excavación arqueológica realizada en 2012 en el edificio Arrabal 2 de la calle Escritor Conde de Zamora. Las dos piezas unidas tienen una altura de 56 cm, una anchura de 27 y una profundidad. de 3,4 cm. El material en que están realizados los fragmentos es mármol blanco.

El segundo personaje le da la espalda al soldado arriba mencionado y está mirando al otro lado, por lo que imaginamos que formaría parte de otra escena del sarcófago. Por ello proponemos la siguiente restitución figurada a nuestro fragmento (Fig. 7).

La historia bíblica en la que se basa esta imagen de la detención de Pedro nace de la voluntad de Herodes Agripa de poner fin a su actividad misionera, por lo que lo hizo arrestar (Wilpert, 1929, 115); dicha escena habría que interpretarla no sólo como detención del apóstol sino sobre todo como el comienzo de la conversión de los mismos soldados que lo detuvieron (Sotomayor, 1962, 63) quienes, llegado el momento animan a Pedro a huir.

Como dijimos más arriba, se trata de una escena muy representada en los sarcófagos cristianos (Dresken-Weiland, 2011, 133; 2012, 20) aunque de forma paradójica, en las catacumbas no aparecen pinturas de este apóstol (Dresken-Weiland, 2013, 249); uno de los ejemplos más cercanos al cordobés viene representado por el sarcófago de Astorga (Sotomayor, 1975, cat. 5) datado por Sotomayor entre los años 305-312, por Vidal hacia el 310 (Vidal, 2018, 146-147) y en el primer cuarto del siglo IV (Büchsenschütz, 2018, cat. 74); diversos elementos coinciden en la representación del soldado: el cinto y la fíbula y la peculiar disposición dada a su pierna izquierda que gira a la derecha del espectador; estas características se relacionan, de forma muy directa, con un sarcófago del Museo Vaticano que representaría de forma muy parecida esta escena, (Deichmann *et alii*, 1967, cat. 6, Taf. 2) y que se fecha en el primer cuarto del siglo IV. Similar también es otro fragmento que las últimas excavaciones en S. Pablo Extramuros han sacado a la luz y que se muestra en la exposición en aquella basílica (inv. 548), datado en este mismo periodo, por todo lo cual no dudamos en otorgar una cronología centrada en las dos primeras décadas del siglo IV para la nueva pieza cordobesa y con las misma certeza en que se trataría de una pieza importada de un taller asentado en la capital del imperio.

Fragmento con escena pastoril

El siguiente fragmento[6] cuenta con tres elementos bien diferenciados, siendo dos de ellos algo más reconocibles que el tercero (Figura 8): se trata de los cuerpos de dos animales que ocupan más de la mitad derecha de la pieza, que cuentan con cuerpos lanudos y conservan algunas patas, por lo que no es difícil deducir que se trata de ovejas situadas una encima de la otra; la de abajo mira hacia la derecha. Respecto al elemento situado en el lado izquierdo, parece en apariencia tratarse de la parte de un manto que adopta una acusada forma circular.

Es precisamente por la presencia de estos animales por lo que podemos intuir la temática pastoril a la que pertenecería este fragmento; ahora bien, aunque en los sarcófagos paleocristianos dicha temática está muy desarrollada, es cierto que si se tratase como temática la del Buen Pastor no tendría sentido el elemento de la izquierda dado que no aparece en ninguna de las representaciones conocidas; sólo si acudimos al mítico Endymion, el joven pastor por antonomasia, alcanza sentido dicho elemento porque, como sabemos, en algunas ocasiones a Selene se la representa junto a algunas ovejas que entran en contacto con su manto nimbado; en estos mismos sarcófagos los animales ocupan varias zonas del relieve, colocándose unos encima de otros como vemos que ocurre en esta pieza (Brandemburg, 2004, fig. 13 c-d). El mito recoge la historia del joven pastor (o cazador) que es Endymion del que se enamora Selene; Zeus concede al joven el sueño de la eterna juventud junto al sueño eterno que es interrumpido por la visita permanente y nocturna de Selene.

El ejemplo paradigmático de este tipo de sarcófagos es el representado por el que hoy se conserva en los Museos Capitolinos (Musso, 2017), donde se representa en dos escenas la acción principal del mito: la llegada de Selene que busca a su amante eternamente dormido y en el extremo opuesto la marcha de Selene en su carro; es precisamente en esta última escena donde se identifica con más claridad el fragmento cordobés pues se pueden apreciar la conjunción de ovejas y el manto de la diosa; a partir de esa imagen

[6] Número de Registro del Museo: 10111. Está elaborado en mármol blanco y mide 24 cm de altura, 20 cm de ancho y 14 cm de profundidad. Procede de la calle Cruz Conde, de donde ingresa en el Museo el 15 de marzo de 1948, zona donde se ha podido deducir la presencia de un calerín en época tardorromana.

proponemos la siguiente figura que tiene como base el sarcófago de los Capitolinos (Fig. 9):

El significado que puede colegirse de este mito ha sido objeto de diversos estudios en los que se plantean múltiples posibilidades (Turcan, 1978, 1705-1707; Zanker-Ewald, 2008, 102-109; Musso, 2017, 121-124) entre las que domina el diálogo entre la muerte y el sueño.

El tamaño del fragmento no permite un acercamiento cronológico ni a sus dimensiones originales; si el resto de sarcófagos con esta temática se realizan en un marco entre el periodo tardoadrianeo y el periodo tetrárquico (Sichtermann, 1992; Musso, 2017,120), ese mismo sería el periodo que proponemos para la realización de nuestra pieza que sería sin lugar a dudas una importación de talleres romanos de excelente calidad.

Fragmento con escena con Parapetasma

El siguiente relieve[7] está muy gastado por el uso, a pesar de lo cual podemos apreciar la escena que representaría (Figura 10). Placa de forma casi rectangular que tiene en la parte superior un orificio para encaje del gozne de una puerta, por lo que ha estado sometida a un roce continuado consecuencia del paso diario al que se vio sometida. A pesar del mal estado de conservación, se puede observar en la zona superior una franja estrecha y rectangular de la que parecen colgar unos toldos o cortinajes; además en el extremo derecho se puede ver lo que queda de los rasgos de la cara y torso de un personaje.

Podría tratarse de una escena con Parapetasma (Beltrán *et alii*, 2016, cat. 2, lám. III,2), es decir, un cortinaje que sirve de fondo al personaje protagonista. Otra posibilidad es ver un personaje orante; parece que tiene los brazos abiertos y como un casquete en la cabeza, similar en ese caso a piezas fabricadas por talleres locales repartidas en todo el Mediterráneo (Deckers-Koch, 2018, cat. 79 Taf. 28-3; Rodríguez Oliva, 2001), fechado en la mitad del siglo V. Sin embargo lo más característico del relieve, a pesar de su pésimo estado de conservación, es la forma de la cabeza que cuenta con un cabello a modo de casquete; en ese sentido esta forma de trabajar la cabeza es característico de algunos sarcófagos procedentes de Cartago (Christern-Briesenick *et alii*, 2003, cat. 618; Rodá,

[7] Conservada en el almacén del Museo Arqueológico, palé 313. Es de mármol blanco y tiene altura: 38, ancho: 28 y profundidad: 7,9.

2001, 65) y que tiene en algunos ejemplares tarraconenses los mejores ejemplos donde también se constatan los ojos almendrados y el acabado tan artificial del cabello, en forma de casquete (Büchsenschütz, 2018, cat. 118). Incluso algunos personajes de estos sarcófagos están enmarcados por cortinas como en el caso cordobés; si esta idea fuese la acertada, tendríamos en esta pieza la constatación de importación cartaginesa en el siglo V. Es cierto que hasta no contar con un análisis de mármol de esta pieza no podremos aseverar dicha idea.

Conclusiones

Para concluir este trabajo queremos llamar la atención sobre la rica información que nos brindan las piezas de los almacenes y depósitos de los Museos. Es gracias a ellos que podemos ampliar el elenco de sarcófagos que proceden de la capital de la Bética tanto de temática pagana como cristiana y datarlos entre el final del siglo II hasta el siglo V y en concreto en el caso de los dos sarcófagos de temática cristiana aquí analizados sería el primer cuarto del siglo IV el momento de su llegada, coincidiendo con el auge de la producción de los talleres romanos (Dresken-Weiland, 2012a, 27); del mismo modo, nos permite conocer los nuevos centros de producción de los sarcófagos y el modo en que fueron reutilizados para variados fines en periodos posteriores.

Era conocida la llegada de sarcófagos a Córdoba procedentes de talleres romanos, de donde procederían con toda probabilidad el nuevo sarcófago de Endymion y el de la detención de Pedro; pero además, si se confirma nuestra hipótesis sobre la procedencia del último sarcófago debemos entonces de ampliar el marco de centros exportadores sumando a Roma la ciudad de Cartago.

En lo que se refiere a la reutilización de los sarcófagos, varios trabajos recientes han planteado la variada casuística de este fenómeno (Fernández Díaz, 2001; García García, 2004; Beltrán *et alii*, 2006, 36-42) al que nuestro trabajo aporta algunos elementos que ayudan a comprender mejor dicho fenómeno que tiene tres casos diferentes: la utilización de sarcófagos como fuentes, como quicialeras y como elementos de construcción; al primero de los casos pertenecería la pieza que representa la escena de triunfo; ya el libro de registro del Museo indicaba

el interés de este fragmento porque podría ser pieza destinada a ser empleada como tal. La reutilización de material clásico en el periodo islámico andalusí ha sido objeto de análisis en un reciente trabajo (Elices, 2021, 2 s.) donde se establecen varias etapas para el mismo; la que aquí nos interesa es la que se evidencia a partir de finales del siglo IX, momento en que se reemplean elementos singulares como los sarcófagos, siendo los de Medina Azahara ejemplos paradigmáticos (Beltrán, 1988-1990; Fernández Díaz, 2001; García García, 2004, 244 s; Beltrán *et alii*, 2006; Elices, 2021, 2,3,9; 2021b, 345-364) pues era de allí de donde procedían los únicos ejemplos conocidos hasta ahora; interesante resulta, en consecuencia, que podamos vincular este elemento como ornamento de unos baños en el palacio califal cordobés (Marfil, 2004, 60); hasta ahora el tema del reaprovechamiento de sarcófagos en ámbito andalusí se limitaba al caso de Medina Azahara; con la pieza ahora comentada podemos comprobar que dicho fenómeno se dio en el Alcázar cordobés. Tal vez el nuestro sea uno de esos sarcófagos a los que se referían algunas…" noticias que aluden a pilas o sarcófagos reutilizados como fuentes de agua" (Elices, 2021, 7); la localización de esta pieza en el Alcázar, y más concretamente en la zona de baños complementa el conocimiento que tenemos del reempleo de este tipo de material en la cultura andalusí; sin embargo, ha de indicarse que esta moda de reaprovechar sarcófagos como contenedores de agua de marcada finalidad estética cuenta con unas primeras evidencias ya en el siglo IV de C. según se desprende de la información sobre un sarcófago (Murer, 2021) con el tema de Meleagro reaprovechado en Ostia Antica como una fuente.

Pero hay otras funciones que son fácilmente visibles en estas piezas, por ejemplo servir de umbral de una puerta; en este sentido, y aunque lo normal es que la cara ocupada por el relieve sea la que se ponga en contacto con el suelo, ya es conocido un caso en el que ha sido la propia cara labrada la escogida para empotrar el quicio de la puerta por lo que el paso y el continuo pisar se hacía sobre dicho relieve con todas las connotaciones que ello conlleva si pensamos que este reaprovechamiento se haría en el periodo islámico (Sotomayor, 2000, 277, fig. 1; Varner, 2004, 5; García, 2004, 246 s, fig. 5; Elices, 2021, 7, fig. 5). A dicho fragmento se le suma ahora el nuestro como testimonio de un hábito que parece más extendido de lo que se podría pensar hace poco tiempo.

Finalmente, el fragmento de la detención de San Pedro que cuenta con restos de cemento entre los pliegues del relieve, nos indica que formó parte del material empleado en la construcción de un muro en uno de los arrabales occidentales de la Qurtuba islámica. Resulta interesante destacar con qué rapidez se reutilizan estas piezas porque ya en el siglo VI se reutiliza una placa de sarcófago figurado (Fernández Díaz, 2001, 89) datado en el siglo IV para realizar una decoración a modo de friso, es decir todavía dentro de un ámbito cristiano y no islámico.



Fig. 1


Fig. 2
Fig. 7
0
15
25



Fig. 3



Fig. 5

Fig. 4







Fig. 6

***Fig.** 7*

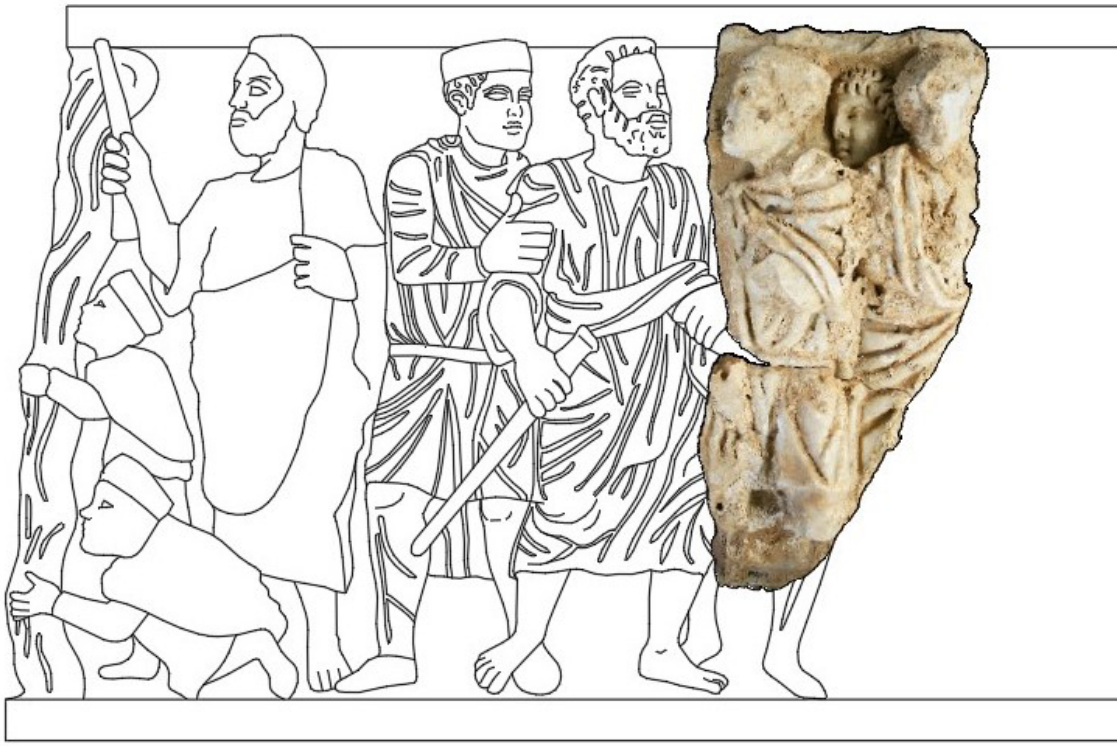




Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Pies de figuras

Figura 1: Fragmento de sarcófago. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: C. Márquez.

Figura 2: Fragmento de sarcófago con tema de triunfo de Baco. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: C. Márquez.

Figura 3: Fragmento de sarcófago con escena de Jonás. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: C. Márquez

Figura 4: Fragmento de sarcófago con restitución de escena de Jonás. Dibujo de Juan de Dios Borrego.

Figura 5: Tapa de sarcófago de Carranque. Foto: C. Márquez.

Figura 6: Fragmento de sarcófago con escena de la detención de San Pedro. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: C. Márquez.

Figura 7: Fragmento de sarcófago con restitución de la escena de la detención de San Pedro. Dibujo de Juan de Dios Borrego.

Figura 8: Fragmento de sarcófago. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: C. Márquez.

Figura 9: Fragmento de sarcófago con restitución de escena de Selene. Dibujo de Juan de Dios Borrego.

Figura 10: Fragmento de sarcófago con parapetasma. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: Carlos Márquez.

Bibliografía

Beltrán, J. (1988-1990). La colección arqueológica de época romana aparecida en Madinat al-Zahra (Córdoba). *Cuadernos de Madinat al-Zahra, 2*, 109-126.

Beltrán, J. (2001). El uso del sarcófago en la Bética durante los siglos II-III d.C. in J. M. Noguera & E. Conde Guerri (Eds.), *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 93-106.

Beltrán, J., García, M. A., Rodríguez Oliva, P. (2006). *Los sarcófagos romanos de Andalucía, CSIR I,3*, Murcia: Tabularium.

Brandemburg, H, (2004). Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione p. 1-34. 2004. In F. Bisconti, H. Brandemburg (Ed.) *Sarcofagi tardiantichi, paleocristiani e altomedievali*. Città del Vaticano, 1-34.

Buccino, L. (2013). *Dioniso trionfatore: percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche*, *BullCom. Suppl.* 21, Roma.

Büchsenschütz, N. (2018). *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage 4. Iberische Halbinsel und Marokko*, Berlin: Reichert Verlag.

Clavería Nadal, M. (2001). El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción. In J. M. Noguera, E. Conde Guerri (Eds.), *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 19-50.

Clavería Nadal, M. (2012). La production de sarcophages Romains en Hispania: Officinae et influences. In G. Koch, F. Baratte (Hrg) *Akten des Symposiums "Sarkophage der Römischen Kaiserzeit: Produkktion in den Zentren- Kopien in den Provinzen*, Mainz am Rhein: Franz Philipp Rutzen, 125-134.

Clavería Nadal, M. (2020). El sarcófago romano en Hispania. Estado de la investigación y nuevos fragmentos. In J. M. Noguera, L. Ruiz (eds), *Escultura Romana en Hispania IX*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 151-168.

Christern-Briesenick, B, Bovini, G., Brandemburg, H. (2003). *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage 3: Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

Deckers, J. G, Koch, G. (2018). *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage 5. Konstantinopel, Kleinasien, Thracia, Syria, Palestina, Arabia.* Wiesbaden: Reichert Verlag.

Deichmann, F. W., Bovini, G, Brandemburg, H. (1967). *Repertorium der christlich-Antiken Sarkophage 1. Rom und Ostia*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Dresken-Weiland, J. (2011). Petrusdarstellung und ihre Bedeutung in der frühchristlichen Kunst. In St. Heid (Hg.) *Petrus und Paulus in Rom. Eine interdisziplinäre Debatte*. Freiburg: Herder, 126-152.

Dresken-Weiland, J. (2012). *Immagine e Parola. Alle origini dell'iconografia Cristiana*. Roma: Librería Editrice Vaticana.

Dresken-Weiland, J. (2012[a]). Städtrömische Werkstätten von frühcristlichen Sarkophagen. In G. Koch, F. Baratte (Hrg) *Akten des Symposiums "Sarkophage der Römischen Kaiserzeit:*

Produkktion in den Zentren - Kopien in den Provinzen, Mainz am Rhein: Franz Philipp Rutzen, 27-34.

Dresken-Weiland, J. (2013). Société et iconographie. Le choix des images des sarcophages paléochrétiennes au IV siècle. In M. Galinier, F. Baratte, *Iconographie funéraire romaine et société: Corpus antique, approaches Nouvelles?* Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 247-258.

Dresken-Weiland, J. (2016). Schlafende und Träumende in der frühchristlichen Kunst. *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 111, Heft 3-4, 204-223.

Elices, J. (2021). La reutilización de antigüedades en al-Andalus: ¿recurso o discurso?. *Archivo Español de Arqueología* 94. https://doi.org/10.3989/aespa.094.021.06

Elices, J. (2021b). *Antigüedad y legitimación política en la Alta Edad Media peninsular (siglos VIII-X)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Fernández Díaz, A. (2001). Notas de historiografía del sarcófago romano en Hispania. In J. M. Noguera, E. Conde Guerri (Eds.) *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción.* Murcia: Universidad de Murcia, 79-92.

Fernández Ochoa, C. Bendala, M., García-Entero, V., Vidal, S. (2011). Cubierta de sarcófago con el ciclo de Jonás hallada en Carranque (Toledo). *Archivo Español de Arqueología* 84, 231-242.

García García, M. Á. (2004). La reutilización y destrucción de los sarcófagos romanos de *Baetica* durante la Edad Media. *Romula* 3, 239-256.

Gerke, F. (1940). *Die Christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin: De Gruyter.

Marfil Ruiz, P. (2004). Los baños del Alcázar califal de Córdoba. Resultados de la intervención arqueológica desarrollada en el año 2000. In S. Gómez Navarro (coord.), *El agua a través de las historia*. Córdoba: Asociación Arte, Arqueología e Historia, 51-75.

Matz, F. (1968). *Die antiken Sarkophagreliefs. Die Dionysischen Sarkophage II*, Berlin: De Gruyter.

Morena, J. A. (1990). Informe preliminar de la intervención arqueológica de urgencia realizada en el solar n.° 25 de la c/ Ruano Girón esquina c/ Cristo (Córdoba). *Anuario Arqueológico de Andalucía*, III, 83-87.

Murer, C. (2021). Ein spätrömischer Meleager-Brunnen. In J. Lang, C. Marks-Jakobs (Hsg) Arbeit am Bildnis. Festschrift für Dietrich Boschung. Regensburg: Schnell und Steiner, 150-161.

Musso, L. (2017). Cassa di sarcofago con mito di Endimion e coperchio non pertinente. In E. La Rocca, C. Parisi (Eds.) *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo 2*. Roma: Campisano Editore, p. 116-129.

Noguera, J. M., Conde Guerri, E. (2001). *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*. Murcia: Universidad de Murcia.

Poveda, A. M. (2001). El sarcófago del ciclo de Jonás de Elda y su contexto histórico-arqueológico. In Noguera, J. M., Conde Guerri, E. (Eds.) *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 283-299.

Rodá de Llanza, I. (2001). Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano. In Noguera, J. M., Conde Guerri, E. (Eds.) *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Murcia: Universidad de Murcia, p. 51-78.

Rodrígues Gonçalves, L. J. (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Rodríguez Oliva, P. (2001). Talleres locales de sarcófagos en la Bética. In J. M. Noguera, E. Conde Guerri, (Eds.) *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*. Murcia: Universidad de Murcia, 129-156.

Rueda Olmo, F. J. (2018). La Arqueología en Córdoba en la década de 1950. Un recorrido historiográfico a través de sus protagonistas. In S. España-Chamorro, R. Arranz, A. Romero (eds.), *Colecciones, arqueólogos, instituciones y yacimientos en la España de los siglos XVII al XX*. Oxford: Archaeopress, p 208-237.

Schiesaro, A. (2008). Dioniso: il trionfo e la morte. In E. la Rocca, S. Tortorella, A. lo Monaco (a cura di), *Trionfi romani*. Milano: Electa-Mondadori, 30-33.

Sichtermann, H. (1992). *Die antiken Sarkophagreliefs, XII. Die mithologischen Sarkophage, 2. Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*. Berlin: Gebr. Mann.

Sotomayor, M. (1962). *S. Pedro en la iconografía cristiana*. Granada: Editorial Facultad de Teología.

Sotomayor, M. (1973). *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*. Granada: Universidad de Granada.

Sotomayor, M. (1975). *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico.* Granada: Facultad de Teología.

Sotomayor, M. (1980). Un fragmento de tapa de sarcófago paleocristiano en el Museo Sorolla de Madrid. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 46, 233-239.

Sotomayor, M. (2000). Dos nuevos fragmentos de sarcófagos paleocristianos en Córdoba. *Anales de Arqueología Cordobesa* 11, 275-288.

Turcan, R. (1978). Les sarcophages romains et le probléme du symbolisme funéraire. *ANRW* II, 16-2, 1700-1735. Mainz am Rhein: de Gruyter.

Varner, E. C. (2004). *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and roman Imperial Portraiture*. Leiden-Boston: Brill.

Vidal, S. (2018). Los sarcófagos tardoantiguos de Hispania: nuevos datos a partir de los análisis arqueométricos de los sarcófagos del Museo Arqueológico Nacional. In C. Márquez, D. Ojeda (Eds.), *Escultura Romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*. Córdoba: UCO Press, 143-162.

Wilpert, G. (1929). *I sarcofagi cristiani antichi. I.* Roma: Tipografia Poliglota Vaticana.

Wilpert, G. (1932). *I sarcofagi cristiani antichi, II*. Roma.

Zanker, P., Ewald, B. Ch. (2008). *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*. Torino: Bollati Boringhieri.

https://doi.org/10.34623/d0t4-vw02

Antiguos hallazgos de esculturas romanas procedentes de la Mezquita-Catedral de Córdoba y su entorno[1]

José A. Garriguet-Mata

Área de Arqueología | Universidad de Córdoba

Resumen: En el marco de un proyecto integral sobre las esculturas de la Córdoba romana se analizan aquí varios hallazgos escultóricos acaecidos en los siglos XVIII y XX en la Mezquita-Catedral o en sus proximidades. El citado edificio ocupa una enorme parcela casi en el centro de lo que fue la *nova urbs* de *colonia Patricia*, esto es, la ampliación hacia el río *Baetis* de la vieja *Corduba* republicana llevada a cabo a comienzos de época imperial. Casi todas las piezas examinadas se hallaron reutilizadas como materiales constructivos.

Palabras clave: Decoración escultórica romana, *Corduba-colonia Patricia*, descubrimientos antiguos, Mezquita-Catedral, reutilización.

Ancient Finds of Roman Sculptures from the Mosque-Cathedral of Córdoba and its Surroundings

Abstract: Within the framework of a comprehensive project about the sculptures of Roman Cordoba, several sculptural finds that occurred in the 18th and 20th centuries in the Mosque-Cathedral or in its vicinity are analized here. This building occupies a huge plot practically in the center of the *nova urbs* of *colonia Patricia*, that is, the

[1] El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de I+D+i "*De Iulius Caesar a los Reyes Católicos: análisis arqueológico de 1500 años de historia en la Mezquita-Catedral de Córdoba y su entorno urbano*" (*DE IURE*, Ref.: PID2020-117643GB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, perteneciente a los Programas Estatales de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del sistema de I+D+i, en su convocatoria de 2020.

expansion towards the *Baetis* river of the old republican *Corduba* carried out at the beginning of the Imperial period. Almost all the pieces examined in this work were found reused as construction materials.

Key words: Roman sculptural decoration, *Corduba-colonia Patricia*, ancient discoveries, Mosque-Cathedral, reuse.

Introducción

El conocimiento material de la Córdoba romana ha experimentado un incremento enorme durante las tres últimas décadas. Basta con comparar la información existente acerca del urbanismo de la capital de la Bética en 1993, año de celebración del coloquio *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica* (León Alonso, 1996), con la que disponemos hoy día (*vid*. VV.AA., 2011; Rodríguez Neila, 2017; Vaquerizo, 2018) para percibir de forma nítida los importantes cambios acaecidos en ese tiempo en relación con este tema. Ello se ha debido tanto al desmesurado desarrollo de la arqueología urbana en el solar cordobés como, sobre todo, a la ejecución de diferentes proyectos de investigación sostenidos por los componentes del Área de Arqueología de la Universidad de Córdoba y a la realización de un buen número de Tesis Doctorales derivadas de aquéllos. Tan significativo avance se pone claramente de manifiesto en las recreaciones virtuales de la ciudad elaboradas en fechas recientes en el marco del proyecto "Arqueología Somos Todos" (Vaquerizo, 2016), que, aun cuando no dejan de ser evocaciones ideales sujetas en todo momento a crítica, muestran un grado de detalle y verosimilitud insospechado hace tan solo unos lustros; especialmente en el caso de la urbe de época altoimperial.

En cuanto a la decoración escultórica de *Corduba-colonia Patricia*, desde los años 90 del siglo pasado se ha producido, asimismo, un progreso muy notable en su estudio y conocimiento gracias a la contribución de numerosos especialistas (Beltrán, 1993 y 1999; Garriguet, 1997; 1998; 2001; 2002; 2006, 2007; 2013; 2014; 2020; León Alonso, 1990; 2001; 2004; 2009; López López, 1998; López y Garriguet, 2000; Loza, 1993; 1996; 2009; Márquez, 1997 y 2021; Márquez y Garriguet, 2002; Peña, 2002; 2004; 2011). Destaca, además, en este sentido el proyecto de investigación

que C. Márquez y M. Gasparini están desarrollando sobre los fragmentos de decoración arquitectónica y escultórica conservados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba, que ha dado ya interesantes frutos (Márquez, 2020; 2022a; 2022b; 2022c; Márquez y Gasparini, 2020).

Así las cosas, se hace evidente la necesidad, a la que aludí hace años (Garriguet, 2013), de ir todavía más allá y llevar a cabo un análisis sistemático y de conjunto de la ornamentación escultórica de *Corduba-colonia Patricia*; un estudio que, además de prestar atención, como es lógico, a las cuestiones tipológicas, iconográficas, estilísticas y técnicas de las esculturas, se preocupe también, muy especialmente, de su reparto por la topografía de la ciudad romana; así como de su relación con otros testimonios arqueológicos (en especial, elementos de decoración arquitectónica y restos constructivos) y epigráficos (sobre todo aquellos que documentan la existencia de obras escultóricas) llegados hasta nosotros. Por tanto, averiguar, siempre y cuando ello sea posible, lugar, contexto y circunstancias de los hallazgos se convierte en un objetivo crucial de un trabajo así planteado. Una empresa de tales características –para la que recientemente he dado un primer paso (Garriguet, 2023)– requiere, sin lugar a duda, de una colaboración estrecha con el Museo Arqueológico de Córdoba, institución que alberga la mayor parte de las piezas cordobesas; pero también con otras colecciones públicas y privadas de la ciudad. Asimismo, implica una ardua y lenta labor de revisión de la bibliografía especializada, así como de archivos, expedientes e informes de excavaciones realizadas en Córdoba; sin olvidar la consulta de los más recientes trabajos sobre urbanismo y monumentalización urbana de la ciudad republicana e imperial.

Teniendo presente todo lo anterior, en este trabajo voy a centrarme fundamentalmente en la revisión historiográfica de una serie de antiguos hallazgos escultóricos acaecidos en la Mezquita-Catedral y su entorno más próximo (figura 1), zona que ocupa un porcentaje muy considerable del espacio urbano surgido, a partir de época augustea, entre la vieja muralla meridional de la *Corduba* republicana y el río *Baetis*, denominado desde hace años *nova urbs* patriciense (Vaquerizo y Murillo, 2010: 462-476; Vaquerizo y Ruiz, 2014: 17-23). No obstante, antes de detenerme en los hallazgos mencionados –que expondré en orden cronológico, es decir, primero los del siglo XVIII y después los

del XX– trataré brevemente una cuestión de sumo interés a la hora de desarrollar un proyecto global sobre las esculturas romanas de Córdoba: la de diferenciar las piezas procedentes realmente de la ciudad de aquellas otras que, pese a conservarse en colecciones cordobesas, provienen de otras poblaciones. Lo haré a partir del caso concreto de un interesante retrato imperial.

1. ¿Un retrato porcunense (y por tanto no cordobés) de Augusto?

En la colección arqueológica que la familia Romero de Torres formó en su casa de Córdoba (García de la Torre *et al.*, 1991) se conserva, desde principios del siglo XX, una cabeza masculina de mármol blanco muy deteriorada (figura 2)[2] que D. Boschung (1993: 149, nº 90, lám. 104) identificó en su día como un retrato de Augusto del tipo Prima Porta fechado en plena época tiberiana. Según Boschung, se trataría, además, de una obra cordobesa. Sin embargo, el supuesto origen cordobés de tan maltrecha cabeza, aceptado con posterioridad (Márquez, 2012: 206, nota 1 y 216; 2021: 126), ha de ponerse seriamente en duda a la luz del inventario de la citada colección, redactado hacia 1925 y conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba[3]; pues, según consta en dicho documento, en enero de 1914 el Duque de Híjar regaló a Enrique Romero de Torres dos estatuas femeninas, un retrato masculino muy fragmentado y una cabeza femenina con el rostro erosionado conservados hasta entonces en el castillo de Cañete de las Torres (Córdoba): *Estos dos fragmentos* [se refiere a las dos cabezas mencionadas] *con las dos estatuas antes mencionadas se hallaban en un castillo de Dos Torres* [sic] *del señor Duque de Híjar quien al venderlo regaló las estatuas con los fragmentos al señor Romero de Torres, por mediación del señor Barón de la Vega de Hoz en enero de 1914.*

---

[2] Ha perdido prácticamente todo el rostro y la mayor parte del cuello. Mide 0,27 de altura y 0,26 m de anchura. Museo de Bellas Artes de Córdoba (Colección Romero de Torres), n.º inv.: A-251.

[3] *AHP*, Córdoba. Fondo: Archivo de la Familia Romero de Torres. Subfondo: Enrique Romero de Torres. Sección: Documentación de función. Subsección: Colección Arqueológica Romero de Torres Serie: Inventarios y descripciones. Inventario de la colección (s/f 27/25 ó 26).

De esas cuatro esculturas sabemos con seguridad que las dos estatuas femeninas vestidas -perfectamente identificadas dentro de la colección Romero de Torres (Baena, 1984: 26-28, láms. II-III; López López, 1998: 70-72, nºs 38-39, láms. XXXVII-XL; Baena y Beltrán, 2002: 135-137, nºs 131-132, láms. LVIII-LIX)- habían sido halladas a comienzos del siglo XVI en Porcuna (Jaén), la antigua *Obulco*, y llevadas poco después por el marqués de Priego, Pedro Fernández de Córdoba y de Aguilar, a su castillo de Cañete (Morena, León y Rodero, 2007: 75-77; Casado, 2017: tomo I, 65-66). En cuanto a las dos cabezas, no se especifica su procedencia, aunque el texto reproducido deja claro que hasta 1914 se conservaban en el mismo lugar que las figuras femeninas de Porcuna[4], sin que nada haga suponer que hubiesen llegado allí en un momento anterior desde Córdoba. La descripción del retrato masculino (el que interesa aquí) es sumamente escueta, aunque resulta muy elocuente: «*n.º 4 Media cabeza de hombre con el pelo cortado. Mide 28 c de alto x 34 ancho*».

El paralelismo que, en atención a su estado de conservación, cabe establecer entre la cabeza citada en el inventario de la colección Romero de Torres y el retrato de ésta estudiado por Boschung me parece digno de consideración. Añádase a ello que la altura de ambas piezas es prácticamente similar (28 cm la del inventario y 27 cm la cabeza de Augusto), no así en cambio la anchura (34 cm en lugar de 26 cm), si bien ello podría deberse a que la medida consignada en el documento y la que se indica en el texto de Boschung no fueron tomadas entre los mismos puntos de la escultura. En suma, considero que el retrato fragmentario de Augusto conservado en la antigua colección cordobesa de la familia Romero de Torres no procedería de Córdoba, sino tal vez de Porcuna, y, por tanto, debería quedar fuera del estudio de la plástica de *Corduba-colonia Patricia*.

---

[4] Además, que la cabeza femenina («*Cabeza de mujer de mármol, tiene las facciones deshechas*») se encontraba en el castillo de Cañete de las Torres en los primeros años del siglo XX lo demostrarían igualmente algunas fotografías antiguas (Beltrán, 2002, 479, figs. 10-11). En ellas se observa que una de las estatuas femeninas de Porcuna está rematada por una testa no pertinente, con sus facciones borradas casi por completo y con peinado de raya central y masas laterales de cabellos. Su rostro es ancho y ovalado y posee un cuello largo y recio. Aun cuando se creía perdida (Beltrán, 2002, 479; Baena y Beltrán, 2002, 160, n.º 178, lám. LXXX, 2), las características enunciadas coinciden plenamente con las de la conservada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, procedente de la colección Romero de Torres.

2. Esculturas romanas procedentes del entorno de la Mezquita-Catedral[5]

Retomando el tema principal de este trabajo, debo comentar en primer lugar un hecho llamativo: hasta la fecha no son muchos los testimonios escultóricos recuperados en la zona donde se extendió la *nova urbs* de *colonia Patricia*, sobre todo si los comparamos con los descubiertos en la mitad septentrional de la ciudad altoimperial[6]. La mayoría de los hallazgos conocidos se concentra en el sector oriental de la mencionada ampliación hacia el río, concretamente en el teatro y sus inmediaciones (Ventura *et al*., 2002; Garriguet, 1998). A ellos ha de sumarse el de la estatua de Afrodita agachada hallada en 1993 en la calle Amparo (muy cerca ya de la esquina suroriental del recinto amurallado imperial), en relación, muy probablemente, con un establecimiento termal o una fuente monumental. Elaborada en mármol de Paros, ha sido fechada hacia mediados del siglo II d.C. (Aparicio, 1994; Rodríguez Oliva, 2009: 55-56, fig. 38).

Por lo que hace referencia a las proximidades de la Mezquita-Catedral, en esta zona se tiene constancia del descubrimiento antes de mediados del siglo XVIII de tres esculturas romanas que pasaron a formar parte de la colección de antigüedades constituida por entonces por Pedro Leonardo de Villacevallos en su señorial vivienda de Córdoba (Beltrán y

[5] Al margen de las esculturas que trato en este apartado, que son las que antaño pertenecieron a la colección Villacevallos, cabe recordar que de las proximidades asimismo de la Mezquita-Catedral (en el espacio que desde comienzos de este siglo XXI ocupa el *Centro de Recepción de Visitantes y de interpretación del Conjunto Histórico*, situado a poco más de 20 m al sur del muro meridional de aquélla) procede un fragmento de estatua ¿femenina? vestida de mármol blanco que di a conocer hace unos años (Garriguet, 2013: 382-384, fig. 3). La pieza en cuestión se halló en 2007 reutilizada en una estructura tardoantigua.

[6] Ello se debe, en parte, al considerablemente menor número de obras e intervenciones arqueológicas realizadas en el sector meridional del casco histórico de la ciudad con respecto al que ha sido, y sigue siendo, el centro de ésta desde mediados del siglo XIX. Téngase en cuenta, además que conforme nos acercamos al Guadalquivir, y a consecuencia del acusado desnivel natural del terreno, los restos de los siglos I-III d.C. suelen hallarse a bastante mayor profundidad que en la mitad norte de la antigua urbe romana, por lo que a menudo apenas si han podido ser documentados al llevarse a cabo excavaciones y nuevas construcciones.

López, 2003; Beltrán, 2003 y 2004)[7]. Dos de las piezas se encuentran actualmente en paradero desconocido. La otra se conserva en el Museo de Málaga tras pasar por el malagueño Museo Loringiano (Rodríguez Oliva, 2008). Comienzo por ésta para detenerme después en aquéllas.

En 1739 ingresó en la colección Villacevallos una cabeza femenina velada de mármol que, en palabras del propio coleccionista, se había hallado (en una fecha no indicada, pero que no parece muy anterior a la de la noticia) «*en la pared en canto de la portada de unas casas, calle del Baño del Hospital mayor de S(a)n. Sebastian, tocante à las obras pias de la Santa Yglesia Cathedral*» (Beltrán, 2003: 121 y 140). La alusión al Hospital mayor de San Sebastián –erigido en el siglo XVI a poniente de la Mezquita-Catedral, posterior Casa de Expósitos y actual Palacio de Congresos y Exposiciones de Córdoba (Ramírez de Arellano, 1976: 579-582; Dabrio y Raya, 1994: 203-205)- lleva a pensar que "las casas" en cuya fachada apareció empotrada esta escultura se situarían en sus proximidades, concretamente entre las actuales calles Torrijos y Medina Corella; esto es, a pocos metros al oeste de la Puerta de los Deanes de la Mezquita-Catedral (figura 1, nº 1). Ahora bien, en la colección Villacevallos hubo dos cabezas femeninas veladas procedentes de Córdoba capital, las dos además de mármol blanco y conservadas en el Museo de Málaga tras pasar por la colección del marqués de Casa-Loring (Rodríguez de Berlanga, 1903: 102, n.ºs XXVI y XXVIII, lám. XXVI, 2 y 4; Baena, 1984: 153-159, n.ºs 38 y 39, láms. 34 y 35). ¿Cuál de ellas pudo ser la pieza tan sucintamente descrita por Villacevallos como procedente del mencionado sector urbano? Para intentar distinguirlas y resolver dicha duda, J. Beltrán se ha basado en otro comentario realizado por aquél sobre la cabeza descubierta cerca del Hospital mayor de San Sebastián: «*por su traza parece sirvió tambien à estatua entera de mas que ordinaria corporatura*» (Beltrán, 2003: 140). Es decir, sus dimensiones serían algo mayores de lo habitual. En ese sentido, la escultura que ahora me interesa bien pudo ser la que, velada y tocada con una diadema, presenta peinado y rostro muy desgastados (figura 3) (Baena, 1984: 153-155, nº 38, lám. 34; Garriguet, 2002: 31-34, n.º 5a, lám. V, 1-2; Rodríguez Oliva,

[7] La antigua casa de Villacevallos se hallaba en pleno barrio de la Judería cordobesa, muy próxima al lienzo occidental de la vieja muralla de la ciudad, en la que en 1961 se abrieron la llamada "Puerta de la Luna" y la calleja del mismo nombre (López Rodríguez, 2003: 93-94).

2009: 94, fig. 91), pues ésta posee una altura total de 0,43 m (de cuello a cráneo)[8], mientras que la otra pieza[9] alcanza una altura total algo menor, 0,355 m (Beltrán, 2003: 142). De hecho, el importante deterioro que la primera cabeza manifiesta en buena parte de su superficie bien podría responder, en gran medida, a su reutilización en un muro como material constructivo. Su identificación y datación resultan problemáticas debido, precisamente, a los importantes daños sufridos en el cabello y las facciones. No obstante, la presencia del velo y la diadema -así como de un posible atributo metálico, que tal vez se insertara en los orificios que presenta en el pelo, a la altura de las sienes- y de un peinado clasicista de raya central y masas laterales de cabellos ondulados permiten plantear que se trataría de la imagen de una divinidad (¿Juno, Ceres?) o de una emperatriz (¿Livia?) o princesa asimilada a una diosa, pudiendo fecharse entre los años 40 y 60 del siglo I d.C. (Baena, 1984: 155; Garriguet, 2002: 31; Rodríguez Oliva, 2009: 94). Obviamente, dado su carácter de obra reutilizada, resulta imposible establecer si la pieza se expuso originalmente en alguna edificación romana cercana a la actual Mezquita-Catedral o si bien procedía de otro sector de *colonia Patricia*. Eso sí, en atención a su tamaño superior al natural y a su interpretación como diosa o personaje femenino imperial con atributos divinos no cabe duda de que la cabeza (y su estatua) debió formar parte de la ornamentación escultórica de un espacio o edificio público.

Cinco años antes de que la escultura anterior llegase a manos de Villacevallos, en 1734, éste recibió como regalo para su colección de antigüedades una estatua fragmentada, también de mármol blanco, descubierta hacía poco tiempo muy cerca de su vivienda. Concretamente, la escultura «*se hallò en las vecindades de estas mis casas, en las de los Bocanegras, Plazuela de los Almentas, y me la regaló el S(eño)r. D(o)n. Luis de Herrera y Barcena, Inquisidor Fiscal que fuè del S(an)to. Oficio destaciu(da)d* (…)». En otro documento se aclara que la estatua apareció «*en la pared del huerto*» del inmueble mencionado (Beltrán, 2003: 121 y 142), de ahí que muy probablemente hubiese sido reutilizada en dicho muro. La "Plazuela de los Almentas"

[8] Museo de Málaga, n.º inv.: 239.

[9] Museo de Málaga, n.º inv.: 235.

(Armentas en realidad) no es otra que la actual Plaza de Maimónides, anteriormente Plaza de las Bulas (Ramírez de Arellano, 1976: 574), y, en efecto, se encuentra a muy escasa distancia (unos 40 m al norte) del que fuera domicilio de Villacevallos (fig. 1). No puedo situar por el momento "las casas de los Bocanegras", aunque éstas bien pudieran corresponder con el viejo edificio nobiliario que cierra por el sur la actual Plaza de Maimónides y forma esquina con la calle Tomás Conde (figura 1, n.º 2). La estatua, desaparecida, fue identificada con facilidad por Villacevallos como representación de Hércules por tratarse de un individuo masculino vestido únicamente con una piel de león que -supuestamente anudada sobre el pecho- le caía por la espalda. Al parecer, la figura carecería de brazos y piernas («*mui deforme por faltarle los extremos*»), por lo que sólo conservaría el torso. Su tamaño era menor que el natural, habiendo calculado Beltrán que pudo alcanzar una altura ligeramente superior a 1,50 m (Beltrán, 2003: 142-143). De nuevo muy poco más cabe añadir a lo ya comentado. Ni siquiera puede determinarse su cronología, ubicación o función original, si bien las dimensiones apuntadas sugieren un carácter ornamental y un ámbito doméstico.

La tercera escultura conservada en su día en la colección Villacevallos –aunque también desaparecida en la actualidad- consistía en «*un trozo alabastrino, recogido dela Obra de los Alfories nuevos de la Fabrica de esta nuestra Cathedral situados à las cercanias, ò quasi inmediaciones de la puerta del Puente de esta Ciudad en el Ahechadero, ò corral de los ahogados, y hallado en sus zanjas por el año 1746*» (Beltrán, 2003: 122 y 145). El lugar en el que se produjo el hallazgo -el "corral de los ahogados"- es el espacio donde desde finales del siglo XVIII se alza el Triunfo de San Rafael erigido junto a la Puerta del Puente –y escasamente a 20 m de la esquina suroccidental de la Mezquita-Catedral (figura 1, nº 3)-, cuyas obras se iniciaron en 1738 –con la apertura de grandes zanjas para su cimentación- y concluyeron en 1781 (Ramírez de Arellano, 1976: 592-595; Montes, 1994: 310-311). A partir de la descripción realizada por Villacevallos de la pieza sabemos que se trataba del torso de un personaje masculino acéfalo, de tamaño natural, con el pecho desnudo y la espalda cubierta por un manto y en posición reclinada, apoyándose en el

brazo izquierdo[10]. No es extraño, pues, que el coleccionista cordobés la identificase como posible representación de una divinidad acuática, concretamente un río (hecho por otro lado bastante lógico si se tiene en cuenta que nos encontramos muy cerca ya del Guadalquivir), si bien J. Beltrán, además de plantear su más que posible función de estatua-fuente, se decanta en cambio por interpretarla como una figura de carácter dionisíaco, tal vez un sileno (Beltrán, 2003: 145).

3. Testimonios escultóricos hallados en la Mezquita-Catedral

Para finalizar este trabajo realizaré unos breves comentarios sobre dos elementos escultóricos bien conocidos por los especialistas en la plástica hispanorromana que fueron descubiertos en las excavaciones realizadas por el arquitecto Félix Hernández en los años 30 del siglo pasado en la Mezquita-Catedral[11]. Me refiero, por un lado, a la singular estatuilla de bronce (figura 4) hallada en agosto de 1934 en el Patio de los Naranjos (figura 1, nº 4). Conservada desde entonces en el Museo Arqueológico de Córdoba[12], la figura presenta una postura muy movida y forzada, inclinados cabeza y cuerpo hacia el lado derecho, doblados los brazos con diferente orientación y abiertas las piernas de forma un tanto extraña. De grandes y expresivos ojos, abundante cabellera ondulada, bigote y barba, el personaje se toca con un *pileus*, viste chitón corto (*exomis*) y clámide y probablemente calzó botas altas (*endromides*). Va además armado de escudo circular (a su espalda y apoyado en el suelo) y espada, ésta aún

[10] Según Villacevallos, «*es el medio cuerpo paliado por detras, y desnudo por delante de estatua de corporatura natural//escorzada, y medio recostada sobre su brazo izquierdo, falta de sus extremos, y cabeza* (…)» (Beltrán, 2003: 145).

[11] Aun cuando no es un elemento escultórico, merece recordarse aquí también el fragmento de pedestal reutilizado como cimacio en una de las columnas de la Mezquita de Abd al-Rahman I. El texto conservado de éste hace referencia a una estatua ecuestre erigida como homenaje a *Vicarius Usulemius Prosperius*, gobernador (*consularis*) de la Bética, hacia el año 357 d.C. (Stylow, 2000; Arce, 2022: 142-143, fig. 17.1). Entre otras muchas razones, su interés radica en que se trata de uno de los últimos testimonios epigráficos, si no del último, sobre la presencia de estatuas honoríficas en la Córdoba romana.

[12] N.º de inv.: 6962. Mide tan sólo 14,5 cm de altura.

en su vaina, asida al *balteus* (¿y otra espada perdida, que habría llevado en la mano derecha?). Publicada por primera vez por A. García y Bellido (1949: 441, nº 465, lám. 323), con posterioridad se ha venido aceptando generalmente su interpretación como Odiseo-Ulises (Vicent y Marcos, 1990: 257, lám. 177; Barbado, 1996, 140; Peña, 2007-2008: 133-134).

De las circunstancias de su hallazgo, transmitidas de forma escueta y un tanto confusa por Samuel de los Santos Gener (1950: 63; 1958: 67, nº 267), quien la consideró imagen de Marte, sólo se sabe que apareció a unos metros –dos según García y Bellido (1949: 441), cuatro según Santos Gener (1958: 67)- al oeste de la cimentación del alminar construido por Hixem I. En sus proximidades se localizaron también restos de muros interpretados como romanos y un fragmento de mosaico, así como otros pequeños elementos metálicos. Aun cuando por su tamaño y tipología cabe pensar que esta estatuilla de Odiseo -¿de cronología julio-claudia? (Barbado, 1996, 140; Peña, 2007-2008: 134)- pudo ubicarse en un espacio doméstico, como ya comentara en su día Rodríguez Oliva (1990: 99-100), la falta de datos estratigráficos obliga a mantener cierta cautela. Tal vez, la posible pronta reexcavación de este sector del Patio de los Naranjos en el marco del Proyecto De IuRe pueda arrojar algo de luz a este respecto[13], así como proporcionar nuevos elementos al repertorio de la escultura romana de esta zona de Córdoba.

La otra pieza escultórica consiste en un fragmento de sarcófago cristiano descubierto por F. Hernández entre 1932 y 1933 en el interior de la Mezquita-Catedral (figura 1, nº 5), concretamente en la parte construida por Abd al-Rahman I, «*bajo la pilastra que sostiene la octava columna de la segunda andanada*» (Fontaine, 1947: 96)[14]. Estudiado en multitud de

[13] Desde 2020 -y aprovechando para ello los resultados del Proyecto *Digitalización e Investigación de Documentos y Archivos Científico-Técnicos sobre Arqueología. La recuperación del legado documental de Félix Hernández Giménez (1899-1975)* (Ref.: HAR2015-66753-R), dirigido por A. León y quien esto suscribe- se está procediendo por parte del citado profesor de la UCO y del Dr. Raimundo Ortiz (Cabildo Catedral de Córdoba) a intervenir de nuevo en las zonas del Patio de los Naranjos que Félix Hernández excavó entre 1932 y 1936. El espacio situado a poniente del alminar de Hixem I no ha sido aún reabierto, aunque se espera que pueda serlo en el futuro.

[14] De mármol blanco, el fragmento -que corresponde a la mitad superior derecha del frente- mide 0,32 m de altura, 1,20 m de anchura y 0,09 de grosor. Se conserva en la

ocasiones (p.e. Fontaine, 1947: 96-121; Sotomayor, 1973: 105-106, lám. IX, 31; 1975: 113-115, n.º 18; Beltrán *et al.*, 2007: 155-156, nº 24, lám. XLV; León Muñoz, 2022), muestra un conjunto continuo de figuras, diez en total, que formarían en realidad tres escenas, en cada una de las cuales se reproducía la imagen de Cristo (figura 5). En la escena situada en el extremo derecho éste dirige su atención hacia un personaje femenino en actitud orante, representando un milagro difícil de determinar; en la parte central se ha identificado el episodio de Pedro y el gallo, mientras que en la escena del extremo izquierdo se asiste a un nuevo milagro, quizá la curación del ciego. Las cabezas de Cristo, que siguen el tipo Cristo-Estación (Sotomayor, 1975: 114; Beltrán *et al.*, 2007: 156), y las de los restantes personajes -salvo los dos individuos jóvenes de cabello corto que aparecen flanqueando, en bajorrelieve, a aquél en el centro de la pieza- fueron destrozadas de manera intencional. La obra ha sido fechada en época constantiniana, más precisamente hacia 325-335 d.C. (Sotomayor, 1975: 113; Beltrán *et al.*, 2007: 156).

La cuestión que más me interesa aquí con respecto a este sarcófago es la de su carácter de elemento escultórico reutilizado hasta en dos ocasiones. Así, su parte posterior evidencia que en un momento avanzado del siglo VI (es decir, en época visigoda) fue convertido en un friso decorado con motivos geométricos (León Muñoz, 2022: 332-333), posiblemente para integrarlo en alguna edificación del complejo episcopal cordobés (León y Ortiz, 2022). ¿Fue entonces, en un periodo todavía cristiano, cuando se procedió a destrozar las cabezas de los personajes, incluidas las de Cristo? Según Sotomayor (1973: 106) este hecho debió de ocurrir con posterioridad, en tiempos de Abd al-Rahman I, pero ello no puede asegurarse. Sea como fuere, la pieza, tras ser convertida en friso, acabó como mero material de construcción, enterrada bajo la mezquita de finales del siglo VIII.

propia Mezquita-Catedral. Lógicamente, el sarcófago debió de ubicarse originalmente en algún enterramiento extramuros de la ciudad, que Sotomayor (1973: 106) situó, a modo de simple conjetura, en la necrópolis septentrional o del Brillante.

Conclusiones

A la hora de acometer el estudio de las esculturas romanas de una ciudad con un pasado tan rico como el de Córdoba cualquier dato o noticia relativos al hallazgo de las piezas resultan de suma importancia; máxime cuando éstas fueron descubiertas hace bastante tiempo y se encuentran hoy desaparecidas. De ese modo, gracias a la revisión de documentos e informes antiguos se puede, en primer lugar, distinguir los elementos escultóricos hallados en la propia ciudad de aquellos otros que, aun cuando conservados actualmente en ella, tienen un origen foráneo, como sucede con la cabeza de Augusto de la colección Romero de Torres. Asimismo, la información de carácter historiográfico permite a veces avanzar en la interpretación e identificación de obras escultóricas -de ello es buen ejemplo la cabeza femenina velada y con diadema, con el rostro muy desgastado, del Museo de Málaga- y conocer, si no los contextos de exposición originales -cuestión casi imposible de determinar, aunque el fragmento de sarcófago recuperado en el interior de la Mezquita-Catedral hubo de emplazarse necesariamente en un enterramiento, casi con certeza extramuros, mientras que la figurita de bronce de Odiseo parece encajar en un ambiente doméstico-, sí al menos aquellos en los que finalmente se localizaron. En ese sentido, la mayoría de las esculturas aquí analizadas aparecieron reutilizadas como material constructivo, bien en muros o como parte de cimentaciones. Ello no es sino consecuencia de los procesos que definen a cualquier ciudad histórica, los mismos que experimentó el sector urbano objeto de análisis en el marco del proyecto De IuRe: la *nova urbs* de *colonia Patricia*. En efecto, el desarrollo urbanístico de toda esta zona se inició bajo Augusto, a finales del siglo I a.C., pero será a partir de los siglos IV-V d.C., así como durante la etapa medieval, cuando se produjeron en ella importantes transformaciones urbanísticas, hasta el punto de convertirse en el centro neurálgico de *Corduba-Qurtuba*, presidido primero por un extenso complejo episcopal y, posteriormente, por la impresionante mole de la Mezquita-Catedral. Avanzar en el conocimiento del papel desempeñado en ese gran espacio por la escultura romana a lo largo de los siglos es una manera más de contribuir al estudio integral de la plástica romana de Córdoba.

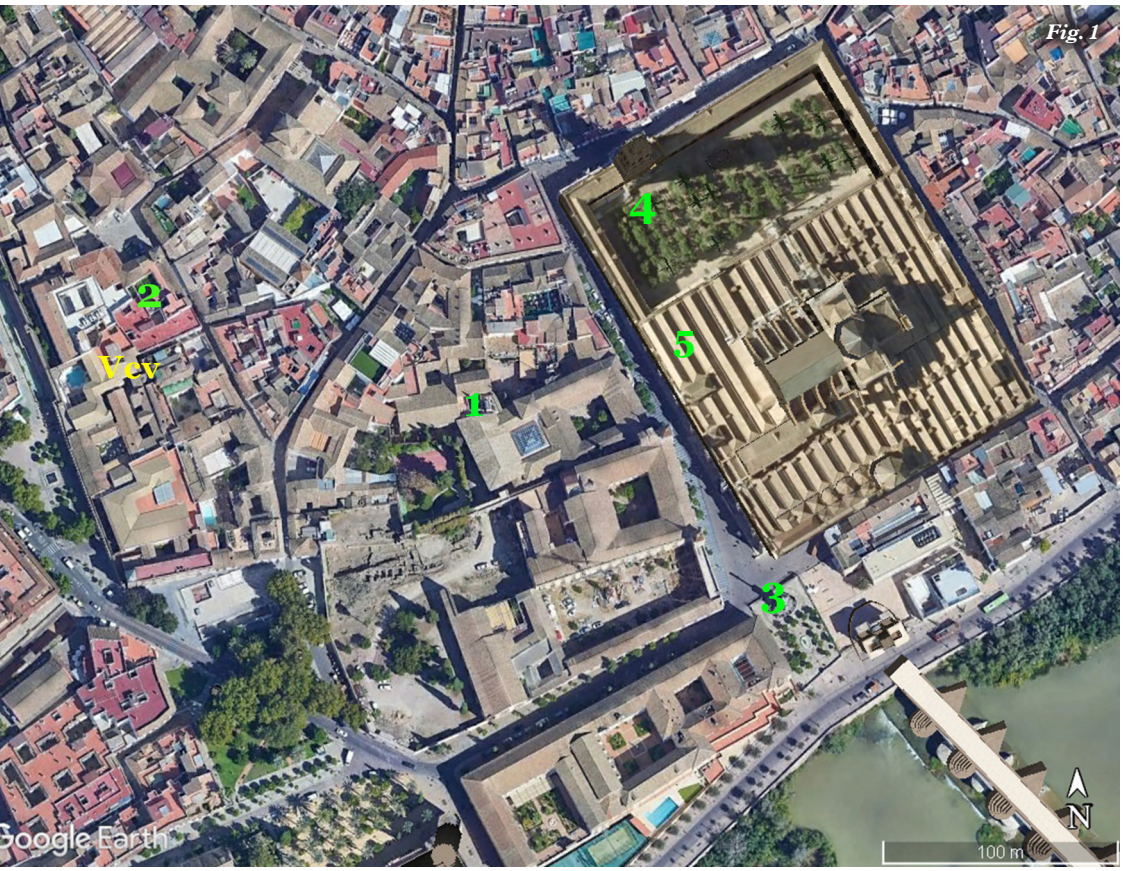


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Índice de figuras

Figura 1: Ubicación aproximada de los hallazgos escultóricos analizados (según el autor, a partir de Google Earth).

Figura 2. Cabeza de Augusto conservada en la antigua colección Romero de Torres (Boschung, 1993: lám. 104).

Figura 3: Cabeza femenina velada y con diadema de la antigua colección Villacevallos, hoy en el Museo de Málaga (Foto: José A. Garriguet).

Figura 4: Estatuilla de bronce de Odiseo descubierta en el Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral (Foto: Alberto León).

Figura 5: Fragmento de sarcófago cristiano hallado en el interior de la Mezquita--Catedral (Foto: José I. Aguilera).

Bibliografía

Aparicio, L. (1994): "Una réplica de la «Afrodita Agachada» en Córdoba", *AAC* 5, 181-197.

Arce, J. (2022): "La Córdoba de Osio", en A. Chavarría (Coord.), *Cambio de Era. Córdoba y el Mediterráneo cristiano*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 142-145.

Baena, L. (1984): *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, Diputación provincial.

Baena, L.; Beltrán, J. (2002): *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén, CSIR España 1.2*, Murcia, Tabularium.

Barbado, T. (1996): "Estatuilla de culto doméstico", en D. Vaquerizo (Ed.), *Córdoba en tiempos de Séneca*, Córdoba, Diputación de Córdoba-Universidad de Córdoba, 140-141.

Beltrán, J. (1993):"Sarcófagos romanos de Córdoba", *MM* 34, 228-253.

Beltrán, J. (1999): *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Sevilla.

Beltrán, J. (2002): "Esculturas romanas desaparecidas de la provincia de Jaén, a partir del *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos* de E. Romero de Torres", *Habis* 33, 459-486.

Beltrán, J. (2003): "Las esculturas", en J. Beltrán, J. R. López (Coord.), *El Museo Cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos: Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid, 119-148.

Beltrán, J. (2004): "La colección Villacevallos. Historia de un "museo" arqueológico del siglo XVIII en Córdoba", *Mus-A: revista de los museos de Andalucía* 4, 100-110.

Beltrán, J.; López, J. R. (Coord.) (2003): *El Museo Cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos: Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid.

Beltrán, J. *et al.* (2007): *Los sarcófagos romanos de Andalucía*, CSIR España, I,3, Murcia, Tabularium.

Boschung, D. (1993): *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, Gebr. Mann.

Casado, P. (2017): *El Nordeste de la provincia Baetica durante el Alto Imperio romano*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2 vols.

Dabrio, M.ª T.; Raya, M.ª Á. (1994): "Fundaciones hospitalarias", en A. Villar (Coord.), *Córdoba Capital*, vol. 2:Arte, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 203-205.

Fontaine, J. (1947): "Un sarcófago cristiano de Córdoba, coetáneo de Osio", *AEspA* 20, 96-121.

García de la Torre, F. *et al.* (1991): *Colección Romero de Torres*, *Cuadernos de Intervención en el Patrimonio Histórico*4, Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

García y Bellido, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, CSIC.

Garriguet, J. A. (1997): "Un posible edificio de culto imperial en la esquina sureste del Foro colonial de Córdoba", *Antiquitas* 8, 73-80.

Garriguet, J. A. (1998): "Retrato de Antonino Pío procedente del teatro romano de Córdoba", *Antiquitas* 9, 79-82.

Garriguet, J. A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, CSIR II,1, Tabularium, Murcia.

Garriguet, J. A. (2002): *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

Garriguet, J. A. (2006): "*Verba volant, statuae (nonnunquam) manent*. Aproximación a la problemática de las estatuas funerarias romanas de *Corduba-Colonia* Patricia", en D. Vaquerizo, J. A. Garriguet, A. León (Eds.), *Espacio y usos funerarios en la ciudad histórica*, *Anales de Arqueología Cordobesa* 17, vol. 1, 195-224.

Garriguet, J. A. (2007): "La decoración escultórica del templo romano de las calles Claudio Marcelo-Capitulares y su entorno (Córdoba). Revisión y novedades", en T. Nogales, J. González (Eds.), *Culto imperial: política y poder (Mérida, 2006)*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 299-321.

Garriguet, J. A. (2013): "Novedades de escultura romana en Córdoba", en F. Acuña, R. Casal, S. González (Eds.), *Actas de la VII Reunión de Escultura romana en Hispania. Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil*, La Coruña, Andavira, 377-402

Garriguet, J. A. (2014): "Imágenes sin poder. Destrucción, reutilización y abandono de estatuas romanas en la *Corduba* tardoantigua. Algunos ejemplos", en D. Vaquerizo, J. A. Garriguet, A. León (Eds.), *Ciudad y Territorio: Transformaciones materiales e ideológicas entre la época clásica y el Altomedievo*, Córdoba, UCOPress, 85-104.

Garriguet, J. A. (2020): "Una nueva estatua funeraria de *Corduba*", en J. M. Noguera, L. Ruiz (Eds.), *Escultura Romana en Hispania IX. Yakka, Revista de Estudios Yeclanos* 22 (2017-2019), Yecla-Murcia, Editum, 393-403.

Garriguet, J. A. (e.p., 2023): "Esculturas romanas de ámbito urbano del *Conventus cordubensis* (*Provincia Baetica*)", en J. Bermejo, J. Campos (Eds.), *Ciudades romanas de la Bética*, Corpus Vrbium Baeticarum: Conventus Cordubensis et Gaditanus, Huelva, Universidad de Huelva.

León Alonso, P. (1990): "Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética", en W. Trillmich, P. Zanker (Eds.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (Madrid, 1987)*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 367-380.

León Alonso, P. (Ed.) (1996): *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica (Córdoba, 1993)*, Sevilla, Junta de Andalucía.

León Alonso, P. (2001): *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla, Fundación El Monte.

León Alonso, P. (2004): "La escultura", en X. Dupré (Ed.), *Las capitales provinciales de Hispania, 1: Córdoba, Colonia Patricia Corduba*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 119-129.

León Alonso, P. (Coord.) (2009): *Arte romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.

León Muñoz, A. (2022): "Fragmento de sarcófago reutilizado como friso", en A. Chavarría (Coord.), *Cambio de Era. Córdoba y el Mediterráneo cristiano*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 332-333, nº 210.

León, A.; Ortiz, R. F. (2022): "El complejo episcopal de Córdoba: nuevos datos arqueológicos", en A. Chavarría (Coord.), *Cambio de Era. Córdoba y el Mediterráneo cristiano*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 169-172.

López López, I. (1998): *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas en colecciones cordobesas*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

López Rodríguez, J. R. (2003): "Formación y disposición de sus colecciones", en J. Beltrán, J. R. López (Coord.), *El Museo Cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos: Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid, 93-114.

López, I.; Garriguet, J. A. (2000): "La decoración escultórica del foro colonial de Córdoba", en *Actas de la III Reunión sobre Escultura romana en Hispania (Córdoba, 1997)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 47-80.

Loza, Mª L. (1993): "Estatuas-fuentes romanas de *Colonia Patricia Corduba*", *AAC* 4, 141-158.

Loza, M.ª L. (1996):"Consideraciones sobre algunas esculturas de *Colonia Patricia Corduba*", en P. León (Ed.), *Colonia Patricia Corduba: una reflexión arqueológica (Córdoba, 1993)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 259-274.

Loza, M.ª L. (2009): "Un nuevo testimonio de un príncipe julio-claudio: el retrato de Germánico de Colonia Patricia Corduba", *BSAA Arqueología* LXXV, 143-158.

Márquez, C. (1997): "Artes decorativas en la Córdoba romana", *AAC* 8, 69-94.

Márquez, C. (2012): "Dos nuevos retratos de Augusto en la provincia de Córdoba", *Romvla* 11, 205-221.

Márquez, C. (2020): "Una escultura de Hércules en *colonia Patricia*", en J. M. Noguera, L. Ruiz (Eds.), *Escultura Romana en Hispania IX. Yakka, Revista de Estudios Yeclanos 22 (2017-2019)*, Yecla-Murcia, Editum, 379-392.

Márquez, C. (2021): "Nuevo retrato de Calígula procedente de Córdoba", *Habis* 52, 115-130.

Márquez, C. (2022a): "El estudio de los materiales romanos depositados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba como recurso de investigación", *BMAN* 41, 89-101.

Márquez, C. (2022b): "Dionysos en Córdoba. Sobre unos relieves de temática dionisíaca en colonia Patricia", *Lucentum* XLI, 215-229

Márquez, C. (2022c): "Cabeza colosal de *Colonia Patricia*. Sobre el reempleo de esculturas de divinidades en el periodo romano", *Zephyrus* XC, 199-217.

Márquez, C.; Garriguet, J. A. (2002): "Aproximación a los aspectos técnicos y funcionales de la escultura de *Colonia Patricia Corduba*", en T. Nogales (Ed.), *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*, *Cuadernos Emeritenses* 20, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 167-191.

Márquez, C.; Gasparini, M. (2020): "Escultura de emperador sedente en *colonia Patricia*", *AEspA* 93, 173-182.

Montes, R. (1994): "Los triunfos barrocos de San Rafael", en

A. Villar (Coord.), *Córdoba Capital*, vol. 2: Arte, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 308-311.

Morena, J. A.; León, A.; Rodero, S. (2007): *El castillo de Cañete de las Torres. Una aproximación desde la historia y la arqueología*, Cañete de las Torres, Ayto. de Cañete.

Peña, A. (2002): *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

Peña, A. (2004): "Nuevos hermas de pequeño formato de la Bética", *AAC* 15, 271-289.

Peña, A. (2007-2008): "La escultura de *domus* en Hispania", en *La Arquitectura doméstica romana de ámbito urbano y rural. AnMurcia* 23-24, 119-144.

Peña, A. (2011): "La escultura doméstica", en *Córdoba, reflejo de Roma*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y otros, 146-155.

Ramírez de Arellano, T. (1976; or. 1873-1877): *Paseos por Córdoba: ó sean apuntes para su historia*, León, Everest.

Rodríguez de Berlanga, M. (1903): *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, UMA.

Rodríguez Neila, J. F. (Coord.) (2017): *Córdoba Romana. La ciudad y sus legados históricos,* Córdoba, Real Academia de Córdoba.

Rodríguez Oliva, P. (1990): "Los bronces romanos de la Bética y la Lusitania", en *Los bronces romanos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 91-102.

Rodríguez Oliva, P. (2008): "Las esculturas romanas del Museo Loringiano de Málaga. Historia de la Colección", en J. M. Noguera, E. Conde (Eds.), *Escultura romana en Hispania V*, Murcia, Tabularium, 565-642.

Rodríguez Oliva, P. (2009): "La escultura ideal", en P. León (Coord.), *Arte romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 41-151.

Santos, S. de los (1950): *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid, Góngora.

Santos, S. de los (1958): *Registro de hallazgos arqueológicos en la provincia de Córdoba*, Inédito.

Sotomayor, M. (1973): *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada, Universidad de Granada.

Sotomayor, M. (1975): *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, Facultad de Teología.

Stylow, A. U. (2000): "Nuevo gobernador de la Bética del siglo IV", *Gerión* 18, 425-437.

Vaquerizo, D. (2016): "Arqueología Somos Todos, o el triunfo de Sísifo", en D. Vaquerizo, A. B. Ruiz, M. Delgado (Eds.), *RESCATE. Del registro estratigráfico a la sociedad del conocimiento: el patrimonio arqueológico como agente de desarrollo sostenible*, Vol I, Córdoba, UCOPress, 155-187.

Vaquerizo, D. (2018): "Vivir en la Córdoba romana", en D. Vaquerizo Gil (Coord.), *De los vici romanos a los arrabales islámicos. Los barrios en la Historia de Córdoba* 1, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 33-116.

Vaquerizo, D.; Murillo, J. F. (2010): "Ciudad y *suburbia* en *Corduba*. Una visión diacrónica (siglos II a.C.-VII d.C.)", en D. Vaquerizo (Ed.), *Las áreas suburbanas en la ciudad histórica. Topografía, usos y función*, Córdoba, UCOPress, 455-522.

Vaquerizo, D.; Ruiz, M. D. (2014): "Últimas investigaciones arqueológicas en *Corduba*, *Colonia Patricia*, una propuesta de síntesis" en M. Martín-Bueno, C. Sáenz (Coord.), *Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades de Hispania*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 15-32.

Vicent, A. M.ª; Marcos, A. (1990): "177. Ulises", en *Los bronces romanos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 257.

VV.AA. (2011): *Córdoba, reflejo de Roma*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba y otros.

https://doi.org/10.34623/53em-y724

The Relief from the Collection of A. Moya Moreno – some Observations

Hans Rupprecht Goette

German Archaeological Institute
Podbielskiallee 69 – 71 – 14195 Berlin.
hans.goette@dainst.de

Abstract: The historical relief (Figs. 1–14), once in the collection of A. Moya Moreno in Seville and said to be from Spain, is the subject of this article. It can be demonstrated that it was wider than preserved today because there was at least one more figure (maybe even more persons) on the left side while it cannot be secured that the right end today is that of the ancient marble slab. The three figures almost totally preserved have been substantially re-worked in antiquity: The togatus on the left side once was a representation of the emperor Caligula which has been changed to that of Augustus or of the *genius* of Augustus. The female figure's head was re-worked as well to classical forms; it has probably been the depiction of an empress, a sister of Caligula. As the personification of Concordia she connects the emperor with the seated figure on the right while both men clasp their hands. This enthroned man is characterized as a *genius*, maybe that of the *populus Romanus* or of the people of a Roman provincial capital on the Iberian peninsula. The feet of this figure and his throne have been re-worked as well, so one may assume that the changes to the secondary state of the relief extended up to the (today lost) head. The re-working of the heads of the two standing persons which once reached up higher than today indicate that the few letters of an inscription belong to the early Claudian, the secondary phase of the historical relief.

The depiction of a Roman emperor (with some Roman attendants) in connection with Concordia and a *genius* can be dated in its primary state to Caligulean times and after its re-working to the early Claudian period. The slab consists of Luna marble. It was produced from a masonry block which was part of a late Republican or very early Imperial building which most probably stood in Italy. With this background of the monument's technical history it cannot be secured if the whole block, later divided into several slabs, was transported to Spain and the relief then chiselled in the capital of the Roman province on the Iberian peninsula; theoretically the relief may have been worked in Rome or another Italian town, then brought to Spain and later re-worked to its extant, secondary appearance.

The relief (Figs. 1–14) is said to be from Southern Spain and has been in the collection of A. Moya Moreno in Seville for about six decades. The authour of its first publication in an auction catalogue by Christie's in New York in 2010[1] and John Pollini in a thorough discussion only two years later[2] interpreted it as a three-figure relief of Tiberius, Concordia and a *genius*, probably that of the capital of a Roman province on the Iberian peninsula. Since then it has been discussed on the basis of the descriptions and illustrations in those publications[3]. In my view it is worth checking in detail what is preserved; on this basis the interpretation and reconstruction of the ancient monument needs to be changed[4].

We see a relief made of a white, fine-grained marble[5] with a reddish-brown patina with measurements of about 90 cms height and 68 cms width; it is 15.5 cms thick. The height can be measured with certainty since part of the lower surface with anathyrosis and of the upper edge are preserved. On the upper side there are remains of a dowel for fixing another marble block on top, probably part of a frame or a cover slab with a moulding. The upper right corner is broken off together with the head of a seated man who takes almost half of the space of the relief in its current state. He sits on an elaborate throne[6], known from depictions of gods as

[1] Anonymus 2010.

[2] Pollini 2012, 97–101 with fig. II.31 a–b and cover; Pollini et al. 2018, 413–426.

[3] Rodríguez Oliva 2020, 149–368 figs. 1; 2, 1–2; 3, 1–2; 4, 1; 5, 1–2; 6, 1–2.

[4] I am very grateful to the J. Paul Getty Museum for the invitation to spend three months as a Museum Visiting Scholar of the Antiquities Department in 2012; and I would like to thank the curators of the Getty Villa, especially K. Lapatin and J. Daehner, for their most helpful assistance as well as for the opportunity to study the relief and present the results of my observations and discuss them in front of the sculpture. Thanks are due, too, to J. Pollini who attended the lecture and shared with me his ideas before his book was published; W. Eck and J. C. Edmondson gave valuable advice concerning the serious difficulties in reconstructing the inscription. I gratefully acknowledge that M. Bergmann commented on the manuscript and discussed issues with me.

[5] About the marble source see below 327 with n. 29.

[6] Richter 1966, 13–33.

well from Macedonian tombs[7], and he puts his bare feet on a footstool; the figure is clad in a mantle covering his lower body and his left shoulder, and he holds a decorated *cornucopia* in his left hand leaning on his shoulder; his right is streched out to clasp hands with a togatus figure on the left side, standing opposite to him. This man is wearing closed shoes, the *tunica*, the *toga* and a wreath on his head. In his left hand he holds a scroll. In addition to their *dextrarum iunctio* both men are connected by the gesture of a woman standing between them, since she has put both of her hands on their shoulders. She is wearing a chiton and a mantle – not a *stola*, the garment of a Roman *matrona*[8] –, closed shoes and a diadem (*stephane*) in her hair which is combed in a classical fashion. As the togatus does, she turns her head to the enthroned figure. Above the heads of the two standing figures are some letters of a two lined inscription.

The right edge of the relief (Fig. 2, right) is worked to a 45° angle; there are roughly picked toolmarks of a pointed chisel to the left, the surface of the bevelled angle are preserved to the right turning to the backside. This has been interpreted as evidence for the ancient attachment of another slab in a 90° angle – maybe decorated as well with a relief. If this conclusion of the appearance of the relief's right side is correct[9], it is clear that the relief depiction ends there with the seated figure. Together with the dowel on top of the relief we can reconstruct therefore a square or rectangular structure like a base, an altar or something alike which was revetted with marble slabs.

A close look at the left edge of the relief (Fig. 2, left) reveals that it is broken over its total height; in addition one can see that a small strip next to the backside has been cut in post-ancient times to straighten the edge,

---

[7] Pollini et al. 2018, 413 f. n. 7–9; Rodríguez Oliva 2020, 352–354 figs. 5, 3–6.

[8] Rodríguez Oliva 2020, 354. On the stola see Scholz 1992.

[9] In view of the missing relief's background underneath the throne, i.e the fact that the material of the slab is broken in that area much more inwards than at the height of the cornucopia, it seems astonishing that the side's surface worked with a pointed chisel and the bevelled soft surface next to it are all in the same vertical line. In connection with the re-working of some part of the left edge where we see again toolmarks of a pointed chisel it may be concluded that both sides of the relief have been cut and that the bevelled side has been produced in post-antique times.

obviously for the reuse of the slab turned (see below). So on this left side the ancient end of the relief is totally lost.

A careful observation of the ancient surface demonstrates remains of another figure behind the well preserved togatus: Some folds in his back (Fig. 3–4) do not belong to that figure; his shoulder is clearly marked by the right hand of the female person, and the folds of the *sinus* fall down from the shoulder in one continuous curved line to the hip and knee. Behind the contour of that *sinus* there are two vertical folds of another textile which would, if not broken above, continue higher than the shoulder of the togatus. The lower half of these remains preserve the thumb and the index finger of a right hand (Fig. 5), which was holding the garment and was partly covered by the preserved togatus figure. So there has been – very close and partly overlapped by the standing togatus – an additional person, most probably another togatus of which we see a little part of his *umbo* falling down from his left shoulder, a part of the toga which he grasped with his right hand[10].

Thus it must be concluded that the relief did not depict just three figures, as has always been stated. Instead there was at least one more person behind the preserved togatus, maybe even more figures. Was it in its original state a rectangular relief scene with several *apparitores* on the left side as known from many other historical reliefs in Roman art?[11]

What does the ›enlargement‹ of the relief on its left side mean for the reconstruction of the inscription (Fig. 6), how many letters should be added to the left of the preserved ones? For sure the inscription was longer than

[10] The position of the right arm crossing the upper body and the hand holding the vertical part of the umbo is a feature well-known from early Imperial depictions of togati: see the reliefs of the Ara Pacis, some other reliefs and statues in the round: Goette 1990, pls. 4, 1–3. 5; 5, 5; 9, 1; 11, 3.

[11] See for example Torelli 1982 discussing many examples starting with the Ara Pacis frieze and many altars of the *lares*; Zanker 1987, 127–140 with figs. 100 f. 108–111; Pollini 2012, 309–353. The portrait of the sacrificing emperor on the Suovetaurelia relief in the Louvre (Ma 1096: Pollini et al. 2018, 414 fig. 3 with bibliography) is mostly restored and therefore cannot be compared with the one on the Moya Moreno relief. But it gives a good example for the stance of the togatus and thus the positioning of its right foot which has been set behind touching the ground with the toes: It needed some space on the left side of the relief which is now, with the reconstruction of at least one more figure, proven.

supposed by earlier scholarship, but the reconstruction of the formula still cannot securely be determined because there are several possibilities. On the premise that the lines were placed symmetrically above the axis of the female figure the slab would have been at least 10–12 cms wider then preserved (instead of 68 cms ca. 80 cms). But it cannot be excluded that the relief was even larger.

The two letters TI above the depicted togatus led scholars to identify the figure as the emperor Tiberius[12]. Using the well-approved method of studying the motifs of the hair (the ›hairdo‹) and comparing some of Tiberius' portrait types in regard to the order of the strands of the portrait on the relief (Figs. 7–9), it is obious that the system of forks and pliers of the relief head does not match those of portraits of the second Roman emperor's depictions[13]. In addition the physiognomical features (Fig. 8) like the very typical form of Tiberius's mouth with the receded bottom lip and chin do not have any resemblance with the face of the relief togatus. The facial features and even more so the system of strands above the forehead on the Moya Moreno relief are those of the portrait of Augustus in his simple type called ›Louvre 1280‹[14].

An in-depth inspection of this head and that of the female person, preferably with raking light (Figs. 10 a and b), reveals that both have been re-worked: Around the contour line of their hair we see toolmarks of chiselling off parts of the heads. Both heads were once larger, had more volume[15], and they reached higher up to the bottom line and even into

---

[12] Pollini 2012, 97 with n. 139 f. The inscription's first line preserves three letters: ADO[…] (an O seems more probable than a C because there is no *apex* at the lower end next to the edge of the stone's damage; so maybe: adoptatio); the second line preserves the letters […] S • TI • AVGVST • C[…].

[13] Hertel 2013. The form of the downturned corner of the mouth and the small chin – both not typical for Augustus' portraits – results in the reworking of the primary appearance of that part of the face.

[14] Boschung 1993, 27–37; Pollini et al. 2018, 414 admit that »the somewhat idealized portrait features of Tiberius [are] perhaps somewhat assimilated to those of his deified father Augustus …«.

[15] The crown on the head of the togatus figure was much thicker in its primary appearance and has been substantially reduced during the re-working of the head by cutting off the

the area of the inscription (Fig. 6); this observation leads inevitably to the conclusion that the existing letters are a secondary addition engraved in the course or after the reworking of the relief. This revision caused wrong and unsuitable proportions between the togatus' portrait (and as well the woman's one) and the body (Fig. 1). When the sculptor re-worked the portrait he had to produce a transition from the recut head over the neck down to the neckline of the tunic and toga which were left untouched. This resulted in a high and wide edge of the *tunica* and a reduced depth of the face in regard to the massive volume of the shoulder (Figs. 3 and 10 a). And – as usually to be observed on re-worked portraits – the problem arised to change the form of the ear which would have been too large and jutted out very much if left in its primary form. Here it has been cut down, so that the auricle sits now deep in the material of the hair without plasticity (Figs. 7–9).

Looking at the style of the relief figures, especially their garments' folds, the best comparison is the style that we know from representations of Caligula[16]. The deep folds with sharp edges of the *toga* and the *himation* of the seated male, which show clearly the form of the legs underneath the textiles, can be dated to the years around 40 AD[17]. And the style of the strands of hair are chiselled in the typical manner of portraits of the Caligulean and early Claudian years, best known and securely datable on sculptures depicting the emperor Caligula himself and some reworked portraits of Claudius: They show flat, empty spaces between the strands and a prismatic shape of the surfaces of the strands[18].

once long laurel leaves (see the wreath on the backside of the head), as can be observed on the relief's background above the forehead at the upper contour line of the wreath.

[16] Boschung 1989.

[17] Boschung 1989, 109 f. no. 11 pl. 42–43; Goette 1990, 119 Ba 106 f. pl. 8, 1; 120 Ba 144–153 pl. 8, 2–3. The style of the (without their upper and lower ledges almost the same hight as our relief) ›Medinaceli reliefs‹, probably produced in 50/51 AD, is more advanced, see Schäfer 2022, 265–270.

[18] The prismatic shape of the stands' surface on the relief looks a bit softer because of long time weathering. For reworked portraits of Claudius see recently Goette 2020–2022, 48–51 pls. 26–30 with further bibliography.

The result of this new assessment of the male figure on the left side of the Moya Moreno relief is the following: In a primary state there was the togatus figure of the emperor Caligula which has been altered after the end of his reign, i. e. in early Claudian times, to that of Augustus by recutting the portrait. The figure of the emperor was followed by at least one man, most probably clad as well in a *toga* and positioned closely left of the preserved togatus and partly covered by him, therefore either an official of the state or an attendant (*apparitor*) or an Imperial family member; if some more figures did exist to the left side, one may assume a combination of such persons of the court.

What does not fit with this interpretation of the relief, at least in its secondary form[19], is the kind of shoe depicted on the preserved left foot of the togatus (Fig. 11): The emperor can be expected to wear *calcei* with *corrigiae*, the *calcei patricii* with four shoe straps or at least the *calcei senatorii* with two of them; but here we see the simple *calceus equester*[20]. If we do not suppose a ›mistake‹ by the reworking sculptor – why would he change this detail when recutting a relief depiction of Caligula to that of Augustus? – a possible interpretation could be that the togatus in its present appearance is the *genius Augusti*[21] and not the emperor himself.

With the observations of reworking in mind the two other figures on the relief need to be examined (Fig. 1). All scholars agree in the interpretation of the female figure as Concordia. Her action, embracing both men who clasp hands, and her classical features point into this direction. Because the head has obviously been substantially reduced and reworked (Fig. 10 a–b), the question arises how it did look like before: Was it a female portrait, maybe one of the sisters of Caligula later recut together with that of the primarily depicted emperor on the left side?

---

[19] On the upper front the shoes are chiselled with a flat surface, a narrow stripe at the back contour of the shoe is without any structure, and the border of the toga above the *calceus* shows traces of reworking. All this points to a change from another type of *calceus* with *corrigiae*, therefore it was a *calceus senatorius* or *patricius* in the primary state of the relief.

[20] For the various types of the Roman *calceus* see Goette 1988, 449–464.

[21] Kunckel 1974, 22–28.

Since both, the togatus and the female person turn to the seated idealized male figure, who takes more space of the relief than all others, this enthroned man should be the main figure of the image. The mantle around the lower body and the *cornucopia* fit with the iconography of the *Genius populi Romani* on Roman historical reliefs, but most of those comparable images show the personification standing, not enthroned[22]. But there are some similar depictions: On a coin commissioned by Q. Cornelius Lentulus Spinther in 74 BC we see such a figure seated on a folding chair[23], and on the relief base from Sorrento[24] the *genius* is sitting next to Mars.

Is our relief part of a special form of an altar for the *lares Augusti*[25] with a Concordia scene connecting the *genius Augusti* with the *genius populi Romani* instead of the usual depiction of a group of sacrificing Romans? Or should we assume that the enthroned figure looking like a *genius populi Romani* once was a representation of Caligula – similar to the depiction of that emperor on the famous Vienna cameo[26]?

A closer look at some details of the enthroned figure and the chair again reveals some strange forms and ›repairs‹: The fringes of the cushin on the throne (Fig. 12) are re-worked as is the figure's preserved right foot (Fig. 13) which looks very weird; a curved line on the ground between the toes markes the form of a shoe's sole, and the vertical background is not

---

[22] Kunckel 1974, 33–37. There are well-known statues of *genii* with portrait features interpreted as the *genius Augusti* or the *genius* of an Augustan prince, see the toga statue in the Vatican (inv. 259: Kunckel 1974, 78 A1 pl. 8, 1; LIMC VIII [1997] 606 no. 62 s. v. Genius [I. Romeo]; Pollini 2012, 99 with fig. I.4a–b) and the statue from Pozzuoli in Berlin (inv. Sk 157: Kunckel 1974, 27 f. 78 A3 pl. 8, 2; Scholl 2016, 107–110 no. 70; https://arachne.dainst.org/entity/1105783).

[23] RRC 397, 1; Kunckel 1974, 15 f. 122 MIII2 pl. 4, 2; https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_2002-0102-3770; https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1860-0328-76.

[24] Rizzo 1933, 1 – 108; D-DAI-ROM-2004.0608; http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7124929.

[25] Kunckel 1974, 22–24; Zanker 1987, 135–140.

[26] Kunsthistorisches Museum inv. IX a 59: Boschung 1989, 116 no. 34 pl. 30, 2 with bibliography; Rodríguez Oliva 2020, 351 f. fig. 4, 2. – But the question arises: Who was then the togatus with the re-worked portrait in its primary state?

smoothed as elsewhere on the relief but covered with uneven lines of the chiselling. The left foot (Fig. 12) which was partly worked almost in the round, is broken off, so it cannot be studied in detail, but the upper part next to the garment's edge looks modified. Thus the seated person may once have had shoes on his feet, maybe the closed high boots (*mullei*) of the *genius populi Romani*[27]. Therefore I tend to reconstruct the enthroned figure as the *genius populi Romani*; but it cannot be excluded that this figure is the *genius* of a people of the Iberian provincial capital – the one where the monument was set up[28]. The question, why parts of this figure have been re-worked is hard to answer and depends much on the appearance of the head and the supposition that it might have been recut as well – since it is missing today, one cannot achieve a secure interpretation.

The relief is made of Luna marble (present day Carrara in Italy)[29]. Therefore it is possible that a block was brought from Italy to the place in southern Spain where the monument was erected, and that a metropolitan Roman workshop travelled with the block to do the job in the province. Whether that workshop was still around after the reign of Caligula (or even stayed there) to revise the relief to its present form, is a question open for discussion in the light of portraits made of Luna marble found in Mérida. One alternative could be that a well-trained local sculptor chiselled all the changes.

---

[27] Goette 1988, 403–406. – Neglecting the *cornucopia* the enthroned figure looks like Iupiter, see the Gemma Augustea in Vienna (Zanker 1987, 232–234 fig. 182; Pollini 2012, 84–93 with bibliography in n. 92) or the so-called sword of Tiberius from the Rhine, today in the British Museum in London (Zanker 1987, 234 f. fig. 183; Rodríguez Oliva 2020, 361 fig. 7.1). It must be emphasized that both emperors depicted on these reliefs, Augustus and Tiberius, are wearing shoes: sandals the one, closed shoes the other. Differently Caligula is barefoot on the Vienna cameo (see n. 26) where he is depicted (with Roma) on a sphinx throne holding a sceptre in his raised left and and a double *cornucopia* in his right.

[28] Pollini 2012, 99 f. who suggests with good reasoning the possible location of the monument in Augusta Emerita (Mérida) in Lusitania or Colonia Patricia (Córdoba) in Baetica; see as well similar thoughts in Pollini et al. 2018, 416 and 418 where the latter provincial capital is preferred because the import of the used Luna marble would have been easier in a »less land-locked« city in Baetica.

[29] Analysis by the laboratory of the Getty Museum (J. Podany), see Pollini et al. 2018, 418–422 with a discussion of the consequences, phrased in four questions to be adressed.

There is an additional observation to be considered when discussing this matter: On the back side of the relief[30] we see that the surface is worn and very smooth (Fig. 14). This can be explained with the hypothesis that the slab was part of a lavishly paved floor in a grand villa or a church used by people for a long time, so that its surface has been polished[31]. More important for the question of the origin of the marble block is another observation on the backside: There is a pry hole preserved which once served for pushing forward the block placed on top of this one. The slot with its one broken side, i. e. the pry hole, attests to an earlier ›life‹ of the slab, namely as a masonry block in some wall, before it was probably devided in several ›slices‹ (at least 16 cms thick slabs) used to chisel a relief on the opposite side. Again we are not able to prove where the building with this Luna marble block was erected, but it seems much more probable that it was in Italy than on the Iberian peninsula since temples or other public Roman buildings commissioned during the time of the two first Roman emperors and made of marble from Carrara are unknown on the Iberian peninsula[32]. Therefore it should be concluded that the block has been taken from a late Republican[33] or early Imperial building in Italy and cut into slab(s) for the production of the Caligulean relief(s). Although the block – as a whole or in the form of several plates – was imported from Italy, the reliefs most probably have been carved at the place of the monument's dedication[34]. Both, the excellent workmanship and

[30] Pollini et al. 2018, 416 fig. 6.

[31] At least the relief was protected by this supposed re-use of the slab. And one may hope that there will be found other reliefs of this monument with their main sides not yet turned. Pollini et al. 2018, 418 suggest in addition two more (but in view of the polished backside less convincing) possibilities of reuse, namely as »part of a wall revetment or as a marble screen«. – The five holes drilled into the back are modern ones to mount the relief for its exhibition in a collection.

[32] Pollini et al. 2018, 422 state that in the provinces on the Iberian peninsula Luna «marble appears to have been employed more for three-dimensional sculptures and architectural elements than for figural relief sculptures».

[33] The marble quarries near Luna (modern Carrara) were exploited in a large ›industrial‹ amount from around the mid first century BC, see Attanasio 2003, 165–170; only sporadically the marble seems to have been used before, for example by the Etruscans.

[34] For the method of carving figures, which were reaching over the joint between two

the kind of marble support the hypothesis that a metropolitan Roman sculptor chiselled the reliefs in the provincial capital in Spain.

Searching for the occasion and motive for the commission and production of the relief one is restricted to just one of probably three (plus a side with a dedicatory inscription) or even four sides of the monument. The marble and the quality of the sculpture is that of reliefs produced in workshops of metropolitan Rome. With the chronology of the relief in mind and in regard to its special iconography an interpretation must be connected to the state's propaganda during those years and a ›message‹ about the emperor's *concordia* with the *populus Romanus* – as has been soundly emphasized by earlier scholarship. Caligula reached out to equal the representation of the first princeps, Augustus, as can be understood for example from his opening of the temple of Divus Augustus in Rome celebrated on Caligulean coins[35], in combination with another coin series[36] with his portrait minted on the one side, that of Divus Augustus on the other. The production of portraits of Caligula reached almost half of the number within four years[37] of the many portraits of Augustus known from his reign of 40 years[38]. This is why one may interpret the monument in the tradition of Augustan iconography and that of Caligula imitating it. The first phase of the relief may have depicted Caligula with one or even more attendants (magistrates, *apparitores* or family members), the emperor clasping hands with a personification of the *Genius populi*

adjoining slabs, only after the set-up of the monument see already Pollini et al. 2018, 418 with n. 15. To transport finished sculptures would enlarge the risk of damages on the way.

[35] RIC I 36 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-6437). 44. 51 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1872-0709-445).

[36] RIC I 2; BMCRE 4; RIC I² 24; https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-6331; M. von Kaenel, in: Boschung 1989, 17 pl. A 2; http://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).gai.24; https://ikmk.smb.museum/object?id=18202632.

[37] There are more than 120 copies of portraits of Caligula know if one takes into account the many pieces re-worked after his death to images of Claudius and other Iulio-Claudian members of the imperial court.

[38] See Boschung 1993 who lists 217 (and in addition some doubtful) examples; some more copies have been published since 1993.

Romani[39], connected by Concordia who may have had portrait features of an empress, otherwise a reworking would not have been necessary. In the secondary state of the relief the heads of the three (or maybe just the two standing) figures were re-worked and depicted thereafter the *Genius Augusti* in *dextrarum iunctio* with the *Genius populi Romani* or that of the people of a Roman provincial capital, and the portrait features of Concordia were changed to Classical ideal forms.

Still open for an explanation is the inscription, its reconstruction. With the larger width of the relief giving more space (at least) on the left side of the slab and with the new chronological premise of an early Claudian inscription hopefully epigraphists find a new basis to solve this problem.

For an idea about the other sides of the monument the four-sided base or altar from ancient Nescania in the museum of Antequera[40] may be revealing (Figs. 15–16): While on the main side there is a specific image of an imperial cult scene – the crowning of an enthroned emperor by Victoria while another female figure is clasping hands with him and offers some object to him (Fig. 15) –, the other three sides show a sacrifice (Fig. 16) as we know it from altars of lares and some historical reliefs celebrating the pietas of the emperor. Maybe we can assume that our monument, which (by now) is preserved only with one side, had similar images on the other sides as the ara in Antequera conveys; maybe the altar from Nescania was even influenced by the high quality Roman monument discussed here[41].

---

[39] See above 327 with n. 28 about the hypothesis to identify the figure with the *genius populi* of the (capital of the) Hispanic province (Lusitania or Baetica). Personifications of towns are mostly female figures, see the base of Puteoli in Naples, MAN 6780: Weisser 2008, 105–160 pls. 48–67 with just two male (Tmolos and Temnos) and twelve female personifications.

[40] García y Bellido 1949, 407 f. no. 408 pl. 290, in context of the Moya Moreno relief already discussed by Rodríguez Oliva 2020, 363 f. fig. 8, 1–2 with earlier bibliography.

[41] Illustration credit: Fig. 10 b and 13: J. Podany. – Fig. 14: after Pollini et al. 2018, fig. 6. – All other: Photos H. R. Goette.

Fig. 1

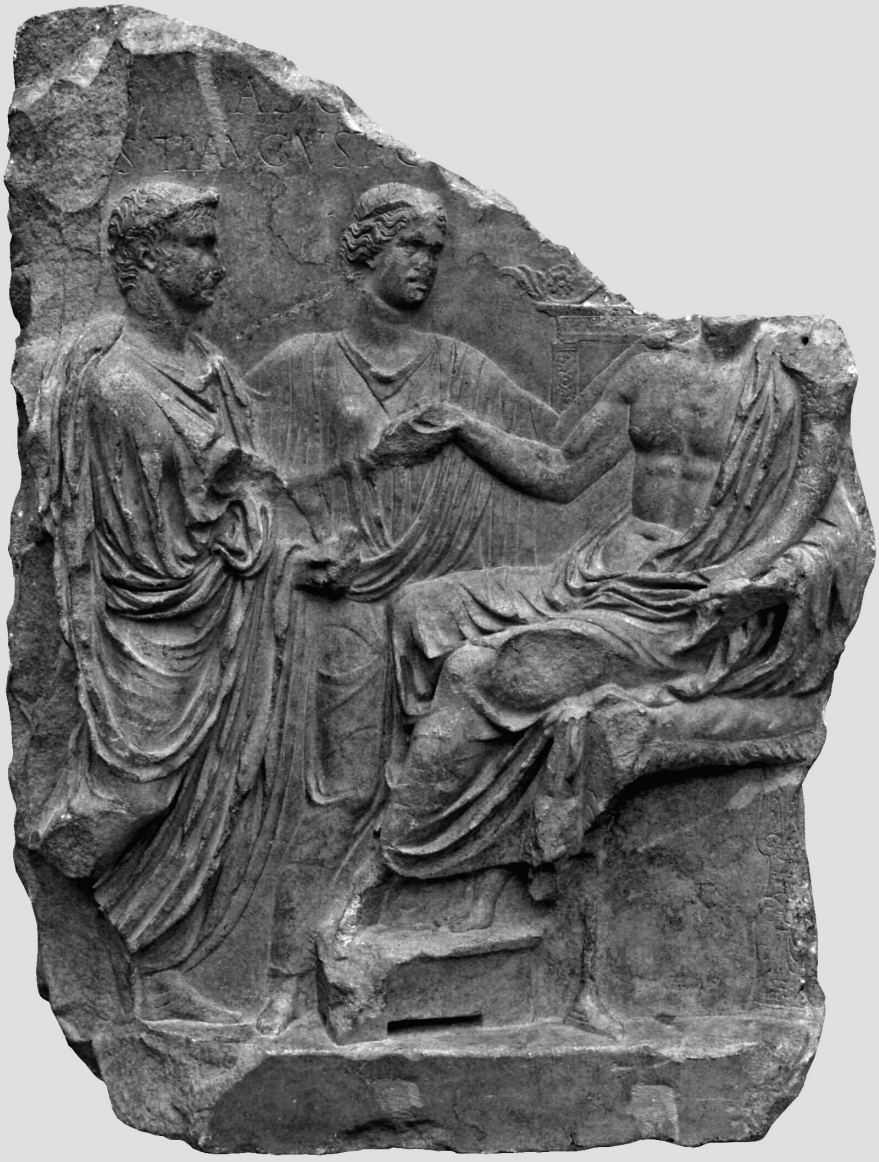


Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

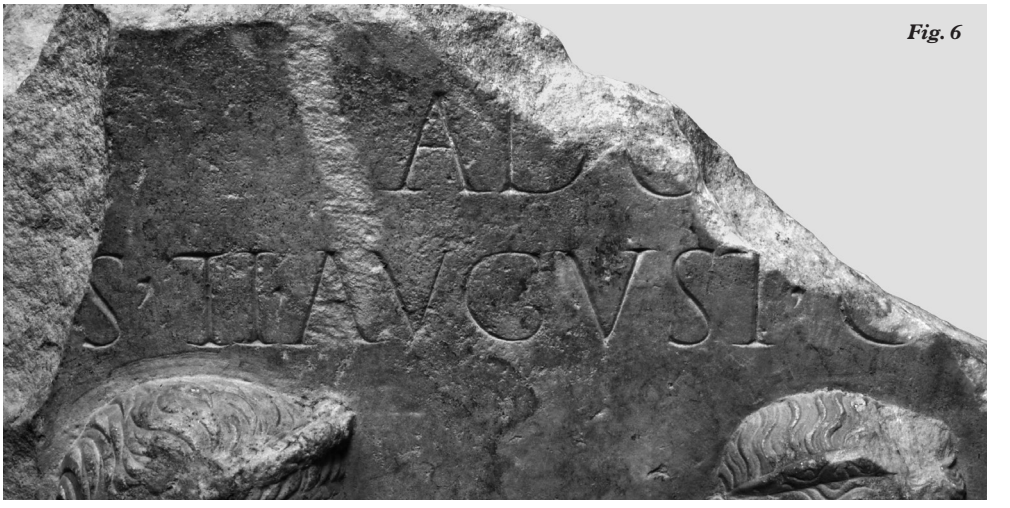


Fig. 6

Fig. 7

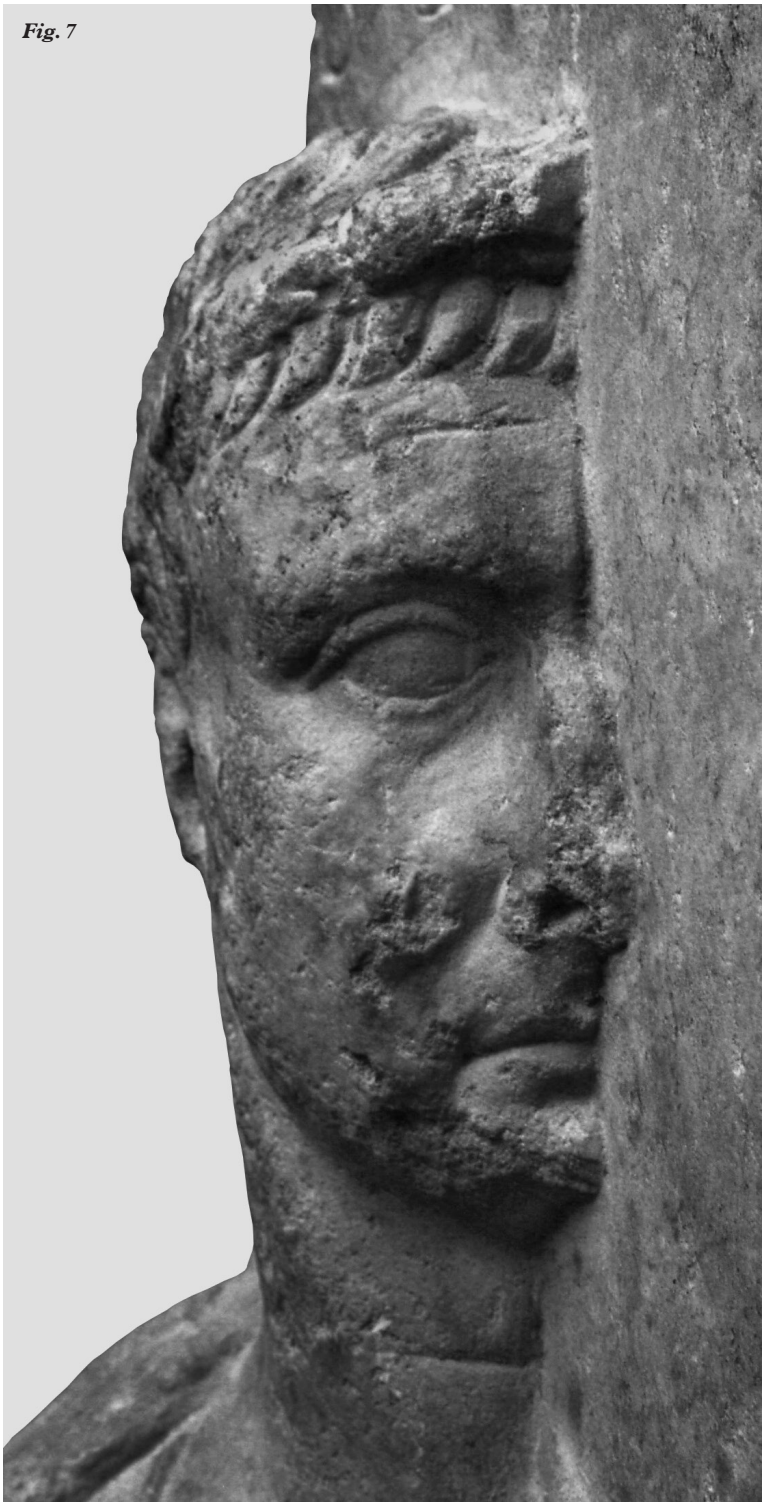




Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10a



Fig. 10b



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 15







Fig. 16



Captions for illustrations

Fig. 1 Fragment of a historical relief, once in the collection of A. Moya Moreno in Seville.

Fig. 2 Broken left and right sides of the historical relief.

Fig. 3 Upper body of the togatus figure, view in an oblique angle.

Fig. 4 – 5 Details of the shoulder of the togatus figure and the broken area behind it.

Fig. 6 Remaining letters of the inscription.

Fig. 7–9 The portrait of the togatus figure.

Fig. 10 a The heads of the togatus figure and of Concordia.

Fig. 10 b Detail of the relief's background between Concordia's hair and the letters above it.

Fig. 11 The *calceus equester* of the togatus figure.

Fig. 12 The lower body of the *genius* on the throne.

Fig. 13 The right foot of the *genius.*

Fig. 14 Backside of the relief.

Fig. 15 Main side of a base or altar from Nescania, Antequera, Mus. Arq.

Fig. 16 Right, back and left side of the base or altar from Nescania (see fig. 15).

Bibliography

Anonymus 2010 *Christies's New York Antiquities*, Tuesday 10 June 2010, 92–97 lot 135

Attanasio, D. 2003 *Ancient White Marbles* (Rome 2003)

BMCRE H. Mattingly – R. A. G. Carson, *Coins of the Roman Empire in the British Museum London* 1965)

Boschung, D. 1989 Die Bildnisse des Caligula, *Das römische Herrscherbild I 4* (Berlin 1989)

Boschung, D. 1993 Die Bildnisse des Augustus, *Das römische Herrscherbild I 2* (Berlin 1993)

García y Bellido, A. 1949 *Esculturas romanas en España y Portugal* (Madrid 1949)

Goette, H. R. 1988 Mulleus – Embas – Calceus, *JdI* 103, 1988, 449–464

Goette, H. R. 1990 *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Mainz 1990)

Goette, H. R. 2020-2022 Lesefrüchte? Vom Nutzen gründlicher Autopsie und guter Photodokumentation bei der Untersuchung von Portrait-Umarbeitungen, *Boreas* 43–44, 2020–2022, 48–51

Hertel, D. 2013 Die Bildnisse des Tiberius, *Das römische Herrscherbild I 3* (Wiesbaden 2013)

Kunckel, H. 1974 Der römische Genius, *Römische Mitteilungen*

Ergänzungsheft 20 (Heidelberg 1974)

Pollini, J. 2012 *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome* (Oklahoma 2012)

Pollini et al. 2018 J. Pollini – P. Lapuente – T. Nogales Basarrate – J. Podany, A New Roman Imperial Relief Said to Be from Southern Spain: Problems of Style, Iconography, and Marble Type in Determining Provenance, in: D. Matetić Poljak – K. Marasović (eds.), *Proceedings of the XI ASMOSIA Conference, Split 2015* (Split 2018) 413–426

RIC H. Mattingly – E. A. Sydenham, *Roman Imperial Coinage* (London 1923)

Richter, G. M. A. *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (London 1966)

Rizzo, G. E. 1933 *La base di Augusto, Sorrento, Museo Correale di Terranova* (Naples 1933)

Rodríguez Oliva, P. 2020 Relieves de propaganda dinástica de comienzos del imperio en la Provincia Vlterior Baetica, in: J. M. Noguera Celdrán – L. Ruiz Molina (eds.), Escultora romana en Hispania IX, *Yakka, Revista de estudios yeclanos XXVI 22* (Murcia 2020) 149–368

RRC M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage* (London 1974)

Schäfer, Th. 2022 Der Reliefzyklus Medinaceli: Von Actium bis Nero, *Tübinger Archäologische Forschungen (TAF) 37* (Rahden 2022)

Scholl, A. 2016 *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin I. Griechische und römische Bildnisse* (Petersberg 2016)

Scholz, B. I. 1992 *Untersuchungen zur Tracht der römischen* matrona (Köln 1992)

Torelli, M. 1982 *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Ann Arbor 1982)

Weisser, B. 2008 Die Basis von Pozzuoli, *Antike Plastik* 30 (München 2008)

Zanker, P. 1987 *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987)

Província

LUSITÂNIA

https://doi.org/10.34623/ckph-7t34

Escultura Romana do Museu Nacional de Arqueologia: Documentar Colecções a propósito das novas propostas expositivas

António Carvalho

Diretor do Museu Nacional de Arqueologia (*Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.*) e UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

João Pimenta

Técnico-Superior do Museu Nacional de Arqueologia (*Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.*) e UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa.

Maria Filomena Barata

Técnica-Superior do Museu Nacional do Traje (*Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.*) e Investigadora do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora.

Raquel Lázaro

Técnica-Superior do Museu Nacional de Arqueologia (*Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.*) e Instituto de Estudos Medievais (IEM) da NOVA/FCSH.

"Cabeça evanescente resistiu:
Nem deusa, nem mulher, apenas ciência
De que nada nos livra de nós mesmos."

Excerto do poema "A cabecinha romana de Milreu"
Jorge de Sena, 1963.

1. Introdução

O Museu Nacional de Arqueologia (MNA) fundado, em dezembro de 1893, por proposta conceptual de José Leite de Vasconcelos e com o apoio político de Bernardino Machado afirmou-se, desde a sua criação, como uma instituição de referência da Arqueologia Portuguesa e Ibérica. Os seus cento e trinta anos de existência – celebrados precisamente este ano (2023) – conferem-lhe uma espessura temporal que atravessa múltiplas gerações, assim como formas de olhar, interpretar, construir e comunicar os discursos sobre o passado.

O Plano Europeu de Recuperação e Resiliência (PRR) de Portugal, que contempla um significativo investimento no Museu Nacional e Arqueologia, no âmbito do qual será realizada a remodelação integral do edificado e uma completa reprogramação expositiva, constitui uma oportunidade única para revisão e análise da biografia das coleções, processo que influenciará decisivamente as novas narrativas a apresentar. Uma instituição centenária como o Museu Nacional de Arqueologia encerra em si uma riqueza plural. Fruto da sua história, mas igualmente do quadro programático traçado pelo seu fundador assume-se como um Museu de fontes primárias. As suas coleções documentais, fotográficas e de desenho científico permitem assim fundamentar e reconstituir, de forma sólida, a biografia de muitos dos Bens Culturais do seu acervo e os contextos arqueológicos de onde são provenientes.

Entre as coleções de Arqueologia, preserva-se um vasto e heterogéneo acervo de bens culturais provenientes de Norte a Sul do território português, mas igualmente de outros países, fruto do quadro conceptual em que o Museu foi instituído, mas também das amplas trocas de conhecimento e objetos entre investigadores e instituições, designadamente museus.

A imperiosa necessidade de revisitação integral do *corpus* da maior coleção de escultura clássica conservada num museu português com

o objetivo de definir e estabilizar o conjunto expositivo, no âmbito da construção da narrativa e dos guiões da futura exposição permanente, permitiu responder positivamente, ao desafio lançado pelos organizadores do X Encontro de Escultura Romana da Hispânia que consistia em garantir, apesar da equipa estar absolutamente concentrada na execução do Plano de Recuperação e Resiliência (PRR), a presença do Museu Nacional de Arqueologia num congresso internacional sobre escultura realizado em Portugal.

2. Das Escavações ao Museu

O Museu Nacional de Arqueologia preserva no seu acervo a maior coleção de escultura romana do país: 507 bens culturais inventariados até ao presente. Distribuídas geograficamente no território continental desde o Minho ao Algarve, integravam programas escultóricos que pertenciam à *urbe* e ao *rure* romano. Em termos de matérias-primas, as esculturas dividem-se em 6 grandes categorias: pedra, metal, osso, marfim, cerâmica e argamassa/estuque.

O acervo do MNA resulta de múltiplas variáveis: escavações arqueológicas, prospeções, doações e aquisições criando uma teia de verdadeiras "redes de conhecimento" (Pereira, 2018). Todavia, na criação da coleção de escultura, destaca-se o trabalho de recolha ímpar de dois arqueólogos pioneiros da arqueologia nacional, Sebastião Estácio da Veiga com a sua "epopeia" que visa a realização da Carta Arqueológica do Algarve e José Leite de Vasconcelos com a sua quimera das escavações no Santuário de Endovélico, em São Miguel da Mota, Alandroal, que antecede a criação do próprio Museu. O primeiro, reúne as esculturas romanas encontradas na *villa* de Milreu (Faro), na cidade de *Balsa* (Torre de Ares, Tavira), e na Herdade do Álamo (Alcoutim), no Convento de São Francisco, em Lisboa, na exposição do seu "Museu Arqueológico do Algarve", e que viriam a ser absorvidas em 1893, já após a sua morte ocorrida dois anos antes, pelo Museu Ethnográfico Português (Gonçalves, 2004, p. 163). As escavações de José Leite de Vasconcelos permitiram recuperar um vasto conjunto de escultura, associado a um ímpar registo epigráfico que permite documentar um dos mais importantes santuários romanos da

província da Lusitânia, onde se cultua uma divindade tópica, com origem paleo-hispânica: a mais importante do ocidente peninsular. Numa primeira fase expõe estas esculturas no seu panteão lusitano na Biblioteca Nacional de Lisboa, constituindo naturalmente a parte da colecção fundacional do Museu fundado em 1893 e essencial para a redacção do 2.º volume das *Religiões da Lusitânia* (Vasconcelos, Vol. 1 - 1897, Vol. 2 - 1905, Vol. 3 - 1913).

Face à sua dimensão e complexidade o acervo de escultura do MNA está presente nas obras de referência para o estudo do tema na Lusitânia (Matos, 1966; Souza, 1990; Matos, 1995; Pinto, 2002; Gonçalves, 2007). O seu tratamento expositivo apresentou já diversos enquadramentos e abordagens desde o primeiro desenho do Museu, quer ainda na Academia das Ciências de 1893 a 1904, quer a partir de 1906 nos Jerónimos (Vasconcelos, 1915), durante a primeira metade do século XX e, em particular, após a expansão à totalidade dos antigos dormitórios hieronimitas (Machado, 1965). Com o encerramento do Museu ocorrido após a revolução de 25 de Abril de 1974 com a consequente desmontagem da exposição permanente e reavaliação conceptual do próprio Museu a escultura romana é alvo de uma Exposição monográfica de grande impacto logo em 1980 (Almeida, 1983). Mantendo-se ainda hoje como presença constante e marcante nas principais mostras nacionais e internacionais (Ribeiro, 2002; Álvarez Martínez, Carvalho e Fabião, 2015; Carvalho, Fabião e Álvarez Martínez, 2016).

Nesta fase, decisiva, que o Museu e suas equipas se encontram a atravessar, a revisão da coleção em geral, e a de escultura romana em particular, tem permitido uma visão mais precisa, individual, mas também uma análise holística, de como abordar o conjunto nos futuros guiões e narrativas. Não sendo o local, nem o momento para nos determos na sua apresentação detalhada, importa apenas, em traços gerais, deixar, uma primeira abordagem dessa perspetiva. Tratando-se de um Museu Nacional, mas que mantém uma perspetiva de grande museu de território e das comunidades, olhamos sempre para as suas coleções como representativas de sítios arqueológicos, com um tempo, um espaço e uma história que devem ser transmitidos ao visitante. Assim sendo, perspetivamos de momento, quatro grandes blocos para arrumar, desde já, a escultura e tratar os programas decorativos: O mundo urbano das *Civitas*, o mundo rural das *villae* que constroem "*Urbe et Rure*", as paisagens sacralizadas e o mundo da morte "*Hic Situs Est*".

3. Em torno da Biografia de alguns Bens Culturais *Corpus* histórico em construção

A necessidade de constante revisão dos Bens Culturais do acervo do Museu Nacional de Arqueologia é um desiderato assaz relevante, que deve ser constante no quotidiano da equipa do Museu, mas que adquire especial significado e valor em face da responsabilidade que nos foi atribuída no âmbito do PRR. Os casos que se apresentam de seguida ilustram bem a hercúlea e indispensável tarefa de revisão das coleções que assumimos no atual quadro do projeto de reprogramação expositiva do MNA em face do financiamento atribuído no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência (PRR).

3.1. As duas estátuas de *Myrtilis* na Quinta da Amoreira da Torre (Montemor-o-Novo)

Duas das mais icónicas estátuas do Museu Nacional de Arqueologia que marcam desde cedo o seu acervo e assim pontuam a sua museografia são um par de monumentais esculturas públicas romanas que pertenciam certamente ao programa decorativo do fórum da cidade de *Myrtilis* (Mértola): uma estátua de homem togado (MNA N.º 994.9.4) e uma estátua feminina de orante (MNA N.º 994.9.5). As vicissitudes ocorridas até estas darem entrada no Museu apesar de conhecidas na sua generalidade, merecem ser sistematizadas e aqui apresentadas face às mais recentes descobertas na atual vila de Mértola de esculturas monumentais, certamente do programa decorativo dos antigos edifícios públicos romanos.

Gabriel Pereira publica em 1887 na *Revista Archeológica e Historica*, Volume 1, a primeira notícia da existência de duas estátuas romanas na Quinta da Amoreira da Torre, próximo de Montemor-o-Novo, num artigo sobre as antiguidades deste concelho alentejano (Pereira, 1887, p. 131), a que se segue no mesmo periódico um novo trabalho, desta vez mais específico, ilustrando-o através de dois desenhos (Pereira, 1890). Desde este primeiro trabalho, o autor identifica estas duas estátuas com um conjunto de esculturas descobertas na vila de Mértola no século XVI. De facto, segundo o Visconde da Amoreira da Torre foram transportadas de Mértola para a sua Quinta, onde já se encontravam há dois séculos (Vasconcelos, 1903, p. 100).

Estas duas esculturas fariam parte, muito provavelmente, do conjunto das oito ou dez estátuas a que se refere André de Resende em *Antiquitatum Lusitaniae et de Municipio Eborensi, De Myrtili* (Resende, 1600, p. 196) ou das cinco ou seis mencionadas por Amador Arrais nos "Diálogos" (Arrais, 1604, p. 113) que foram descobertas em Mértola, em vida daqueles dois escritores nos finais do século XVI.

Leite de Vasconcelos lendo o artigo de Gabriel Pereira desenvolve contactos com o Visconde da Amoreira da Torre, através do Conselheiro João Franco conducentes à doação destas peças para o Museu Ethnologico Português. No epistolário Leitiano preserva-se uma carta endereçada pelo Visconde da Amoreira da Torre, datada de 18 de Dezembro de 1901, que nos elucida acerca desses procedimentos (Coito, 1999, p. 21, N.º 114; Coito, 2003, p. 343).

18-12-901
Illmo e Exmo Sñr

Não tendo o gosto de falar/ com V. Ex.ª quando me procurou nos/ dias que aqui esteve venho pedir-lhe/ desculpas e dizer-lhe que tenho mui/to prazer em ser agradavel ao nosso/ respeitável amigo Sñr Consellheiro/ João Franco porém pode V.Ex.ª dis/por das estatuas que deseja pa/ra o Museu. Quando queira man/dal-as buscar peço a V. Ex.ª a fineza/ de me escrever uns dias antes pa/ra providenciar as cousas de maneira a auxilialo no que eu ou os/ meus empregados possamos fazer.

Queira V. Exª desculpar-me/ o não tel-o recebido mas o meu es/tado era bastante doloroso porque/ de contrario eu teria muito prazer/ em falar com um cavalheiro tão/ destinto como V. Ex.ª.

Sem mais queira V. Exª dispor de/ quem é com toda a consideração

De V. Exª
Mt.º att. E V.... e ...
Visconde da Amoreira da Torre

Cipriano Justino da Costa Palhinha é o primeiro Visconde da Amoreira da Torre por Decreto de D. Carlos I, de 9 de Junho de 1895 (Zúquede, 1989, p. 277). Em reconhecimento da doação da estatuária ao Museu Ethnologico Português é publicado no Diário de Governo, n.º 52, de 6 de Março de 1902 uma Portaria de Louvor assinada pelo Ministro das

Obras Públicas, Comércio e Indústria, Manuel Francisco de Vargas (Vasconcelos, 1903, p. 101).

Dispomos no arquivo fotográfico do Museu, entre o acervo de Leite de Vasconcelos, de uma preciosa imagem da estátua do togado ainda num nicho da Quinta da Amoreira da Torre (fig.4).

Os procedimentos conducentes ao transporte das peças para Lisboa ocorrem em Janeiro de 1901, sendo encarregue dessa complexa empreitada José Joaquim de Almeida Carvalhais "*Colector-Preparador do Museu*" "(…) *desde Março de 1901 até Janeiro de 1912, em que, por causa dos seus negócios particulares, pediu a demissão*" do Museu. (Vasconcelos, 1915, p. 319). Na abundante correspondência remetida por Almeida Carvalhais a Leite de Vasconcelos conservam-se duas cartas (Coito, 1999, p. 62, N.º 681) de que transcrevemos uma parte, que nos permitem elucidar sobre o desenrolar do planeamento dos trabalhos. A primeira N.º 4426, escrita em Montemor-o-Novo a 21 de Janeiro de 1901:

> *"Na sexta feira a noite ao desembarcar/mos na estação, tive a lembrança de/ perguntar se o Visconde estava em Monte/mor. Soube que estava, mas que nessa/ noite comboio da madrugada se/guia para Lisboa. Resolvi pois ficar/mos na estação e aguardar o homem/ as 2 da madrugada, com efeito/ veio mas já a horas de não apa/nhar o comboio tendo de seguir/ para Lisboa no comboio de mercadoria (…)"*
>
> *"apanhei/ um grande susto por que diversas pessoas/ com quem estive na missa então o/ Visconde deu as estatuas, por mal/ eu não as dava, em virtude disto/-cheguei a desconfiar que o homem/ se negava para fugir a entregalas/ felizmente não aconteceu assim (…)"*

Na Carta seguinte, N.º 4468, sem data:

Ficarão hoje terça feira / as 6 da tarde as estatuas fora / dos seus nichos o que deu um / trabalho insano. Felizmente não / houve novidades não sei ainda / se amanhã ficarão encaixo/tadas a tempo de seguirem/ para a estação do caminho / de ferro para poderem nos seguir / na quinta feira no com/boio do mesmo dia.

Ao darem entrada no Museu Etnológico Leite de Vasconcelos depara-se com uma situação peculiar. Por um lado, tem dois bustos de Mértola vindas da Coleção do Museu Arqueológico do Algarve reunidas

por Estácio da Veiga: a cabeça de Augusto (MNA 994.9.1) e um busto feminino de Cibele (MNA 994.9.3), por outro, surgem duas estátuas sem cabeça com a mesma proveniência. A opção escolhida é a de, como era norma à época e como o próprio Leite de Vasconcelos refere, que viu procedimento *idêntico no Museu do Louvre* (nota manuscrita por L.V. no verso da fotografia), combinar as estátuas. De facto, durante décadas até ao mandato de D. Fernando de Almeida como Diretor do Museu as peças encontravam-se associadas. José Luís de Matos ao estudar a escultura romana do Museu e estas duas peças em particular refere que a junção das duas estátuas às cabeças parece não ser correta (Matos, 1966, p. 115), sublinhando "Aliás o assunto está a ser estudado pelo Sr. Doutor Fernando de Almeida que, como é natural, dá a última palavra no assunto em questão" (Matos, 1966, p. 19).

3.2. "A perna de pedra"
Fragmento de Escultura de Marialva (Guarda)

Outro bom exemplo do exercício que importa desenvolver é o elemento de estátua, com o N.º de Inv. 994.32.1. e a sua leitura no acervo do Museu. Trata-se de um fragmento significativo de uma estátua monumental de cariz militar em mármore, possivelmente representando um Imperador. Dá entrada no Museu ainda no século XIX, e é arrumada tipologicamente pelo primeiro Director da instituição no percurso expositivo junto de elementos escultóricos de Milreu, em particular junto de outro fragmento de perna similar, ainda que de menor dimensão: a escultura N.º 994.6.5 (figura 10).

Na sua dissertação de Licenciatura, José Luís de Matos, *Subsídios para um Catálogo da Escultura Luso-Romana* este elemento é, por lapso, identificado como proveniente da *villa* romana de Milreu, Faro (Matos, 1966, p. 127). Apesar desta proveniência errónea ter sido corrigida, pelo autor no *Inventário da Coleção de Escultura romana do Museu Nacional de Arqueologia* (Matos, 1995, p. 41, N.º 14) o equívoco manteve-se, em todos os autores que posteriormente se dedicaram ao tema. Assim, tanto no *corpus* de Vasco de Souza (Souza, 1990, p. 46, n.º 130), como na dissertação de doutoramento de Luís Jorge Rodrigues Gonçalves (Gonçalves, 2007, p.

153 e 154, n.º 43), a *villa* romana de Milreu, continua a ser dada como o local de origem desta estátua. Sublinhe-se que nesta última obra, tendo em conta a tipologia da estátua, o autor ressalva que esta parece não se integrar no programa decorativo do ambiente de uma *villa* (Gonçalves, 2007, p. 154), pese embora nesta *villa* tenha sido recolhido um número significativo de retratos imperais.

A similitude desta estátua com a escultura N.º 994.6.5, igualmente um fragmento de perna de estátua militar, proveniente da *villa* de Milreu (Faro) fez com que surgisse o equívoco. Apesar de, como referimos, este lapso, já se encontrar devidamente explicado, e corrigido (Matos, 1995, p. 41, N.º 14) ou no inventário do Museu que se pode consultar *on line*, a real relevância desta peça, sua interpretação, cronologia e enquadramento, teima em não ser tida em conta, pelo que acreditamos que o presente trabalho de revisão das coleções pode resolver de vez a questão da proveniência. Assim sendo, parece-nos pertinente clarificar definitivamente a sua entrada no acervo do Museu. No livro de entradas, do então Museu Ethnológico Português, este bem cultural é inventariado em 1915 com o N.º 6155, sendo referido que foi recolhida em Marialva, tendo "aparecida no campo", e que resulta de uma doação do Dr. António Augusto Crispiniano da Fonseca (12 de Dezembro de 1850 e 8 de Fevereiro de 1903). Este bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra assume o cargo de Juiz em diversas Comarcas da Beira, nomeadamente na antiga Comarca de Meda (Guarda), nos anos em que ocorre esta descoberta. No epistolário Leitiano, verificamos que existe o registo de uma carta trocada entre o doador e Leite de Vasconcelos, indexada com o N.º 1301 (Coito, 1999, p. 107). A informação que contém é preciosa, pois confirma-nos mais uma vez o *ubi* da estátua, Marialva, e fornece uma data exata para a sua descoberta. A carta em questão é escrita em Bragança em 5 de Abril de 1898 e relata-nos a doação do bem cultural e o seu envio para Lisboa nesta data. Este fragmento de estátua de mármore de dimensões significativas apresenta-se num primeiro nível como algo esdrúxulo num local como Marialva, tal facto, levou a que esta proveniência fosse sempre encarada com cautelas. Porém sabe-se hoje, que Marialva, em época romana, seria a capital da *Civitas Aravorum* (Coixão, 2007, p. 214). Os recentes trabalhos aí desenvolvidos permitiram mesmo identificar um templo e propor

o desenvolvimento arquitetónico de um fórum (Coixão, 2007, p. 222). Em paralelo com esta descoberta e reinterpretação do lugar de Marialva na Lusitânia romana, foi há uma década apresentada uma importante inscrição, correspondendo a uma placa retangular de mármore branco do tipo Estremoz/Vila Viçosa com uma homenagem ao Imperador Adriano pela *Civitas Aravarum* (Encarnação, 2014, p. 130). A tipologia do suporte epigráfico levou a que fosse proposto que este se destinasse a figurar num monumento honorífico do tipo pedestal, apontando-se o fórum como sua localização (Encarnação, 2014, p. 133). Curiosamente, não foi estabelecida qualquer relação com o fragmento de estátua em análise depositada desde o século XIX no acervo do MNA.

Temos assim uma conjugação de dados que nos permite reavaliar o elemento escultórico do acervo do Museu Nacional de Arqueologia. Corresponde a um fragmento significativo de "(…) *perna esquerda nua com atilhos. Trata-se de um fragmento do joelho ao artelho, com orifício quadrado para encaixe do pé. A nudez e os atilhos sugerem que esta peça corresponde a uma estátua couraçada colossal.*" (Gonçalves, 2007, p. 153). Poderá este elemento de estátua colossal ser parte do monumento ao Imperador Adriano erguido pela cidade dos Áravos em 120 d.C. no fórum do seu núcleo urbano e referido na epígrafe que integra a colecção do Museu da Guarda?

3.3. A escultura de Milreu e a descoberta do Busto de Galieno do Museu de Lagos

O terceiro caso que aqui apresentamos, não corresponde diretamente a uma escultura do acervo do Museu Nacional de Arqueologia. Esta nossa opção é deliberada pois permite atestar a riqueza do arquivo do Museu para a História da Arqueologia em Portugal. Ir-nos-emos deter no conjunto escultórico da *villa* de Milreu (Faro), em geral e em particular numa das suas esculturas mais icónicas e de maior qualidade artística, o busto do Imperador Galieno que atualmente se encontra no Museu Municipal Dr. José Formosinho, em Lagos com o N.º de Inv. MMJF 3171 (Gonçalves, 2007, N.º 16, p. 103).

Desde a sua génese que o MNA tem entre as suas coleções um significativo conjunto de esculturas romanas proveniente das escavações de

Estácio da Veiga em Milreu (Faro). Como se disse acima, estes materiais transitaram do Museu Arqueológico do Algarve, sendo um dos núcleos fundadores do então *Museu Ethografico Português*, pelo que é significativo que o primeiro ofício do Museu recém-fundado, seja precisamente: "*para as despesas com a ida ao Algarve e conducção dos objectos, que são muito numerosos, segundo me consta*".

Entre a coleção inicial da escultura de Milreu contavam-se alguns fragmentos de grande qualidade e bustos, infelizmente mutilados, destacando-se a cabeça feminina (MNA N.º Inv. 994.6.3), dada a conhecer pela primeira vez por Brito Rebello nas páginas da Revista *Occidente*, afirmando que a mesma foi recolhida nas "*thermas e junto à entrada lateral do norte*" (Rebello, 1881, p. 190). Entre o arquivo fotográfico de Leite de Vasconcelos preserva-se uma fotografia (fig. 14) onde observamos algumas destas esculturas ainda com as respetivas legendas. Este aspeto é interessante e permite algumas precisões em relação à coleção. Por exemplo, o fragmento de busto que tem sido dado nos diversos inventários de escultura como de proveniência desconhecida MNA N.º Inv. 994.4.3 (Matos, 1995, n.º 5, p. 31); assim como, o fragmento MNA N.º Inv. 994.56.1 atribuído como de proveniência desconhecida (provavelmente Milreu) (Matos, 1995, n.º 11, p. 36) podem agora ser reavaliados e integrados com certeza como provenientes da *villa* de Milreu.

Após as escavações de Estácio da Veiga nos terrenos da Quinta do Milreu, propriedade do Sr. Manuel José de Sarria Tavares Garfias Torres, os achados continuaram a ocorrer "(…) *essa exploração devia ou o governo, ou a respectiva junta geral e camara municipal mandal-a concluir, antes que a gente rude devaste o que ainda há a aproveitar.*" (Rebello, 1881, p. 190).

Uma das peças de escultura mais impactantes aí descobertas surge publicada pela primeira vez, por Joaquim Maria Pereira Boto, fundador e primeiro organizador do Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique nas páginas do primeiro volume do *Archeólogo Português* (Boto, 1895). Nesse trabalho não dá conta quando terá sido descoberto, referindo apenas que a peça se encontrava à guarda do Dr. Brack-Lamy, de Lagos (Boto, 1895, p. 136). Trata-se da primeira, de uma sequência de pelo menos três estátuas de figuras de Imperadores ou de membros da família Imperial que ornamentariam o peristilo da *villa* e que hoje se encontram classificadas como conjunto de interesse nacional (CIN) pelo

Decreto-lei N.º 135, de 14 de Julho de 2021. Recorde-se, porém, que há data, no final do século XIX, os bustos de Agripina Menor (Gonçalves, 2007, n.º 9, p.88) e de Adriano (Gonçalves, 2007, n.º 15, p. 100) ainda se encontravam no subsolo, por descobrir. É assim o busto do Imperador Galieno o primeiro a ser revelado, permanecendo em mãos privadas até ser doado em 1935 ao Museu Municipal Dr. José Formosinho (Matos 1966, p. 19).

Consciente da relevância da Quinta do Milreu e da sua riqueza patrimonial e arqueológica, Leite de Vasconcelos mantém sempre a sua atenção desperta em relação a achados aí ocorridos. Um exemplo dessa atenção ocorre em 1906, quando Bernardo de Sá foi encarregue pelo "*Director do Museu Ethnologico de adquirir diversas antiguidades de valor archeologico*" (Sá, 1906, p.197). Entre elas destaca-se a "*collecção archeologica que pertenceu ao Sr. António Joaquim Judice*", entretanto falecido e onde constavam precisamente diversos elementos escultóricos em mármore de Milreu (Sá, 1906, p. 198). Tendo tido conhecimento precoce da descoberta desta cabeça de estátua, tenta, consequentemente adquirir a peça para o Museu Ethnologico. Ainda que não tenha tido sucesso na sua intenta, deixou-nos alguns apontamentos e preciosos registos fotográficos que permitem reconstituir o devir deste Bem Cultural. De facto, existe um conjunto de duas fotografias agrupadas que se reportam a este busto associados a apontamentos de Leite de Vasconcelos (figuras 16 e 17).

A primeira fotografia tem o seguinte texto no reverso:

> *Cabeça de busto, ou de estatua, de rosto/ varonil, barbado e com dimensões na/ turaes, mui bem cinzelada em mármore/ granular branco./ Foi achada em 1889 nas ruinas de/ Ossonoba, dentro da quinta do Milreu e/ é possuída em Portimão pelo sr. Manuel José de Sarrea Tavares Garfias e Torres, / proprietário da dita quinta./ Ha outra estampa photografica/ tirada a quasi ¾ (fig.17).*

Da leitura deste apontamento parece-nos, que Leite de Vasconcelos toma conhecimento do busto, numa data anterior ao artigo do Cónego Joaquim Maria Pereira Boto, pois ainda refere que a peça estava com o proprietário da Quinta do Milreu.

Considerações Finais

Não sendo este o espaço para apresentar uma resenha do que se encontra a ser realizado no âmbito do processo de remodelação integral do Museu Nacional de Arqueologia, não podemos deixar, de aqui afirmar que este congresso permitiu pela primeira vez apontar publicamente o caminho a seguir em relação à documentação possível da coleção de escultura romana, cruzando fontes.

O Plano Europeu de Recuperação e Resiliência (PRR) de Portugal ao contemplar um significativo investimento no Museu Nacional e Arqueologia estabelece uma oportunidade irrepetível. Conscientes desta responsabilidade a equipa tem reflectido sobre a importância crescente do contexto das suas coleções: Quando? Como? De que forma? Em que moldes concretos foram encorporadas? Que documentação existe associada?

Apenas a partir de uma base sólida, tão consistente como possível, se pode erguer um novo corpo teórico, interpretativo que sustente novas leituras históricas e museográficas partindo de coleções muitas vezes seculares.

A apresentação destes três exemplos da coleção de Escultura Romana portuguesa permite apontar os caminhos a seguir, mas também vislumbrar as leituras possíveis e propor soluções Museológicas. Ainda que muitos dos caminhos trilhados, apenas tenham permitido consolidar conhecimentos adquiridos, algumas das biografias dos objectos são inusitadas. São histórias que importa valorizar e contar, permitindo erguer novas propostas de leitura e interpretação que certamente poderão ter cabimento nas narrativas museográficas a apresentar nas futuras exposições de longa duração do Museu Nacional de Arqueologia.

Fig. 1

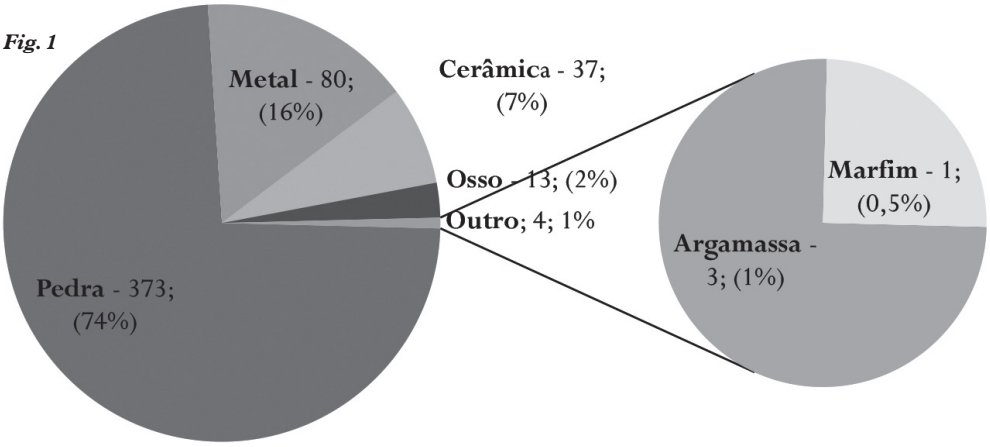

Metal - 80; (16%)
Cerâmica - 37; (7%)
Osso - 13; (2%)
Outro; 4; 1%
Pedra - 373; (74%)
Marfim - 1; (0,5%)
Argamassa - 3; (1%)

Fig. 2

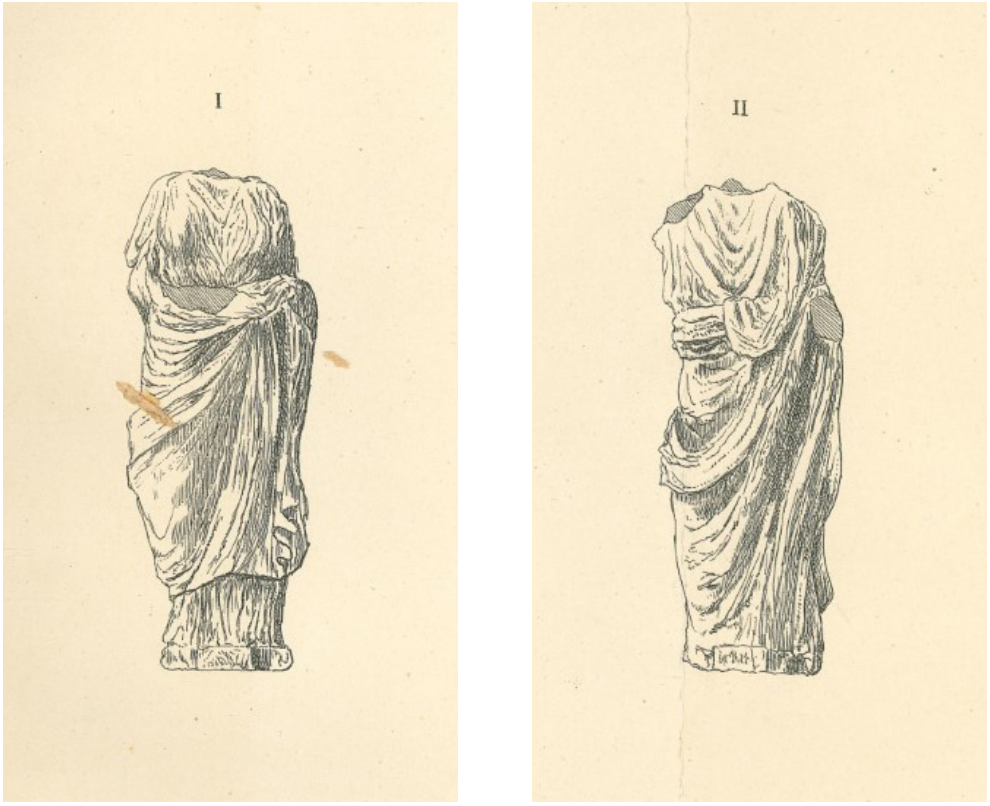
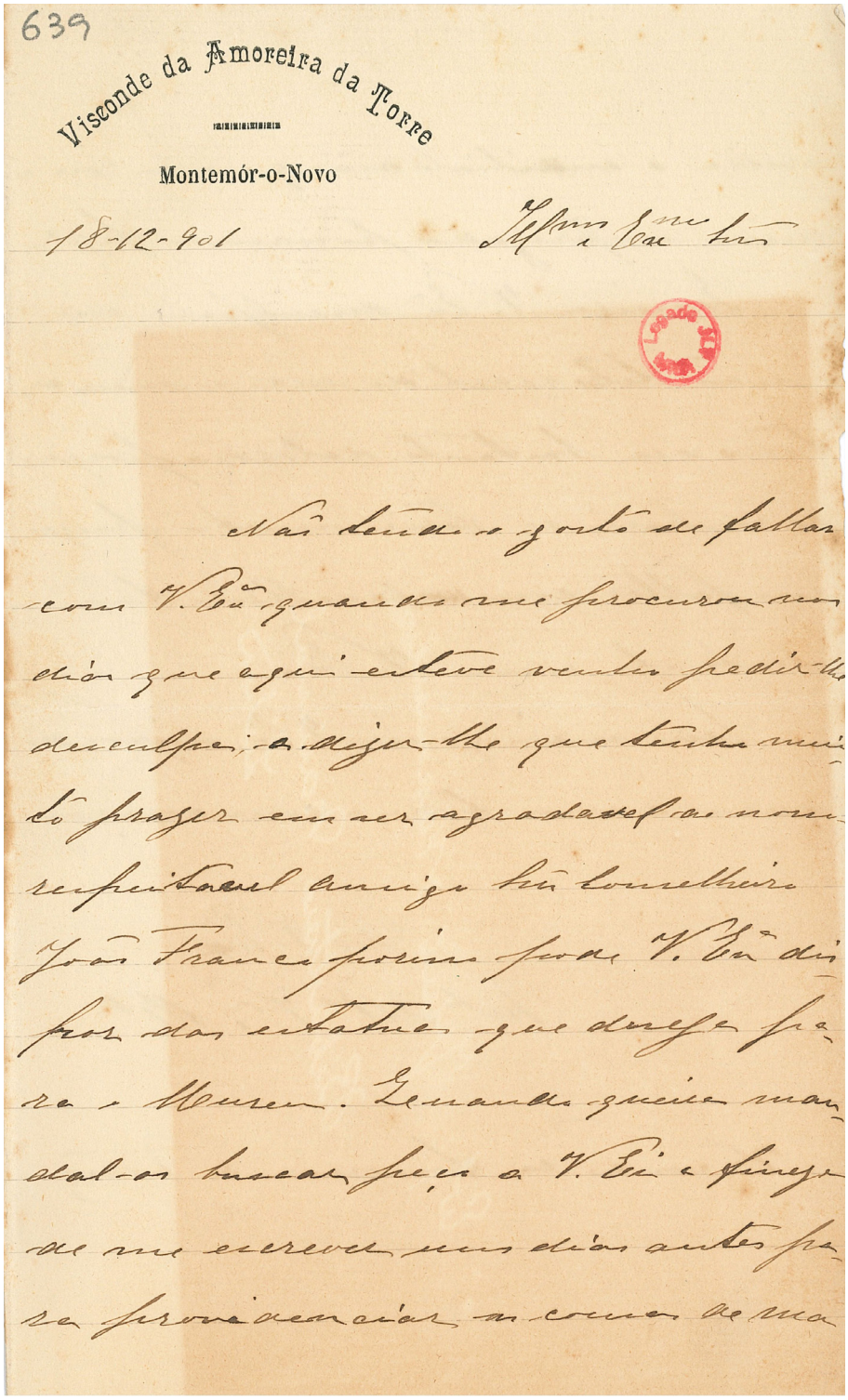

I
II

Fig. 3


639

Visconde da Amoreira da Torre

Montemór-o-Novo

18-12-901

Illm.os Exm.os Snr.s

Não tenho o gosto de falhar com V. Ex.as quando me procuram nos dias que aqui estou vindo pedir-lhe desculpa; a dizer-lhe que tenho muito prazer em ser agradavel a tão respeitavel amigo Snr Conselheiro João Franco portanto pode V. Ex.a dispor das ordens que deseje para o Alemtejo. Lembro que me mandar os buscar peço a V. Ex.a o favor de me escrever uns dias antes para providenciar a compra de ma



Fig. 4

Fig. 5





Fig. 6

Fig. 7



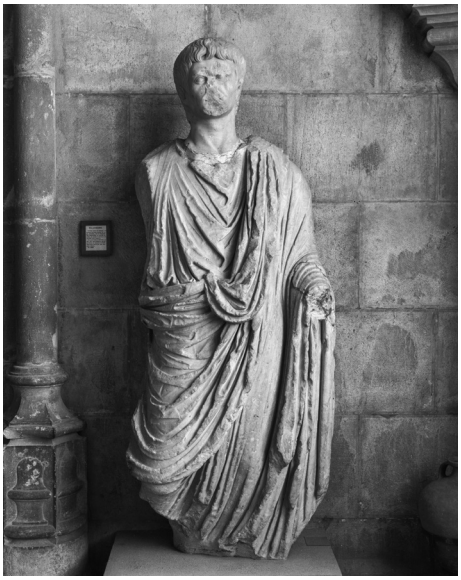


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

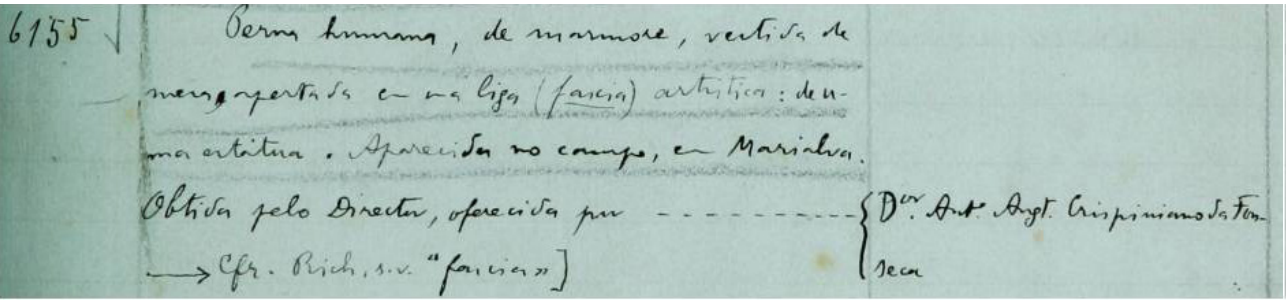
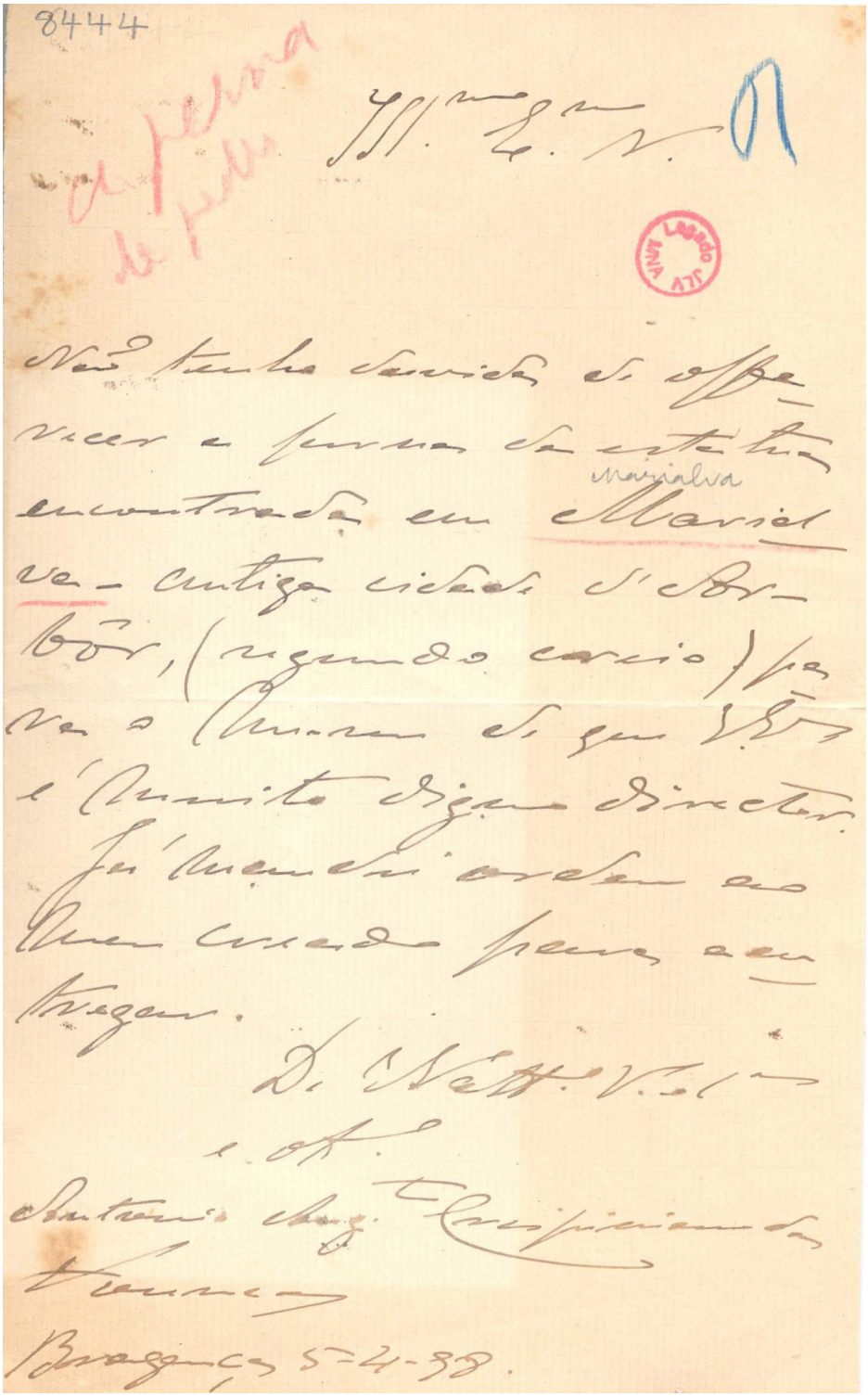

6155
Perna humana, de marmore, vestida de
meia-perna de uma liga (fascia) artistica: de u-
ma estatua. Apparecida no campo, em Marialva.
Obtida pelo Director, offerecida por
Dr. Ant. Agt. Crispiniano da Fon-
seca
→ Cfr. Rich, s.v. "fascia"]

Fig. 11


8444

A pessoa de quem

Ill.mo Sr. [illegible]

Não tenho duvida em offerecer a fotografia da estatua encontrada em Marialva - antiga cidade de Bobor, (segundo creio) para o Museu de que V. Ex.ª é illustre digno director.

Já mandei ordem ao Abel Pereira para a entregar.

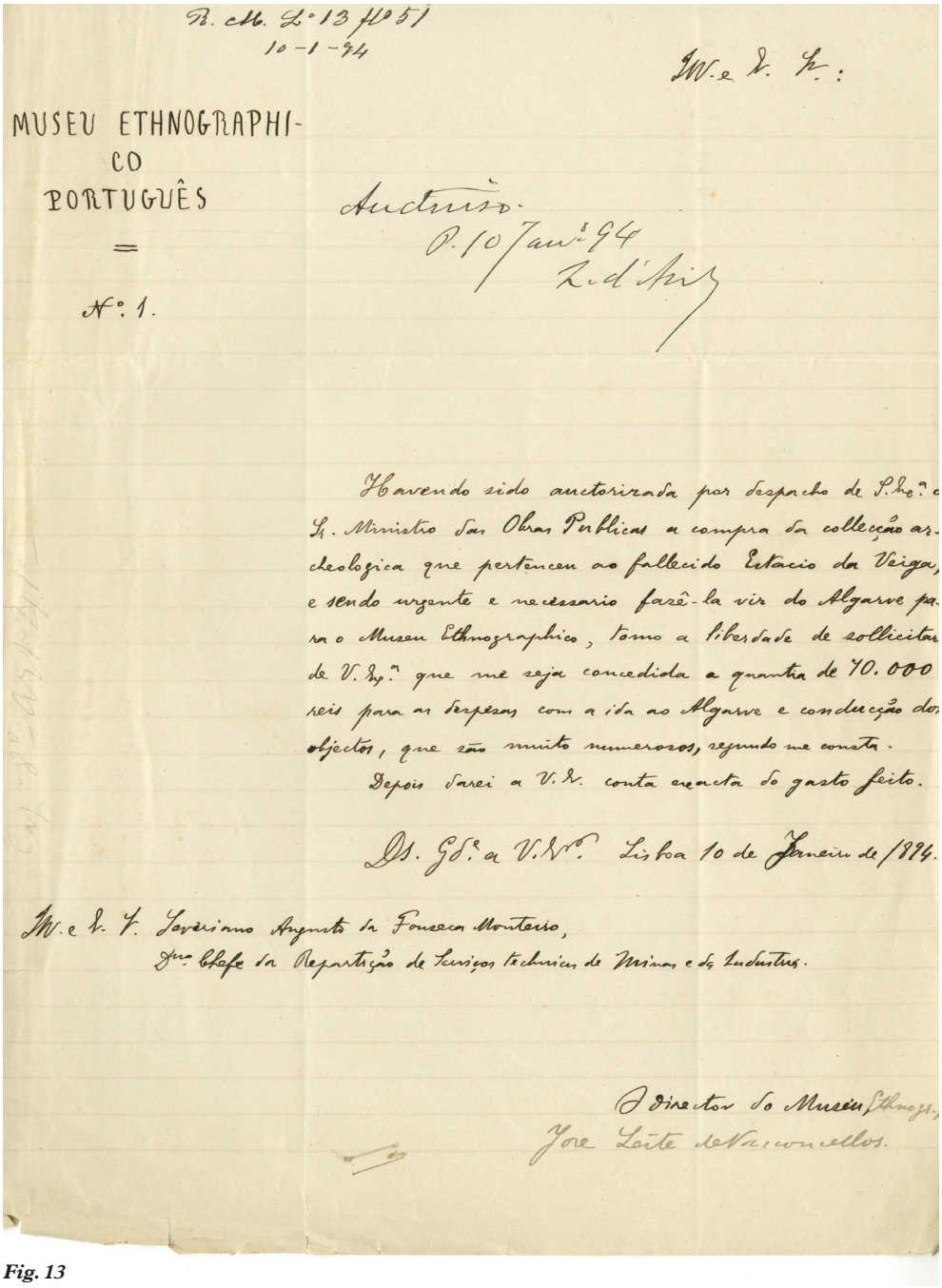
De V. Ex.ª

att.º

Sebastião Rodrigues Cruz Pinheiro da Fonseca

Bragança 5-4-93.

Fig. 12



R. ch. L.º 13 fl.º 51
10-1-94

M. e S. S.ª:

MUSEU ETHNOGRAPHI-
CO
PORTUGUÊS
=
N.º 1.

Audiencia.
P. 10/Jan.º 94
Ed. de Sá

Havendo sido auctorizada por despacho de S. Ex.ª o
S. Ministro das Obras Publicas a compra da collecção ar-
cheologica que pertencem ao fallecido Estacio da Veiga,
e sendo urgente e necessario fazê-la vir do Algarve pa-
ra o Museu Ethnographico, tomo a liberdade de sollicitar
de V. Ex.ª que me seja concedida a quantia de 70.000
reis para as despezas com a ida ao Algarve e conducção dos
objectos, que são muito numerosos, segundo me consta.
Depois darei a V. Ex.ª conta exacta do gasto feito.

Ds. G.de a V. Ex.ª Lisboa 10 de Janeiro de 1894.

M. e S. F. Severiano Augusto da Fonseca Monteiro,
Dig.mo Chefe da Repartição de Serviços technicos de Minas e da Industria.

O Director do Museu Ethnogr.
José Leite de Vasconcellos.

Fig. 13

Fig. 14



Fig. 15





Fig. 16

Fig. 17



Figuras

Figura 1 – Gráfico da escultura romana do MNA por matérias-primas. Dados da Base de dados Matriz: atualizados em setembro de 2023.

Figura 2 – Reprodução do desenho das duas estátuas da Quinta da Amoreira da Torre, Montemor-o-Novo, segundo Pereira, 1890, Est. VII e VIII.

Figura 3 – Reprodução da Carta do Visconde da Torre a Leite de Vasconcelos. Epistolário Leitiano N.º 639.

Figura 4 – Fotografia do arquivo do Museu Nacional de Arqueologia. Legado Leite de Vasconcelos, com a legenda "Que esta na Moreira da Torre (Montemor)". PT/MNA/APJLV/AF/ARM.03/CX.1 [Fotografias Arqueologia] / ENV.1 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Figura 5 – Fotografia do arquivo do Museu Nacional de Arqueologia da primeira década do século XX. José Joaquim de Almeida Carvalhais surge ao lado da estátua romana que recolheu em Montemor-o-Novo. Na imagem o togado já surge associada à cabeça de Augusto. PT/MNA/APJLV/AF/ARM.02/CX.1 [Diretores & Funcionários] / ENV.1 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Figura 6 – Fotografia do arquivo do Museu Nacional de Arqueologia. Um jovem surge ao lado da estátua feminina já associada ao busto de Cíbele. Curiosamente o busto encontra-se rasurado a lápis azul. PT/MNA/APJLV/AF/ARM.02/CX.1 [Diretores & Funcionários]/ENV.1 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Figura 7 – Fotografia da estátua feminina de orante associada ao busto de Cíbele. © Arquivo del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, D-DAI-MAD-FR-R-188-68-04. Reinhard Friedrich, 1968.

Figura 8 – Fotografia do togado associado ao busto de Augusto. © Arquivo del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, D-DAI-MAD-FR-R-188-68-03. Reinhard Friedrich, 1968.

Figura 9 – Fragmento de perna em mármore branco proveniente de Marialva, Guarda. Alt. 99,2cm; Larg. Máx.22,-6cm. MNA N.º 994.32.1. © MNA Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. ADF. José Pessoa, 2010.

Figura 10 – Fragmento de perna em mármore branco proveniente de Milreu, Faro. Alt. 20,7cm; Larg. Máx.19cm. MNA N.º 994.6.5. © MNA/ADF. José Pessoa, 2010.

Figura 11 – Excerto do Livro de entradas do Museu Ethnológico Português com o primeiro inventário da peça de escultura MNA N.º 994.32.1.

Figura 12 – Carta N.º 8444 do Epistolário Leitiano. Correspondendo à doação do membro inferior direito de estátua em mármore (MNA N.º 994.32.1). A vermelho, Leite de Vasconcelos anota "a perna de pedra".

Figura 13 – Ofício N.º 1 do Museu Ethografico Português, escrito e assinado por

Leite de Vasconcelos e dirigido a Severiano Augusto da Fonseca Monteiro, Chefe da Repartição dos Serviços de Técnicas de Minas e Indústrias, datado de 10 de Janeiro de 1894. © Arquivo LNEG.

Figura 14 – Fotografia do Legado de Leite de Vasconcelos. Da direita para a esquerda: MNA N.º Inv. 994.4.3; N.º Inv. 994.4.3 e N.º Inv. 994.6.2. PT/MNA/APJLV/AF/ARM.03/CX.3 [Peças]/ENV.2 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Figura 15 – Busto de Galieno hoje pertencendo ao Museu D. Museu Municipal Dr. José Formosinho, em Lagos (Boto, 1895, p. 137).

Figura 16 – Fotografia do Legado de Leite de Vasconcelos. PT/MNA/APJLV AF/ARM.03/CX.3 [Peças]/ENV.1 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Figura 17 – Fotografia do Legado de Leite de Vasconcelos. PT/MNA/APJLV/AF/ARM.03/CX.3 [Peças]/ENV.1 © Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. MNA

Bibliografia

ALMEIDA, J. M. de (1983) – A Epigrafia na Exposição de Escultura Romana do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. *O Arqueólogo Português*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, Série IV. N.º 1, p. 337.346.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.; CARVALHO, A.; FABIÃO, C. (Eds.) (2015) – *Lusitania Romana. Origem de dos pueblos* / *Lusitânia Romana. Origem de dois povos*. Col. "Studia Lusitana". N.º 9. Mérida: Museu Nacional de Arte Romano.

ARRAIZ, D. F. A. (1604) – *Dialogos*. Coimbra. (Biblioteca MNA - JLV/LA 25 E).

BOTO, M. C. P. (1895) – Archeologia algarvia. Cabeça de uma estátua luso-romana de Milrei (Estoi). O Museu do «Infante D. Henrique» de Faro. *O Archeologo Português*. Lisboa. Imprensa Nacional. 1ª série, Vol. I, p. 136-138.

CARVALHO, A.; FABIÃO, C; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (2016) (Coord.) – *Lusitânia Romana. Origem de Dois Povos*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

COITO, L. C. (1999) – Epistolário de José leite de Vasconcelos. Suplemento *O Arqueólogo Português*, 1, Lisboa: Imprensa Nacional/Museu Nacional de Arqueologia.

COITO, L. C. (2003) – Documentos para a história do MNA. Peças da Colecção de escultura do MNA. *O Arqueólogo Português*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, Série IV. N.º 21, p. 339-346.

COITO, L.C.; CARDOSO, J. L. & MARTINS, A. C. (2008) – *José Leite de Vasconcelos. Fotobiografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia/Editorial Verbo, p. 143.

COIXÃO, A. do N. S. (2007) – Estudo da presença romana nas áreas das freguesias de Marialva e Coriscada. *Cultura e Ciência*. N.º 9. Vila Nova de Foz Côa: Câmara Municipal de Foz Côa, p. 211-235.

ENCARNAÇÃO, J. d' (2014) – Homenagem da *Civitas Aravorum* ao Imperador Adriano. *Praça Velha – Revista Cultural da Cidade da Guarda*. Ano VI. N.º 34: Guarda: Câmara Municipal da Guarda, p. 128-151.

GONÇALVES. L. J. R. (2004) – O Estudo da Escultura Romana em Portugal. In NOGALES BASARRATE, T.; GONÇALVES, J. L. (Coord.) - *Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Universidade de Lisboa 1, 8 e 9 de Fevereiro de 2003. Madrid: Ministerio de Cultura: Espanha, p.157-173.

GONÇALVES. L. J. R. (2007) – *Escultura Romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Col. "Studia Lusitana 2". Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

MACHADO, J. L. S. (1965) – *Subsídios para a História do Museu Etnológico do D. Leite de Vasconcelos*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

MATOS, J. L. de (1966) – *Subsídios para um Catálogo da Escultura Luso-Romana*. Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MATOS, J. L. de (1995) – *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia: Coleção de Escultura Romana*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português de Museu/ Museu Nacional de Arqueologia: Inventário do Património Cultural Móvel.

PEREIRA, E. J. S. (2018) – *Colecionismo Arqueológico e Redes de Conhecimento, Atores, Coleções e Objectos – Portugal (1850-1930)*. Lisboa: Caleidoscópio/ Direcção –Geral do Património Cultural.

PEREIRA, G. (1887) – Antiguidades de Montemor-o-Novo. *Revista Archeológica e Historica*, Volume 1, p. 129-133.

PEREIRA, G. (1890) – As estátuas romanas da Quinta da Amoreira da Torre, próximo de Montemor-o-Novo. *Revista Archeológica*, n.º 4, Lisboa, p. 169-171.

PINTO, A. J. N. (2002) – *Bronzes figurativos romanos de Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RESENDE, A. E. (1600) - *Antiquitatum Lusitaniae, et* de *municipio Eborensi.* Lib. V. Publicação: Coloniae Agrippinae: in officina Birckmannica sumptibus Arnoldi Mylij. (Biblioteca MNA - LA /123 p)

REBELLO, B. (1881) – Antiguidades do Algarve. Monumento de Milreu. *O Occidente*. *Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*. Lisboa. 4.º Ano. Volume IV. N.º 96, p. 189-190.

RIBEIRO, J. C. (2002) (Ed.) – *Religiões da Lusitânia. Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.

SÁ, B. (1906) – Relatório de uma excursão archeologica ao Alentejo e Algarve. *O Archeologo Português*. Lisboa. Imprensa Nacional. 1ª Série, Vol. XI, p. 197-201.

SOUZA, V. de (1990) – *Corpus Signorum Imperii Romani, Portugal*. Coimbra: Instituto Português de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra.

VASCONCELLOS, J. L. (1903) – Duas estátuas romanas (Dadiva ao Museu Ethnologico Português). *O Archeologo Português*. Lisboa. Imprensa Nacional. 1ª série, Vol. VII, p. 100-101.

VASCONCELLOS, J. L. (1897) – *Religiões da Lusitânia na parte que principalmente se refere a Portugal*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa. Tomo I.

VASCONCELLOS, J. L. (1905) – *Religiões da Lusitânia*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa. Tomo II.

VASCONCELLOS, J. L. (1913) – *Religiões da Lusitânia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Tomo III.

VASCONCELLOS, J. L. (1915) – *História do Museu Etnológico Português (1893-1914)*. Lisboa: Imprensa Nacional.

ZÚQUEDE, A. E. M. (1989) (Dir.) – *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Vol. 2 (2.ª Edição). Lisboa: Editorial Enciclopédia.

https://doi.org/10.34623/hyh1-4n66

Mithras em Tróia (Grândola, Portugal) O baixo-relevo romano em mármore com o banquete dos deuses Mithras e Helios

Filomena Limão

Professora auxiliar de História da Arte no Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e membro integrado do CITCEM - centro de investigação transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"

Resumo: Em 2022, o baixo-relevo romano incompleto em mármore representando o banquete entre os deuses Mithras e Helios e parte da tauroctonia ou sacrifício do touro, duas cenas primordiais dos Mistérios de Mithras, descoberto em Tróia (Ruínas romanas de Tróia, Grândola, Portugal) na década de 20 do século XX, esteve patente ao público, pela primeira vez, no Museu Saint-Raymond, em Toulouse, França, na exposição internacional *Le Mystère Mithra. Plongée au coeur d'un culte romain.* Esta peça tem conhecido uma vivência dupla, o original em posse de privados e a réplica, até recentemente disponível na exposição Religiões da Lusitânia - *Loquuntur Saxa*, no Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa.

Apesar de descoberto há 100 anos por Inácio Marques da Costa no norte da península de Tróia em frente à cidade de Setúbal, no estuário do Sado, o baixo-relevo ainda encerra muitas incógnitas. O valor iconográfico e a qualidade artística reconhecidos ao baixo-relevo levou a que especialistas sugerissem a sua produção fora da província romana da Lusitânia e mesmo da Península Ibérica. A este respeito, as análises ao mármore do baixo-relevo (2020) identificando-o como sendo proveniente do Anticlinal de Estremoz, na Lusitânia (actualmente, o Alentejo, Portugal) apontam para que a sua produção seja provincial e não uma importação. A localização estratégica de Tróia, um centro industrial de produção de salgas de peixe a laborar desde o século I, um porto localizado entre o oceano, o rio e as terras, deu-lhe acesso às "vias do mármore" que, cruzando o Anticlinal de Estremoz lhe disponibilizaram este recurso.

Neste texto pretende-se revisitar o baixo-relevo contribuindo para um melhor conhecimento de Mithras em Tróia na Antiguidade.

Palavras-chave: Ruínas romanas de Tróia (Portugal); Baixo-relevo mitraico de Tróia; Anticlinal de Estremoz.

Mithras in Tróia (Grândola, Portugal) The Roman marble bas-relief with the banquet of the gods Mithras and Helios

Abstract: The incomplete Roman marble bas-relief depicting the two leading scenes of the Mysteries of Mithras - the banquet of the gods Mithras and Helios and part of the tauroctony or the sacrifice of the bull - was discovered in Tróia (present-day, the Roman ruins of Tróia, Grândola, Portugal) in the 1920s. It was on display for the first time in 2022 at the international exhibition *Le Mystère Mithra. Plongée au coeur d'un culte romain* held at the Saint-Raymond Museum in Toulouse, France. The history of the bas-relief has been a true "tale of two stories." The original piece is in private hands, and a replica has been on display until recently at the exhibition *Religiões da Lusitana- Loquuntur Saxa* at the Museu Nacional de Arqueologia in Lisbon.

Despite being discovered 100 years ago by Inácio Marques da Costa in the north of the Tróia peninsula opposite the city of Setúbal, in the Sado estuary, there is still much to uncover about the mithraic bas-relief. The iconographic value and artistic quality recognised in the piece led specialists to suggest its production outside the Roman province of Lusitania and even the Iberian Peninsula. In this respect, analyses of the marble of the bas-relief (2020) identifying it as coming from the Estremoz Anticlinal in Lusitania (currently Alentejo, Portugal) point to its production being provincial rather than an import. The strategic location of Tróia, an industrial centre of fish salting production labouring since the 1st century CE, a harbour between the ocean, the river and the land, gave it access to the "marble routes" cross passing the Estremoz Anticline, making this resource available to it.

This text aims to revisit the bas-relief contributing to a better knowledge of Mithras in Tróia in Antiquity.

Keywords: Roman ruins of Tróia (Portugal); The mithraic bas-relief from Tróia; Estremoz Anticline.

Introdução

O presente texto é sobre o baixo-relevo romano em mármore que, apesar de fragmentado e incompleto, oferece, no painel do lado direito do observador, a cena completa do banquete entre os deuses Mithras e Helios, ou o deus Sol. A representação do banquete e a da tauroctonia ou sacrifício do touro, que se pode perceber na parte que resta do painel esquerdo, são duas cenas basilares no conjunto dos Mistérios de Mithras em que a

narrativa visual é a principal fonte de conhecimento sobre o deus romano Mithras. Este baixo-relevo, muito referido por especialistas mas raramente visto, foi descoberto no lugar de Tróia, actualmente as Ruínas Romanas de Tróia, em frente à cidade de Setúbal, há quase 100 anos.

Na Fig.1, pode observar-se a fotografia mais recente do baixo-relevo mitraico de Tróia, captada em Abril de 2022, no Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa, quando a peça aí esteve para ser limpa antes de integrar uma exposição internacional sobre o Mitraísmo ou os Mistérios de Mithras que decorreu no mesmo ano no Museu Saint-Raymond, em Toulouse, França. O baixo-relevo em mármore esteve, pela primeira vez em toda a sua história, exposto ao olhar do público entre 13 de Maio e 30 de Outubro de 2022, no pólo francês da exposição internacional itinerante intitulada, *Le Mystère Mithra. Plongée au coeur d'un culte romain*/ *The Mystery Mithra. Immersion in the heart of a Roman Cult*[1]. Anteriormente, a exposição, com algumas alterações e sem a peça de Portugal, esteve patente no Musée Royal de Mariemont, na Bélgica, entre 20 de Novembro de 2021 e 18 de Abril de 2022. Depois de Toulouse, a exposição seguiu para Frankfurt para o Archeäologisches Museum Frankfurt onde esteve de 19 de Novembro de 2022 até 15 de Abril de 2023 e o baixo-relevo de Tróia regressou a Portugal.

O baixo-relevo original é propriedade da família Narciso. Desde 2020 que foram estabelecidos contactos entre mim, a família Narciso, o Museu Nacional de Arqueologia através do seu director, Dr. António Carvalho, e o Museu Saint-Raymond no sentido de emprestar a peça para a exposição internacional. À vontade expressa pelos proprietários de emprestar o original do baixo-relevo para figurar na exposição em Toulouse juntou-se a minha nomeação, igualmente pelos proprietários, como *courier*, acompanhando-o na viagem para e de Toulouse. A presença do original do baixo-relevo numa exposição com o objectivo de elaborar uma nova síntese sobre os Mistérios de Mithras à luz de conhecimentos e interpretações dos últimos decénios, não só valorizou a peça projectando-a internacionalmente como reafirmou o seu valor artístico, iconográfico e patrimonial. Simultaneamente, testemunhou a

[1] Uma possível tradução do título em português – numa versão nossa – poderia ser, *O Mistério de Mithras. No coração de um culto romano*.

relevância histórica, arqueológica e artística das Ruínas Romanas de Tróia e do papel que este lugar teria tido no mundo romano.

Neste texto, pretende-se revisitar o baixo-relevo em mármore encontrado em Tróia. Começar-se-á por descrever as cenas representadas, observar as suas características físicas e analisar as propostas para a sua reconstituição. Seguidamente, referir-nos-emos a Tróia, que, em tempos romanos, foi um "complexo industrial" (Mayet, 1994) de salgas de peixe, estrategicamente localizado na costa sudoeste da província da Lusitânia, entre o rio Sado e o Atlântico e, mais concretamente, ao lugar do achado e às questões que sobre ele se levantam. O baixo-relevo não pode ser compreendido fora do seu contexto histórico. É a sua presença em Tróia que contextualiza a produção da peça, as particularidades narrativas decorrentes da oficina, a utilização de materiais, dos meios e motivações; por outro, esta escultura com as cenas principais do culto de Mithras envolvendo um possível *mithraeum* contribui para redimensionar Tróia como lugar dinâmico de passagem e interseção na economia e sociedade romanas.

O local de produção do baixo-relevo tem suscitado dúvidas. A opinião quase unânime dos especialistas -arqueólogos, historiadores da arte- é a de que, tratando-se de uma peça de valor iconográfico e qualidade técnica, deveria ter sido produzida fora da província da Lusitânia e da Hispânia (Península Ibérica Romana). A este respeito, as análises para identificar a origem do mármore do baixo-relevo de Tróia realizadas por Pilar Lapuente (Universidade de Saragoça) são determinantes. As amostras foram recolhidas por mim em 2019 com a autorização da família Narciso e os seus resultados foram apresentados em Lisboa, em Maio de 2022, no *International Symposium on Archaeometry* (ISA 2020-2022). Este trabalho conjunto foi submetido em 2023 para publicação no *Open Access Journal of Archaeology & Anthropology (OAJAA)* e após processo de revisão por pares, foi publicado em Setembro de 2023. Os resultados da identificação do mármore apontam para a proveniência do Anticlinal de Estremoz, Alentejo, Portugal. A utilização de um mármore da província da Lusitânia leva-nos a propor a produção da peça na mesma província e a afastar a ideia da importação deste baixo-relevo. As "vias do mármore" confluem no Anticlinal de Estremoz e chegam a *Caetobriga* (Setúbal) tornando este material acessível a Tróia.

Apesar de conhecido há muito tempo, o baixo-relevo encerra em si muitos mistérios e tem tido uma vida longa dividida entre o original em mármore na posse de privados e a sua réplica em gesso integrando até muito recentemente a exposição *Religiões da Lusitânia, Loquuntur Saxa* no Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa.

Com este texto, esperamos contribuir para se conhecer melhor Mithras em Tróia.

I. Descrição das cenas representadas nos painéis do baixo-relevo descoberto em Tróia

O baixo-relevo de Tróia (CIMRM, n. 798, fig. 217) apresenta duas cenas inseridas com alguma profundidade cada uma num painel. Uma moldura lisa e saliente rodeia o perímetro do painel do lado direito do observador correndo pelo limite inferior do painel do lado esquerdo embora não já pela parte superior deste painel (ponto a preto na Fig. 2). O painel do lado esquerdo do observador encontra-se muito fragmentado restando apenas uma pequena parte da cena que aí estaria representada. Esta desenrolar-se-ia no interior de um espaço de fundo liso coberto por uma abóbada e tratar-se-ia da cena de Mithras sacrificando o touro, também chamada tauroctonia, uma cena fundamental dos Mistérios de Mithras. O painel fragmentado apresenta ainda um espaço exterior à zona abobadada com uma figura a um nível superior. No painel completo do lado direito do observador está representado um banquete desenrolando-se num espaço diferente notado pela leve textura e relevo do fundo. Possivelmente, decorreria também, num momento diferente.

No painel do lado direito do observador, o que está completo, encontram-se duas figuras masculinas sentadas juntas - **1** e **2** - levemente reclinadas e olhando em frente. A figura **1** tem um longo cabelo e uma auréola com onze raios sobre a cabeça que o identifica como Helios ou o deus-Sol. No braço esquerdo, ligeiramente dobrado, segura um ritão (*rhyton)*, um recipiente em forma de chifre usado para beber. Veste uma túnica franzida de mangas compridas, apertada por um grosso cinto e um manto *(chlamys*).

A figura **2** encontra-se à esquerda do deus Sol. O seu braço direito passou por trás da cabeça do deus-Sol descansando sobre o seu ombro direito onde pousa a mão bem aberta num gesto amigável mas também algo dominador. É o deus Mithras caracterizado pelo barrete frígio ajustado à cabeça. No topo desta, nota-se um vinco ilustrando uma dobra para a frente. As pontas compridas do barrete viradas para fora despontam sobre os seus ombros. Este veste-se como o deus-Sol num inegável paralelismo. Enverga uma túnica franzida e apertada por um cinto sobreposta de um manto *(chlamys*). Tem um ritão (*rhyton*) na mão esquerda.

Os dois convivas sentam-se junto a um almofadão longo - 3 - que quase os contorna, um *puluinum* decorado com três bandas verticais de motivos vegetalistas (elementos serpenteantes com volutas e talvez folhas de louro) separadas a espaços regulares. Apresenta uma consistência macia que cede ao toque das mãos dos convivas. Este *pulvinum* pode pertencer a um leito semicircular ou leito sigmático, também designado como *stibadium*, frequentemente utilizado na Antiguidade Tardia.

Não há uma mesa, a refeição parece desenrolar-se ao nível do solo onde, de um lado e do outro lado, em primeiro plano, à frente do *stibadium*, se encontram os assistentes de Mithras. Estes são os dois transportadores do facho ou dadóforos que se vestem de igual forma como o deus-Sol e Mithras e usam o barrete frígio como este último.

Um dos assistentes é Cautes do lado esquerdo do observador - 4. Cautes, que geralmente transporta a tocha voltada para cima, neste caso deixou-a deitada por terra porque tem as mãos ocupadas com algo que parece querer entregar ao deus- sol e que fará parte da refeição. A identificação daquilo que transporta não tem sido fácil: na sua mão direita, um pedaço de pão? e na esquerda, um ritão ou uma pátera? Do lado direito do observador encontra-se Cautopates, nº 5 que, com a sua mão esquerda, segura a tocha que habitualmente transporta voltada para baixo. Com a mão direita não deixa de, tal como Cautes, servir à mesa: segura um vaso aparentemente com uma asa, de formato globular decorado com gomos verticais cujo conteúdo verte no grande vaso central. Cautopates - 5 - também aparece no painel do lado esquerdo numa escala aumentada segurando a sua tocha invertida. Um grande vaso com duas asas, com o pé sobre o plinto - um krater - 6 - encontra-se no centro da refeição, no solo. Uma serpente - 7 -, com o corpo coberto por escamas, parte do

solo enrolando-se uma vez à volta do corpo do vaso até atingir a boca do mesmo bebendo dele.

No painel do lado esquerdo do observador sob a abóbada, encontra-se Cautopates - 5 -. A pata de um animal cobre parcialmente a sua tocha invertida - 8, mostrando que aqui se desenrolaria a cena do sacrifício do touro ou a tautoctonia que teria lugar no interior de uma gruta. No canto superior direito, fora do espaço abobadado, um busto, possivelmente envergando uma túnica, olha em frente com as duas pontas de um crescente lunar a despontar dos ombros combinando-se com um possível nimbo/auréola sobre a cabeça. É a Lua - 9 - como que envolvida por uma moldura circular ou *clipeus* (cfr. Limão, 2021: 508-509).

Nesta peça reunem-se dois episódios fundamentais - a tauroctonia e o banquete entre o deus Mithras e o deus-Sol - no conjunto dos Mistérios de Mithras, um deus romano inspirado num dos participantes fundamentais do panteão iraniano antigo, Mitra (Bricault, 2021: 27). Este culto espalhou-se pelo Império Romano e nele vigorou entre os séculos I e o V e, na ausência de uma narrativa explicativa dos seus processos cultuais mantidos em segredo, a narrativa visual, quer em escultura, pintura ou mosaico, constitui a base para a compreensão - nem sempre fácil e com muitas interpretações – dos seus princípios e rituais nomeadamente de iniciação. Esta peça é muito importante por narrar visualmente estas duas cenas da vida do deus Mithras, o sacrifício do animal sagrado e o banquete apaziguador conferindo grande valor cultual ao local onde se encontraria.

A narrativa visual do baixo-relevo de Tróia é muito viva, impregnada de texturas, de decoração visível nas vestes e no almofadão/pulvino e de movimento. Esta vivacidade nota-se nos gestos e atitudes como se as cenas rituais, tanto a do sacrifício como a da partilha da bebida e comida, se desenrolassem à frente dos nossos olhos e tivessem a intenção de causar impacto no observador.

Franz Cumont, arqueólogo e historiador belga especialista em assuntos mitraicos, ao ver as primeiras fotografias desta peça em 1934 e 1935, considerou-a muito interessante, referindo que teria particularidades que não apareciam em outros monumentos de Mithras (Jalhay, 1948:533). Não chegou, no entanto, a identificar as particularidades que teria notado. Posteriormente, Garcia y Bellido referindo-se à cena do banquete de Tróia (1949: 397) assinalava que, embora reproduzindo um episódio

característico dos Mistérios de Mitras, o fazia de uma forma "completa, clara e única"; e ainda acrescentava que a mudança de função dos dois dadóforos, Cautes e Cautopates, para se tornarem assistentes da refeição (1949: 397) consistia numa originalidade. Um outro pormenor a salientar nesta narrativa é a mão grande e bem desenhada do deus Mitras sobre o ombro do deus-sol, numa atitude que interpretamos como amigável mas simultaneamente de domínio de Mithras sobre Helios. É uma opção narrativa pensada para ter com efeito sobre o observador.

A peça apresenta danos que se afiguram intencionais nos rostos de algumas personagens como é o caso do rosto de Cautopates na cena incompleta da esquerda; na cena da direita, no banquete de Mithras e do Deus-Sol, o dano verifica-se nos rostos de Mithras, Helios e Cautes; em Cautopates, por sua vez, não é tão notório. Há dano intencional também na cabeça da serpente. Esta ocorrência foi testemunhada durante a limpeza da peça no Museu Nacional de Arqueologia, a que nos referimos anteriormente, e vai de encontro ao que já tinha sido referido em 1930-1931 pelo arqueólogo que descreve a descoberta do baixo-relevo, António Inácio Marques da Costa (1930-1931, p. 10).

II. Propostas de reconstituição do baixo-relevo de Tróia

Quando foi encontrado, o baixo-relevo mitraico apresentava-se partido em cinco fragmentos como se comprova pela fotografia de 1940 da autoria de Maxime Vaultier publicada por Jalhay (1948:532). Em 1946, numa outra fotografia do baixo-relevo tirada por Augusto Abreu Nunes e igualmente publicada por Jalhay, verifica-se que o baixo-relevo apresenta mais uma quebra na cena do banquete e que um fragmento dos iniciais estava perdido (Jalhay, 1948:532 e 537). É Garcia y Bellido, em 1949, que informa que o fragmento perdido tinha sido encontrado (p. 395). Deste modo, o baixo-relevo passou a ter, entre 1940 e 1946, em circunstâncias que se desconhecem, seis fragmentos posteriormente colados cujas linhas se vêem claramente no tardoz da peça (Fig.4 E).

O baixo-relevo de Tróia tem um comprimento incompleto de 81,5 cm por uma largura de 64,5 cm. A espessura superior da peça varia entre os 50 e os 70 mm. A espessura lateral do painel do banquete

(lado direito do observador) é de 53 mm. Deve notar-se os dois pontos ao longo da espessura superior da peça. Um, no canto superior direito, pode ser um orifício; a meio da espessura, na linha divisória dos dois painéis, estão um orifício (diâmetro de 2 cm X 1,5 cm com a profundidade de 1,7 cm) e um ponto que parece ter um pequeno elemento de metal inserido na espessura da peça (Fig. 4 B e C). A espessura inferior da peça é maior do que a superior, 85 mm (Fig. 4 D).

A incompletude do baixo-relevo de Tróia tem conduzido à formulação de propostas de reconstituição que oscilam entre a hipótese de um tríptico e de um díptico. As hipóteses para a reconstituição de uma peça com estas características envolvem questões mais profundas como as de uma narrativa dos episódios da vida de Mithras e mesmo a maneira como estas imagens seriam dadas a conhecer a quem as via. Tratar-se-ia de uma forma de transmissão visual da informação no contexto mitraico que os investigadores apesar de muitos esforços ainda não conseguiram compreender totalmente (Kirichenko, 2005: 2-6).

2.1. A hipótese de Garcia Y Bellido - tríptico e painéis múltiplos

Garcia y Bellido, em 1949, considerou que a peça faria parte de um tríptico, propondo que, sobre a parte superior da peça, corresse uma outra faixa de igual comprimento e largura com relevos alusivos a Mithras. E acrescentou sobre a sua ideia e desenho hipotético que publicou: "talvez, dadas as proporções demasiado alargadas que resultam (da proposta de reconstrução) houvesse outra terceira faixa superior, mas é proposta que não defendo."(1949: 395). Posteriormente, na sua publicação de 1967 (p. 36), Garcia Bellido explicou, de uma forma mais objetiva, a sua proposta: no seu entender, a peça de Tróia faria parte de um tríptico que estaria incluído num conjunto de painéis múltiplos formando um retábulo. Acrescenta que, a cena fragmentada do lado esquerdo, correspondente a Mithras *tauroctonos*, teria o dobro da dimensão da cena do banquete do lado direito, uma vez que seria a cena a ocupar o centro do relevo.

A partir da proposta de tríptico e painéis múltiplos de Garcia Y Bellido, elaborámos um desenho. Imaginámos os painéis múltiplos repetidos na parte superior da peça levando em conta a existência de um orifício e de uma peça metálica sobre a moldura que separa o painel direito do

esquerdo. O orifício poderia ser usado para encaixar um painel sobre o inferior e a peça metálica talvez para segurar a peça à parede. No canto superior direito, nota-se um possível orifício que poderia eventualmente ser usado também para encaixe de uma outra peça sobre a inferior (pontos a verde na Fig. 5). É de notar que o painel central não aparenta ter moldura a separá-lo da cena sobreposta. Poderia eventualmente prolongar-se sem divisão de moldura (Fig.5).

Ao longo do século XX, a maior parte dos autores que se refere ao baixo-relevo de Tróia repete a ideia de que este seria um tríptico como Garcia y Bellido propôs (Garcia y Bellido, 1949: 395; 1967: 36; Matos, 1966: 165; Alarcão, 1974: 173; Maciel, 1996:129; Alvar, 2002: 206; Gonçalves, 2007: 356). No entanto, não consideraram ou não desenvolveram a sugestão de se tratar de um peça com painéis múltiplos, uma proposta que nos parece plausível.

2.2. A hipótese de Claudina Romero - díptico

Uma segunda hipótese para a reconstituição do baixo-relevo foi avançada por Claudina Romero que, em 2016, fez uma tese de doutoramento sobre Iconografia Mitraica na Hispânia (2016: 148, 556; e posteriormente 2018:178-179 e 2019: 231 e 232). Segundo Romero, o baixo- relevo seria um díptico fundamentando-se na articulação intrínseca entre os dois temas dos dois painéis, a tauroctonia e o banquete. O paralelo encontrou-o no baixo relevo de Fiano Romano (Itália, datação atribuída ao século II) em que as duas mesmas cenas aparecem nos lados opostos de um painel reversível cujas medidas (62X67 cm) são muito aproximadas às dos painéis do baixo-relevo de Tróia. Romero propôs que o baixo-relevo de Tróia pudesse ter sido um díptico com as mesmas cenas que estão representadas no altar reversível de Fiano Romano. Acrescentou que a base para os autores considerarem o baixo-relevo de Tróia como tríptico se deve à concepção de uma narrativa completa e linear em que o momento da tauroctonia tem de ser central tendo de estar acompanhado por uma cena de cada lado (2016: 556). Romero é ainda muito clara a afirmar que desconhece a presença de trípticos na iconografia mitraica (2016:148, 244). Notamos que o painel do lado esquerdo do baixo-relevo de Tróia é diferente do painel do lado

direito no que respeita às molduras que os envolvem. O painel do lado direito apresenta um contorno em moldura enquanto que o painel esquerdo apenas tem a moldura inferior e a que o divide do painel ao seu lado. Este aspecto poderá contradizer o princípio de homogeneidade estrutural que seria expectável nos dois painéis no caso de se tratar de um díptico. Esta homogeneidade existe no relevo de Fiano Romano.

Aplicámos a sugestão de painéis múltiplos avançada por Garcia y Bellido à proposta de díptico de Romero, num desenho hipotético conjugando os dois (Fig. 6). Temos assim um contraponto ao desenho anterior (Fig.5). Embora as hipóteses de um tríptico ou díptico careçam de estudos mais aprofundados, a proposta de que o baixo-relevo de Tróia possa ser constituído por painéis múltiplos parece encontrar nas particularidades (orifício e peça metálica) materiais da peça alguma consistência e plausibilidade.Fig.6. Proposta de díptico baseada em Claudina Romero com painéis múltiplos tendo em conta os orifícios e peça metálica na moldura do painel do banquete.

III. A descoberta do baixo-relevo em Tróia

O baixo-relevo mitraico foi descoberto em Tróia, actualmente, as Ruínas Romanas de Tróia localizadas numa península arenosa com o mesmo nome na margem esquerda do estuário do Rio Sado, na costa sudoeste atlântica de Portugal. Tróia foi um centro de produção de salgas de peixe (peixe seco e molhos) um " complexo industrial" (Mayet, 1994), operando em numerosas oficinas com cetárias de dimensões variadas desde, pelo menos, os tempos do imperador Tibério, no início do século I. O povoamento de Tróia situa-se à entrada de uma lagoa chamada Caldeira, na parte norte da Península em frente à actual cidade de Setúbal, a romana *Caetobriga*, no continente. Tróia, na administração romana, estava abrangida pela *ciuitas* de *Salacia* (Alcácer do Sal) na província da Lusitania (Alarcão, 2011: 336; Pinto, 2014:146, 154; Limão; Maciel, 2017; Mantas, 2010: 217; Soares, 2018:15, fig. 6 e p. 26) (Fig.7).

A primeira referência detalhada ao local e à descoberta do baixo-relevo deve-se ao arqueólogo António Inácio Marques da Costa que, desde 1898 (pp. 344-352), se dedicou ao estudo de Tróia preocupando-se com os seus aspectos geomorfológicos, históricos e arqueológicos (1898, 1923/1924, 1925/1926

(ed. 1929) e 1930/1931 (ed.1934)). No volume XXIX do Archeólogo Português datado de 1930/1931 e publicado em 1934, Marques da Costa volta a falar das habitações junto à zona da Boca da Lagoa ou Caldeira (a primeira vez fora em 1923-1924) informando da descoberta do baixo-relevo e fazendo um esboço à vista do local: " …onde se encontraram espalhados no solo cinco fragmentos de uma lápide de mármore branco…"(1930-1931:5-6). Este local fica muito próximo da actualmente designada Basílica paleocristã de Tróia, à qual o autor chama "capela sepulcral" (1930-1931, estampa 1). Analisando o esboço de Marques da Costa sobre a localização do achado do baixo-relevo, pode ver-se nele a referência a determinados pontos que ainda hoje aí se podem encontrar (Fig 8). É o caso de: 1. A capela de Nossa Senhora do Rosário de Tróia do século XV; 2. O Palácio de Joaquim Sotto Mayor do inícios do século XX e proprietário destes terrenos à época (Costa, 1923-1924: 318) E ainda a "casas" **1** (a vermelho) e **2** (a castanho) com cetárias que Marques da Costa identifica nas ruínas. A primeira, a casa mais a norte, "no pavimento rectangular do r/c e a cada um dos dois cantos mais próximos da parede-mestra do lado da viela V' (..) há dois pares de tanques." E acrescenta: "E ao lado sul da casa anterior (…) no pavimento rectangular havia quatro fileiras de tanques contíguos" (Marques da Costa, 1930-1931: 4 e 5). Finalmente, num quadrado castanho, à direita da " Casa 2," ficaria o local onde, segundo Marques da Costa, se descobriram os cinco fragmentos da peça. Diz ser um local um pouco elevado, "numa casa estreita e comprida na forma de corredor" (1930-1931: 5).

Ao articular este esboço com as plantas mais recentes feitas pela equipa de arqueologia da Ruínas Romanas de Tróia sob coordenação de Inês Vaz Pinto, constata-se que (Fig. 9):

1. As referências de Marques da Costa às casas 1 e 2 podem relacionar-se com os tanques das oficinas 5 e 3 constituindo o nível mais antigo de ocupação do local. A "Casa 2" corresponde a parte da oficina 5. A "Casa 1," à oficina 3; 2. A basílica paleocristã surge a vermelho. Os fragmentos teriam então surgido numa área designada por G correspondente à cabeceira da basílica paleocristã. Para Inês Vaz Pinto, uma casa " estreita e comprida"seria o H (Pinto, 2016: 314). A proximidade do local do achado do baixo-relevo com a basílica paleocristã datada de meados do século IV pode demonstrar a continuidade sagrada do local.Fig. 9. Conjugação da

indicações do esboço de Marques da Costa (Fig. 8) com as plantas das oficinas de preparados de peixes em Tróia. Adaptado de Pinto, 2016, p. 314.

Embora Marques da Costa registe com detalhe o local do achado do baixo-relevo (1930-1931, publicado em 1934) não indica uma data concreta para a sua descoberta. De acordo com a maioria dos autores que se referiu a esta peça, a descoberta ter-se-ia dado no ano de 1925, embora, em alguns casos, o refiram com incerteza (Almeida e Matos, 1969 (publicado em 1972): " Por volta de 1925"…p. 415; Maciel, 1996:130, considera que a peça de Tróia foi descoberta "na mesma altura" que o relevo de Fiano Romano, em 1926; Gonçalves, 2007:356 refere: "entre 1923 e 1925"; Ribeiro, 2002:479, " …por volta de 1925…"). Consultando a MatrizNet da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), a informação é a de que a sua descoberta ocorreu no ano de 1925.

De onde procederá a informação de 1925? Supomos que a sua fonte é Garcia y Bellido, (1949:394) quando afirma que não se consegue precisar a data da descoberta mas que será aproximadamente o ano de 1925. Supomos que este ano - 1925 - terá resultado de uma estimativa feita por Garcia y Bellido a partir das publicações de Marques da Costa sobre as escavações em Tróia em 1923/1924, 1925/1926 e 1930/1931. É de salientar, no entanto, que destas três publicações, a que se refere aos anos de 1925 e 1926 não faz qualquer referência, ao contrário das outras, às escavações na área próxima da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tróia onde se descobriram vestígios da futuramente designada basílica paleocristã e onde os cinco fragmentos de baixo relevo foram encontrados.

Portanto, consideramos que o baixo-relevo mitraico foi encontrado em Tróia na segunda metade ou final da década de 20 do século XX.

IV. A cronologia atribuída ao baixo-relevo de Tróia

O baixo-relevo com o banquete dos deuses Mithras e Helios tem sido genericamente atribuído ao século III pela maioria dos autores que o estudam (Souza, 1990: 73; Maciel, 1996:130; Alvar, 2002:206; Gonçalves, 2007:355; Romero 2021:414). Foi mais uma vez Garcia y Bellido que fez inicialmente esta atribuição cronológica com base em dois tipos de critérios. O primeiro, é estilístico e decorativo: em 1949, o autor refere que a

ornamentação dos leitos/almofadões/pulvinos onde os convivas do banquete estão recostados faz lembrar " os grandes colchões que se vêem nos sarcófagos orientais do século III com figuras reclinadas" (p. 396). O segundo critério é arqueológico: em 1967, o autor escreve que não há indicações claras sobre a datação do baixo relevo mas que: "de acordo com as características das ruínas de Tróia será possível datar o baixo relevo de cerca do século III"(p. 36 e 37). Enquanto que este argumento nos parece vago, o argumento estilístico e decorativo é interessante porque alguns sarcófagos romanos dos séculos II e III apresentam o tipo "kline" (Awan, 2007). Nestes, na tampa do sarcófago surge o falecido reclinado sobre colchões com uma decoração em bandas regulares. São exemplos, o sarcófago de Aquiles, oficina ática (anos 180-220 d. C.) no Paul Getty Museum (95.AA.80.1); ou o sarcófago tipo asiático dito de Rapolla no Museu de Melfi atribuído ao ano 170 d. C. (Thomas, 2010:412). Ainda um sarcófago de mármore com decoração em grinaldas da cidade de Roma, no Paul Getty museum (Nº 11. c 200-210 CE), apresenta folhas de louro semelhantes às do pulvino do baixo-relevo de Tróia (Koch, 1988:30-31).

A proximidade iconográfica entre o baixo-relevo de Tróia e o de Fiano Romano assinalados por Justino Maciel (1996:130) e Romero (2016: 556) podem levar a reajustar a cronologia da peça de Tróia para os séculos II-III. Romero, embora aceitando a atribuição do século III para o baixo-relevo de Tróia, faz questão de assinalar que: "a qualidade do relevo, o detalhe e o carácter narrativo deste altar Lusitano, vinculam-no com o altar de Fiano Romano conservado atualmente no Museu do Louvre."

V. O mármore do anticlinal de Estremoz numa produção da Lusitânia

A primeira pessoa a dar um grande valor ao baixo-relevo de Tróia foi Franz Cumont, que incentivou a realização de escavações sistemáticas no local onde foi encontrada. Considerou que esse local seria " a *cella* de um templo de Mithra" (Jalhay, 1948:533). Não chegou a concretizar esse seu desejo, devido à guerra que eclodiu na Europa e à sua morte em 1947 (Jalhay, 1948:537).

A descoberta do baixo-relevo continua a levantar a questão sobre existência de um local em Tróia dedicado ao culto do deus Mitras - um *mithreum*. O valor simbólico das cenas representadas nos seus painéis provam indubitavelmente a relevância cultual do local onde se encontraria o baixo-relevo. No entanto, há alguma discussão sobre se o local onde o baixo-relevo foi encontrado em Tróia corresponderia à localização original do *mithraeum* ou se seria o lugar onde a peça foi abandonada após perder o seu valor de culto (Romero, 2016:242). As razões seriam as grandes dimensões do baixo-relevo comparativamente com o local onde foi encontrado e o facto de estar fragmentado. Poder-se-á talvez acrescentar a esta ideia, os danos intencionais aos rostos das personagens representadas nos painéis do baixo relevo. Esta poderia ser mais uma informação a favor do abandono e esquecimento intencionais da peça em local fora do seu contexto cultual feito por alguém já bem distante dos Mistérios de Mithras. Talvez que futuras escavações no local possam ajudar a encontrar a resposta.

Apesar de algumas opiniões iniciais menos abonatórias da qualidade artística do baixo-relevo (Garcia y Bellido, 1949:394-395; o autor explica, no entanto, que desconhece o paradeiro do baixo-relevo e que, por isso, "carece de autópsia"; Matos, 1966:164), a sua boa qualidade escultórica é reconhecida (Maciel, 1996:130; Gonçalves, 2007: 626-628; Romero, 2018:199). Esse reconhecimento tem levantado a hipótese de o baixo-relevo ter sido produzido numa boa oficina de escultura fora da Lusitânia e mesmo da Hispânia equacionando a sua vinda da península Itálica para o lugar de Tróia. Aliás, esta hipótese começou bem cedo com Jalhay ponderando a vinda do baixo-relevo de Ostia (1948:539).

É neste contexto que as análises feitas por Pilar Lapuente para determinar a proveniência do mármore da peça se revelam de grande importância (2020).As análises apontam para a utilização de um mármore oriundo do Anticlinal de Estremoz, ou seja para o uso de um dos mármores mais conhecidos da Lusitânia e da Península Ibérica (Limão, Lapuente, 2023). Esta utilização de um mármore quase regional indicia que a peça foi produzida na província da Lusitânia talvez por artesãos locais ou por uma equipa itinerante mas que fez um trabalho de qualidade revelando conhecimento dos Mistérios de Mithras.

A Lusitânia, ao contrário de outras província romanas da Península Ibérica, importava poucos mármores talvez devido à dificuldade de descarregar os navios e transportar depois o material por terra e utilizava os seus recursos desde o século I (Maciel, 1990:84; Mañas, 2006:18, 20, 21; Nogales et al, 2006:409, 414, 434, 437; Lapuente et al, 2014). Os mármores do Anticlinal continuaram a ser usados ao longo dos séculos III e IV (Maciel, 1998:.240, 241; Mañas, 2008:496; Nogales et al., 2006:443, 446; Nogales et al., 2015: 255) e o transporte fazia-se sobretudo por via terrestre (Manãs, 2006:23). A existência de vias terrestres facilitou muito a utilização deste mármore na Lusitania. Na época romana, a zona de Estremoz encontrava-se no centro de um núcleo muito importante de comunicações de toda a província, muitas estradas atravessavam esta área como se comprova pelos miliários. Por sua vez, Tróia está muito próxima de *Caetobriga* que é atravessada pelo XII Itinerário de Antonino Pio ligando *Olisipo* a *Emerita Augusta,* a capital da Lusitânia, onde também os mármores do Anticlinal eram usados. O itinerário XII passa pelo Anticlinal de Estremoz (Carneiro, 2020:60) tornando este material acessível a Tróia. As grandes "vias do mármore" puseram o Anticlinal em contacto com cidades da Lusitânia como Mérida (Emerita Augusta), Évora (Ebora), Lisboa, (*Olisipo)*, Conimbriga e certamente também com Tróia (Fig. 10).Fig.10. Duas vias do itinerário que ligava Lisboa (*Olisipo*) a Mérida (*Emerita Augusta*). Passam junto a Évora (*Ebora*) e contornam as pedreiras do Anticlinal de Estremoz. Adaptado de Alarcão, 1988, pp. 56-57

Conclusão

Até recentemente, o baixo-relevo de Tróia era a única evidência artística da tauroctonia na província da Lusitânia, sendo nesta que se encontra o "maior número de testemunhos plásticos mitraicos na Hispânia"(Romero, 2016:148). A revisão feita pelo Museu de Arte Romano de Mérida às peças de teor mitraico que foram descobertas no Cerro de San Albin no início do século XX permitiu interpretar como mitraicas e comprovativas da tauroctonia, um fragmento da capa ou *chlamys* usada por Mithras e a cauda do touro já transformado em espiga de trigo. Como afirma Romero, só nesse momento …"poderíamos afirmar que a grande tauroctonia

do *mithraeum* de Mérida foi finalmente descoberto (Romero, 2018:180).

Acrescente-se que, os referidos dois fragmentos poderão ter sido produzidos em mármore do Anticlinal de Estremoz (Romero, 2018:186; algumas dúvidas quanto às análises que fundamentam a atribuição, ver Limão, Lapuente, 2023) e que, pela sua qualidade técnica, poderão "aludir a Demetrios (artista que assinou o Dadóforo de San Albin)," sendo esta peça feita em mármore de Estremoz (Romero, 2018:190-191; Lapuente et al. 2014: 349).

Daqui se depreende que o baixo-relevo descoberto em Tróia com a representação do banquete entre Mithras e Helios e da tauroctonia não só apresenta as cenas emblemáticas do culto mitraico como, tendo sido produzido em mármore do Anticlinal de Estremoz, partilha a utilização desse material com peças de *Emerita Augusta* -ligados que estão os dois locais com " as vias do mármore"- de reconhecida qualidade técnica e reveladoras de um conhecimento aprofundado dos Mistérios de Mithras. A narrativa visual da peça de Tróia evidencia conhecimento mitraico e, nas suas particularidades narrativas, poderá notar-se uma especificidade de oficina, um assunto a desenvolver. A importância do baixo-relevo de Tróia, em mármore do Anticlinal de Estremoz, provavelmente produzido por uma oficina operando na vizinhança das pedreiras, mede-se também pelo local onde foi encontrado, um centro produtor de salgas de peixe, um porto no extremo mais ocidental do Império Romano, que se afirma na encruzilhada entre a terra, as estradas, o rio e o mar, atraindo diversas gentes entre os quais os seguidores dos Mistérios de Mithras.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à família Narciso pela autorização para recolher as amostras do mármore do baixo-relevo de Tróia para as análises para determinar a sua proveniência. Ainda pela confiança em me nomearem como *courier* da peça na sua ida e vinda de Toulouse. E, de um modo geral, pela disponibilidade demonstrada em todas as vezes que visitei a peça para poder desenvolver a minha investigação. Gostaria de deixar um palavra especial de estima, apreço e amizade ao Sr. José Narciso, meu primeiro interlocutor nos assuntos do baixo-relevo.

Gostaria de agradecer ao meu professor Justino Maciel por me transmitir o gosto pela Antiguidade e por me proporcionar a continuação do estudo do baixo-relevo de Tróia.

Gostaria de agradecer ao director do Museu Nacional de Arqueologia, Dr. António Carvalho, pela motivação e acompanhamento em todo o processo de empréstimo da peça para a exposição Le Mystère Mithra. Igualmente, à Dra. Patrícia Baptista e Dra. Margarida Santos pelos conselhos de *courier* e pela possibilidade de acompanhar a limpeza da peça no Museu Nacional de Arqueologia.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

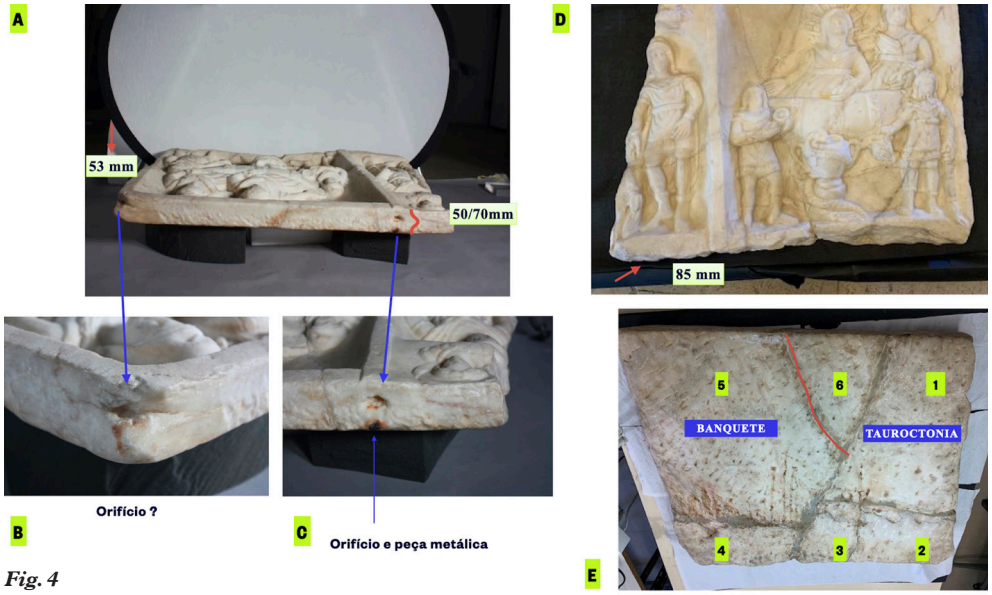


Fig. 4

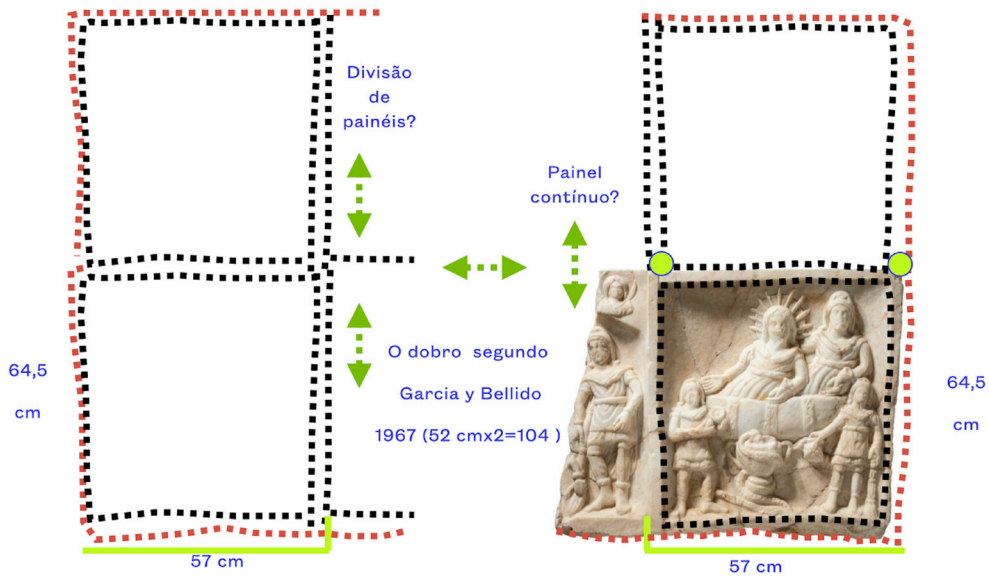


Fig. 5 O dobro da largura segundo Garcia y Bellido 1949:**129** cm


64,5
cm
64,5
cm
O dobro da largura
= 129 cm?
54,5 cm
2,5 cm
54,5 cm
Comprimento = 111,5 cm

Fig. 6


SETÚBAL
PENINSULA DE TRÓIA
RIO SADO
O.ATLÂNTICO
“ CALDEIRA”

Fig. 7

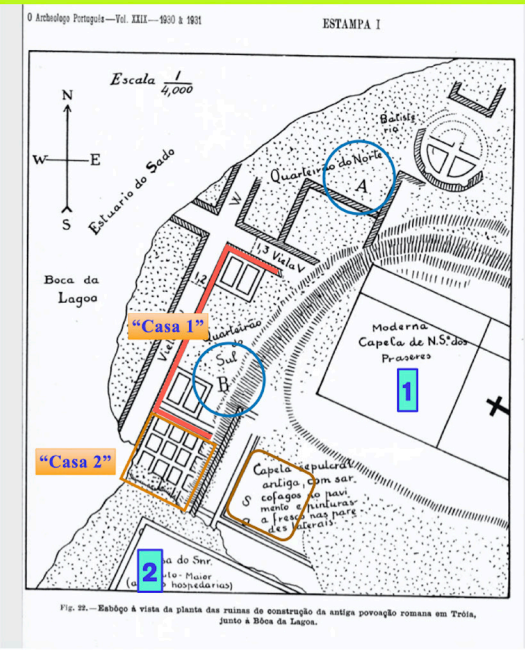

O Archeologo Portuguez—Vol. XXIII—1930 a 1931
ESTAMPA I
Escala 1/4,000
N
W
E
S
Estuario do Sado
Boca da Lagoa
Quarteirão do Norte
A
Quarteirão do Sul
B
"Casa 1"
"Casa 2"
Moderna Capela de N.S.ª dos Prazeres
1
2
Capela sepulcral antiga, com sar cofagos ao pavimento e pinturas a fresco nas paredes laterais
Fig. 22.—Esbôço á vista da planta das ruinas de construção da antiga povoação romana em Tróia, junto á Bôca da Lagoa.

Fig. 8


Oficina/workshop 3
"Casa 1"
"Casa 2"
Oficina/workshop 6
Basilica
Oficina/workshop 5
H
G
Oficina 6
Basilica

Fig. 9

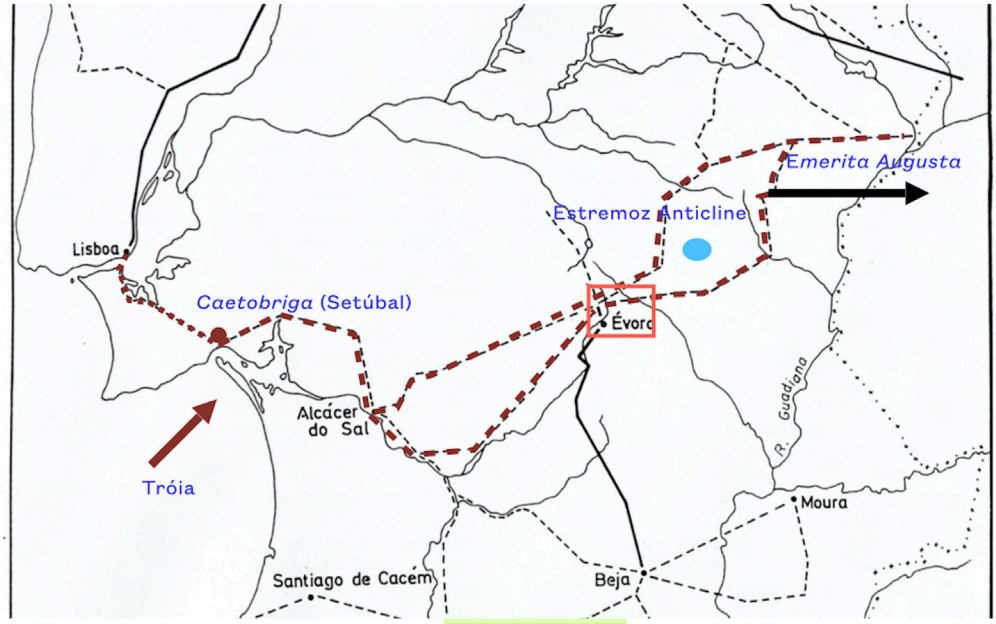

Emerita Augusta
Estremoz Anticline
Lisboa
Caetobriga (Setúbal)
Évora
Alcácer do Sal
R. Guadiana
Tróia
Moura
Santiago de Cacém
Beja

Fig. 10

Figuras

Fig. 1. O baixo-relevo em mármore com o banquete dos deuses Mithras e Hélios (Tróia, Portugal). Fotografia José Paulo Ruas (2022). ADF/DGPC.

Fig. 2. Os painéis e as personagens do baixo-relevo em mármore com o banquete dos deuses Mithras e Hélios (Tróia, Portugal). Fotografia José Paulo Ruas (2022). ADF/DGPC.

Fig. 3. Detalhe da mão de Mithras sobre o ombro de Helios. Fotografia Filomena Limão.

Fig. 4. As medidas do baixo-relevo e os seis fragmentos constituintes. Fotografias Filomena Limão (2022).

Fig. 5. Proposta de tríptico baseada em Garcia y Bellido com painéis múltiplos tendo em conta os orifícios e peça metálica na moldura do painel do banquete.

Fig. 6. Proposta de díptico baseada em Claudina Romero com painéis múltiplos tendo em conta os orifícios e peça metálica na moldura do painel do banquete.

Fig. 7. A localização estratégica de Tróia entre terra, rio e oceano. Na foto da direita, o círculo a preto à esquerda ilustra o local da basílica paleocristã; o círculo a preto um pouco abaixo à direita corresponde a uma área de oficinas com cetárias e termas. Imagens adaptadas do google maps.

Fig. 8. Identificação de espaços junto à Capela de Nossa Senhora do Rosário de Tróia com base no esboço de Marques da Costa. Adaptado de A.I. Marques da Costa, "Estudos sobre algumas estações da época luso-romana nos arredores de Setúbal", O Archeólogo Português, 1930--1931,I.

Fig. 9. Conjugação da indicações do esboço de Marques da Costa (Fig. 8) com as plantas das oficinas de preparados de peixes em Tróia. Adaptado de Pinto, 2016, p. 314.

Fig.10. Duas vias do itinerário que ligava Lisboa (*Olisipo*) a Mérida (*Emerita Augusta*). Passam junto a Évora (*Ebora*) e contornam as pedreiras do Anticlinal de Estremoz. Adaptado de Alarcão, 1988, pp. 56-57.

Referências

Online

MatrizNet : Baixo-relevo deTroia-MatrizNe

As Ruínas romanas de Tróia: ruinas-romanas-de-troia

A Exposição em Toulouse: MithraPour-en-savoir-plus

A Exposição em Lisboa, Religiões da Lusitânia:
ReligioesLusitania

O Museu Nacional de Arqueologia em Lisboa:
museunacionalarqueologia

O Relevo de Fiano Romano: mithrasFianoRomano

Roman Sarcophagi Metropolitan Museum, Nova Iorque:
RomanSarcophagi

Bibliografia

Alarcão, J. (1988). Roman Portugal. Volume I e II. Warminster: Aris & Phillips Ltd.

Alarcão, J. (2011). Os Cornelii Bocchi. Tróia e Salácia. In *Lucius Cornelius Bochus. Escritor Lusitano da Idade a Prata da Literatura Latina.* Lisboa: Academia Portuguesa de História. Madrid: Real Academia de la História.

Almeida, F. de; Matos, J. L. (1972). Notícias arqueológicas. In *Actas da I Jornadas Arqueológicas, Lisboa-1969*. Vol.II. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses. p. 415--419, figuras 1 a 6.

Alvar, J. (2002). Cultos orientais e mistérios na província da Lusitânia. In *Religiões da Lusitânia, Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, p. 205 - 210.

Awan, H. T. (2007). Roman Sarcophagi. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Consultado a 29 de Março de 2023. Disponível em RomanSarcophagi

Bricault, L. (2021). *Le Mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain*, Musée Royal de Mariemont.

Carneiro, A. (2020). A Exploração Romana do mármore no Anticlinal de Estremoz: Extracção, consumo e organização. In *Paisajes e Historias en Torno a la piedra, Monografías de Prehistoria y Arqueología.* 1. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 1, p. 53-87.

Costa, A. I. M. da (1898). Estudos sobre Tróia de Setúbal. 8. Edificações de Tróia. O Archeólogo Português. 1ª série, volume IV, Lisboa: Museu Ethnographico Português, p. 344-352;

Costa, A. I. M. da (1923/1924). Estudos sobre algumas estações da época luso-romana nos arredores de Setúbal. *O Archeólogo Português.* 1.ª série, vol. XXVI, Lisboa: Museu Etnológico Português p. 314-328.

Costa, A. I. M. da (1925/1926 ed .1929). Estudos sôbre algumas estações da época luso-romana nos arredores de Setúbal (cont.). *O Archeólogo Português.* 1ª Série, vol. XX--VII, Lisboa: Museu Etnológico Português, p. 165-181.

Costa, A. I. M. da (1930/1031; ed.1934). Estudos sôbre algumas estações da época luso-romana nos arredores de

Setúbal: (cont.). *O Archeólogo Português.* 1.ª Série, vol. XXIX, Lisboa: Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcellos, p. 2-31.

Étienne, R.; Makaroun, Y.; Mayet F. (1994). *Un grand complexe industriel à Tróia (Portugal)*. Paris: Boccard.

García Y Bellido, A. (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal.* Volumes I e II. Madrid: C.S.I.C.

García y Bellido, A. (1967). *Les Religions orientales dans L'Espagne Romaine.* Leiden: E. J. Brill.

Gonçalves, L. J. R. (2007). *Escultura romana de Portugal: uma arte do quotidiano.* I e II, Studia Lusitana, 2, Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Jalhay, E. (1948). *Franz Cumont e o baixo-relevo mitraico de Tróia (Setúbal)*. Brotéria, XLVI, Fasc. 5, Lisboa: pp. 529-539.

Kirichenko, A. (2005). *Hymnus invicto: The structure of Mithraic cult images with multiple panels*. Consultado a 27 de Março de 2023. Disponível em https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/gfa/article/view/75319

Koch, G. (1988). *Roman funerary sculpture. Catalogue of the collections.* In The J. Paul Getty Museum, Malibu, California.

Lapuente, P., Nogales-Basarrate, T., Royo, H., Brilli, M. (2014). White marble sculptures from the National Museum of Roman Art (Mérida, Spain): sources of local and imported marbles. *Eur. J. Mineral*. 26, 333-354.

Limão, F.; Maciel, J. (2017). Tróia. In *The Encyclopaedia of Ancient History,* p. 1-2. consultado em 2022. Available at http://

onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah30227/abstract

Limão, F. (2021). Fragment de bas-relief avec le banquet de Sol et Mithra. In *Le Mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain,* Musée Royal de Mariemont, p. 508-509.

Limão, F., Lapuente, P. (2023). Mithras in Tróia (Portugal). an Art Historical and Archaeometric Analysis of the Roman Marble Bas-Relief with the Banquet of the Gods Mithras and Helios. *Open Access Journal of Archaeology and Anthropology*, 5(1), 1–15.

https://irispublishers.com/oajaa/pdf/OAJAA.MS.ID.000602.pdf

Maciel, J.; Coutinho, H. (1990). A utilização dos mármores em Portugal na época romana. Ensaio de uma metodologia de estudo. In *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. pp. 83-86. Consultado em 2022. Available at https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2860.pdf

Maciel, J. (1996). *Antiguidade tardia e Paleocristianismo em Portugal.* Lisboa: Edição de autor.

Maciel, J. (1998). Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia: novos caminhos de investigação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.* nº 11, Lisboa: Colibri, p. 233-245.

Mañas Romero, I. (2006). *Mármoles de Lusitania. Catálogo de Exposición.* Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p. 9-49.

Mañas, Romero, I. (2008). Canteras de Lusitania. Un análisis arqueológico. In *Marmora Hispana: Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*. Merida: "L'Erma" di Bretschneider, p. 483-522.

Mantas, V. G. (2010). Atlântico e Mediterrâneo nos portos romanos do Sado. *Revista Portuguesa de História*. T. XLI, Coimbra: Universidade de Coimbra, 195-221.

Matos, J. L. de (1966). *Subsídios para um catálogo da escultura luso-romana*. I e II. Dissertação de licenciatura em História. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa.

Nogales_Basarrate, T.; Gonçalves, L.J.; Lapuente, P. (2006). Materiales lapídeos, mármoles y talleres en Lusitania, In *Marmora Hispana: Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*. Merida: " L'Erma" di Bretschneider, p. 407-466.

Nogales-Basarrate, T.; Lapuente, P.; Royo, H.; Preite-Martinez, M. (2015). Stone materials in Lusitania reflecting the process of Romanization. In *ASMOSIA X. Proceedings of the 10th International Conference. Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Roma: "L'Erma di Brtschneider," p. 253-262.

Pinto, I. V.; Magalhães, A. P.; Brum, P. (2014). An overview of the fish-salting production centre at Tróia (Portugal. In Fish & Ships. Production and Commerce of Salsamenta during Antiquity. Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine, 17. Aix en Provence: Errance, p. 145-157.

Pinto, I.V.; Magalhães, A. P.; Brum, P. (2016). Tróia na Antiguidade Tardia. In *A Lusitânia entre romanos e bárbaros.* Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 309-333.

Ribeiro, J. C. (2002). Relevo mitraico. In *Religiões da Lusitânia. Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, p. 479.

Romero Mayorga, C. (2016). Iconografía Mitraica en Hispania. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense. Consultado em 2022 e disponível em https://eprints.ucm.es/id/eprint/39395/

Romero Mayorga, C. (2018). Mithraic iconography in Hispania. Reinterpretation of the catalogue and new findings. In *Acta Antiqua Hungarica*, 58. Akadémiai Kiadó: Budapest, p. 173-199. Consultado em 2022 e disponível em https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2020-01-13-AAnt_58(2018)1-4_11_173-200_RomeroMayorgaC_V.pdf

Soares, J.; Silva, C. T. da (2018). *Caetobriga*. O sítio arqueológico da Casa dos Mosaicos. *Setúbal Arqueológica, Vol. 17*. Setúbal: Museu de Arqueologia e Etnografia do distrito de Setúbal, 11-42.

Souza, V. de (1990). *Corpus Signorum Imperii Romani-Portugal.* Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra.

Thomas, E. (2010). 'Houses of the dead?' Columnar sarcophagi as 'micro-architecture. In *Life, Death and Representation, Some New Work on Roman Sarcophagi*, Jas Elsner and Janet Huskinson (ed.) Berlin, New York: De Gruyter, pp. 387-436. Consultado em 28 de Março de 2023 e disponível em https://doi.org/10.1515/9783110216783.387

Vermaseren, M. J. (1956). *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, Vol. 1. The Hague by Martinus Nijhoff Publishers.

https://doi.org/10.34623/6awk-rx71

O Sarcófago das Musas do Museu do Carmo (Lisboa): contexto arqueológico e social

João Pedro Bernardes

jbernar@ualg.pt – Universidade do Algarve – CEAACP

Resumo: O sarcófago das Musas depositado no museu do Carmo, em Lisboa, já foi objeto de vários estudos, nomeadamente sobre os aspetos iconográficos, estilísticos, simbólicos e até petrográficos. Todavia, esta peça, descoberta no século XVIII, sempre esteve envolta em polémica, desde logo quanto ao local de proveniência. Depois de se fazer uma abordagem, com base em relatos coevos, do percurso do sarcófago, desde o seu achado *in situ* até ser depositado no referido museu, identificando os vários momentos em que os painéis, da parte frontal e laterais se foram degradando, identifica-se a necrópole e a *villa* de onde é oriundo, ligada à *gens Carisia*, situada no atual concelho da Nazaré. Discute-se ainda o contexto social e cultural desta *villa* a partir da epigrafia associada ao monumento, onde os proprietários manifestam quer a sua devoção a Minerva, quer, no caso do destinatário do sarcófago, retratando-se como militar e orador, no quadro de um ambiente cultural da *paideia* helenístico-romana tardia que se afirma nas *villae* da região ao longo do século IV/inícios do V.

The Sarcophagus of the Muses at the Carmo Museum (Lisbon): archaeological and social context

Abstract: The sarcophagus of the Muses deposited in the Carmo Museum in Lisbon has already been the subject of several studies, namely on iconographic, stylistic, symbolic and even petrographic aspects. However, this piece, discovered in the 18th century, has always been shrouded in controversy, especially regarding its place of origin. In this paper, an approach is made, based on coeval reports, to the 'sarcophagus' journey, from its finding in situ until it was deposited in the aforementioned museum, identifying the various moments in which the front and side panels were degraded, identifying the necropolis and the villa from which it originated, located

in the current municipality of Nazaré. The social and cultural context of this villa is also discussed from the epigraphy associated with the monument, where the owners express both their devotion to Minerva and, in the case of the deceased of the sarcophagus, portraying themselves as military and orator, within the framework of a cultural environment of the late Hellenistic-Roman paideia that was affirmed in the villae of the region throughout the 4th century and early 5th century.

Introdução

No museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, guarda-se um sarcófago com a representação das musas que ali deu entrada em 1868, levado pelo seu fundador Joaquim Possidónio da Silva. Encontrou-o na quinta de Gafa, em Alcobaça, onde servia de comedor a animais e para onde tinha sido vendido em 1834 pelo mosteiro de Alcobaça, na sequência da extinção das ordens religiosas em Portugal (Silva, 1876). Este sarcófago já por várias vezes foi abordado, do ponto de vista iconográfico, simbólico e até da análise do mármore (Garcia y Bellido, 1949: 233, nº256, figs. 191-193; Maciel, 1996: 134-139; Maciel, Cabral e Nunes, 2003; Gonçalves, 2007: 388-396). Mas, apesar de ser uma peça há muito conhecida, pouco ou nada se disse do contexto arqueológico onde foi achado e até do contexto socio-cultural em que se inseria, o que pode ser deduzido a partir da identificação no terreno do sítio arqueológico de onde é proveniente, bem como da epigrafia funerária achada com o sarcófago na necrópole desse mesmo sítio.

O manuscrito intitulado *Monumenta Selecta* escrito em 1780 por frei José de São Lourenço, frade do mosteiro de Alcobaça, já parcialmente apresentado por Justino Maciel (1996: 134-139), descreve-nos as condições em que o sarcófago foi achado. Diz-nos que lhe foi oferecido por um lavrador que o encontrou ao lavrar um campo em Valado de Frades. De acordo com a descrição que ali consta, era *"um sarcófago ou urna em jaspe branco de Itália, com nove palmos de comprimento, três de largura e dois e meio de altura, coberto com finas pedras e contendo dentro seis ou sete crânios e alguns pequenos ganchos de cabelo em prata do tamanho de um dedo indicador. Em cada um dos extremos, génios semelhantes extinguem o facho contra o solo, o que significa o términus da vida. No frontal pode-se observar um baixo-relevo*

representando as Musas com Apolo" (São Lourenço, 1780, fl. 4; Maciel, 1996: 134-139). Dele fez o frade alcobacense um desenho que ilustra a sua descrição afirmando que nesse mesmo campo de lavoura, uns anos antes, em 1774, já tinham sido encontrados ossos humanos, fragmentos de *tegulae*, *lateres*, escória de ferro, moedas e inscrições, apresentando desenho de cinco moedas e de uma inscrição funerária dedicada a *Dvtia Amoena* (CIL II, 352; Bernardes, 2007: 231-232, nº 45).

Como se pode ver por estas informações, o sarcófago teria sido encontrado *in situ* numa necrópole que se localizaria algures num campo agrícola de Valado dos Frades, povoação situada entre Alcobaça e a Nazaré e que integrava os coutos de Alcobaça. Este achado e novo desenho é publicado pouco anos depois da data do manuscrito, em 1798, por frei Joaquim Viterbo, cuja descrição do sarcófago segue de perto a do manuscrito anterior. Para além da inscrição e do sarcófago, dados a conhecer em primeira mão por frei Lourenço, apresenta uma outra lápide simultaneamente funerária e votiva, *in memoriam* de *Carisia Quintilla* e dedicada a Minerva, oriunda do mesmo local (Viterbo, 1798: 323-325; CIL II, 351; Bernardes, 2007: 232, nº 46). As duas inscrições referidas estavam guardadas juntamente com o sarcófago no mosteiro de Alcobaça, mas só a de *Dvtia*, tal como o sarcófago, terá ido para o museu do Carmo, desconhecendo-se atualmente o paradeiro da que foi dedicada a Minerva que, de acordo com E. Hübner (1871:54) terá ido para Beja integrando a coleção de Manuel do Cenáculo, bispo daquela cidade alentejana entre 1770 e 1802.

O sarcófago, decorado em baixo-relevo com temática bem reveladora da cultura clássica, é artisticamente bastante frustre, obra de oficina regional, feita com mármore do Alto Alentejo, provavelmente da região de Estremoz (Maciel, Cabral e Nunes, 2003). Apresenta uma gramática decorativa muito típica dos séculos III e IV, Apolo entre as Musas, tema muito usado pelos primeiros cristãos para transmitir a sua mensagem. Esta adoção do tema de Apolo entre as Musas ao mundo funerário em época romana tardia vai-se adaptando progressivamente consoante os momentos e o contexto: a) primeiro substituindo a figura central de Apolo, pela de um *magister* ou pela figura do defunto que se apresenta como alguém ilustrado e que quer ser memorado como homem das artes e do saber. Será o caso deste sarcófago do Valado dos Frades, provavelmente

datando já da segunda metade ou mesmo finais do século IV, e do qual transpira um ambiente ainda ligado a uma elite cultural pagã (*idem*); b) depois, já num ambiente assumidamente cristão, substituindo a figura central de Apolo por Cristo e as musas pelos apóstolos, como é o caso do sarcófago de Puebla Nueva (Toledo), também produzido em mármore de Estremoz. Este sarcófago, igualmente encontrado *in situ*, em 1871, apresenta um esquema decorativo que lembra bem este sarcófago das Musas, embora artisticamente melhor executado, sendo igualmente do século IV/inícios do V e tendo também as cabeças dos figurantes mutiladas (Vidal Álvarez, 2016). Em ambos os sarcófagos, genericamente situados em torno da época de Teodósio, podemos ver influências dos modelos orientais, nomeadamente de Constantinopla.

Da necrópole ao museu: História da degradação do baixo relevo das musas

O sarcófago do museu do Carmo apresenta-se com o baixo-relevo frontal muito mutilado. O relevo extremamente saliente das figuras e o manuseamento pouco cuidado da caixa tumular ao longo de quase um século, desde a descoberta em 1780 até à ida para o museu em 1868, levou à destruição de 5 dos rostos das 9 musas e ainda do da figura central. Mas, aparentemente, as figuras apresentavam-se completas no momento da sua descoberta. Quando a peça é desenhada por Frei de S. Lourenço e por Joaquim Viterbo nos finais do século XVIII, ela apenas apresentava escoriação na figura central, com a mutilação da cabeça, encontrando-se o restante relevo em bom estado (Figs. 1 e 2). Viterbo diz-nos a este propósito que "*a cabeça infelizmente se esmigalhou por incúria dos condutores*" que terão levado esta peça do campo do Valado para o mosteiro de Alcobaça.

Viterbo, que percorreu um pouco todo o país à procura de informação para o seu "Elucidário", terá visto a peça e as inscrições que a acompanhavam em Alcobaça, onde a desenhou. Terá obtido informações sobre o seu achamento, provavelmente do próprio frei de S. Lourenço, já que as descrições que ambos fazem do sarcófago são bastante semelhantes, embora Viterbo por vezes seja mais minucioso. Enquanto frei Lourenço

(1780, fl.4) nos diz que estava "*coberto com finas pedras e contendo dentro seis ou sete crânios e alguns pequenos ganchos de cabelo em prata do tamanho de um dedo indicador*", frei Viterbo (1798: 324) afirma que "*Estava coberto com pedras mui delgadas e não mui unidas e, por estre elas, se tinha introduzido alguma terra no fundo deste jazigo, no qual se achou uma mui grande caveira, ainda com todos os dentes, e sete ou oito mui pequenas, com outros ossinhos já cariosos e meio desfeitos. Igualmente se acharam algumas agulhas de prata do comprimento de um dedo índice*". Não há, portanto, que dar crédito à afirmação de Possidónio da Silva (1876: 9), que viu o sarcófago passado quase um século após a sua descoberta, quando nos diz que o monumento "*estava assente sobre seis pequenas columnas, e tinha gravada uma extensa inscripção sobre a pedra que o cobria*". Caso assim fosse, disso nos dariam conta os autores coevos do achado, que nos deram a conhecer duas inscrições do mesmo contexto e que estariam atentos a eventuais inscrições nas pedras que fechavam o túmulo.

A maior parte das escoriações do relevo no painel frontal do sarcófago terão sido infligidas entre a sua ida do mosteiro de Alcobaça, em 1834 ou pouco depois, e 1868, altura em que Possidonio da Silva o foi descobrir na Quinta da Gafa, em Alcobaça, que, segundo ele, já era o seu quarto possuidor. Encontrou-o "desprezado e enterrado no estrume, a fim de ficar em altura sufficiente para que animaes suinos podessem tomar o seu sustento, que dentro d'elle se lhes dava" (Silva, 1876: 9).

Com a entrada no museu do Carmo, Possidónio da Silva providencia que seja tirada uma foto, verificando-se que, para além da cabeça da figura central destruída logo a pós a sua descoberta, as 3.ª, 4.ª e 5.ª musas (correspondentes a Tália, Calíope e Terpsícore) e a 9.ª (correspondente a Melpómene) apresentavam agora também as cabeças mutiladas. O percurso da peça ao longo das três décadas desde que saiu do mosteiro de Alcobaça até dar entrada no museu do Carmo, foram fatais para a integridade do painel da Musas. Mas a afetação deste relevo não parou por aqui como poderemos constatar confrontando a fotografia publicada em 1874 por Possidónio com o monumento atual (Fig. 3). Desse confronto verificamos que mais uma das musas, Euterpe, a 2.ª, também terá (literalmente!) perdido a cabeça, para além do sarcófago apresentar agora buracos nas partes laterais e ter sofrido ainda outras pequenas escoriações, reflexo, certamente, das vicissitudes porque passou a vida deste museu (Fig. 4). Para além

das mutilações das cabeças de 5 musas e da figura central, existem outras pequenas escoriações do painel frontal. Mantêm-se relativamente bem preservadas quatro musas, Clio, a 1ª à direita da personagem central e, à sua esquerda, Polímnia, Erato e Urânia. Os topos do sarcófago também apresentam escoriações várias, para além dos buracos referidos que, não prejudicando a leitura, afetam os relevos dos génios alados apagando archotes contra o solo, simbolizando a extinção da vida (Fig. 5).

O contexto Arqueológico: a *villa* da Mina

Apesar de durante muito tempo ter pairado a incerteza quanto à verdadeira proveniência deste sarcófago, o caso ficou definitivamente esclarecido com a publicação de parte do manuscrito alcobacense de frei José de S. Lourenço, por Justino Maciel, onde se refere explicitamente um campo do Valado como local de proveniência (Maciel, 1996: 134-139). Aquela incerteza deveu-se a um lapso de Leite de Vasconcelos (1913: 380- 382, fig. 164), no que foi seguido por vários autores, que o confundiu com um outro sarcófago, liso, igualmente encontrado na região de Alcobaça, em Alfeizerão, e publicado em 1903 (Carvalhaes, 1903: 90-93). E isto apesar do fundador do Museu Etnográfico Português seguir Viterbo que refere explicitamente, tal como frei Lourenço, o Valado como o local do achado.

Em Valado dos Frades, terras antes pertencentes ao mosteiro de Alcobaça, hoje concelho da Nazaré, existiu nas margens da antiga lagoa da Pederneira vestígios do que teria sido uma *villa* romana. Deste sítio arqueológico, conhecido como Mina, mas também pelos topónimos "Bico do Frei António", "Matas" ou "Águas Bellas", são provenientes várias peças de qualidade, algumas das quais depositadas no museu Dr. Joaquim Manso da Nazaré, havendo notícias de achados vários, incluindo mosaicos (Bernardes, 2007: 182-183, nº 108). O sarcófago e as duas epígrafes referidas, corresponderão à necrópole desta *villa*, situada junto ao atual cemitério da povoação de Valado dos Frades. Localizava-se nas margens da antiga Lagoa da Pederneira, um importante porto de mar interior, bastante referido nos portulanos medievais, e que constituiria um dos principais acessos por mar à região centro litoral de Portugal, concretamente à região da cidade romana de *Collippo*. A localização da

villa numa espécie de promontório que se adentrava na lagoa, junto à nascente de "Águas Bellas", constituía uma posição ideal para a localização de um sítio deste tipo que poderia tirar todo o partido dos ricos recursos que a lagoa e as suas margens proporcionavam e em contacto direto com o tráfego oceânico. A existência de uma mina antiga de ferro na área do povoado romano justifica o topónimo "Mina" por que o sítio é ainda conhecido localmente, que poderia ter sido explorada já na época romana.

As características de alguns dos objetos aqui encontrados, a par da epigrafia e do sarcófago, quadram bem com uma *villa* cuja elite comungava dos valores culturais clássicos. Em torno desta antiga lagoa existem outros sítios que comprovam a adequação das margens da Lagoa à implantação romana e aos contactos marítimos à distância, como, Parreitas, a *villa* do Rossio da Pederneira ou a *villa* da Póvoa de Cós, de onde é conhecido um mosaico de Neptuno, e que tem ocupação até à antiguidade tardia (Bernardes, 2007: 179-182). (Fig. 6)

O contexto socio-cultural

A epígrafe funerária de *Carisia Quintilla* colocada sob a proteção de Minerva, sugere que esta seria uma propriedade da família dos Carísios. No território de *Collippo* temos mais um membro desta família, *Carisia Avita*, eventualmente ligada à *villa* de Martim Gil, nos arredores da cidade de Leiria, onde foi encontrada a lápide funerária de *Diadumenvs,* um liberto seu (Brandão, 1972: 104-106; Bernardes, 2007: 204, nº 4). Martim Gil é bem conhecida pelo mosaico de Orfeu daqui oriundo de cronologia aproximada ao do sarcófago das Musas. Também esta *villa* teria uma ligação privilegiada e direta com o mar e o tráfego oceânico a partir do vasto estuário do Liz em cujas margens se implantou (Bernardes, 2007: 154-155). Todavia, apesar de tentador, não podemos fazer uma ligação familiar direta entre os *carisii* das duas *villae*, pois que se a lápide de *Carisia Quintilla* é datável do século III ou mesmo inícios do seguinte, como sugere a expressão *in memoriam*, já a de *Carisia* de Martim Gil será anterior a meados do século II. Teremos, porém, a sublinhar a ligação direta destas duas *villae* da região de Leiria com o tráfego oceânico em

torno de finais do século IV, manifestando um mesmo ambiente cultural clássico fortemente eivado de influências orientais, bem testemunhado quer no sarcófago das Musas da *villa* da Mina, quer no tema do Orfeu entre as feras do mosaico de Martim Gil. Em ambos a figura central, num sincretismo religioso-filosófico de inspiração oriental, é passível de se identificar com o *dominus* enquanto representante da cultura clássica, o ideal de homem cultivado tão ao gosto da época tardo-romana (Maciel, 1996: 134-138; Alvaréz-Martinez, 2017: 2475-2478). (fig. 7)

Esta postura sincrética está bem patente na figura central no lugar de Apolo entre as Musas do painel fontal do sarcófago. A figura corresponderá, certamente, ao defunto, eventualmente o proprietário da *villa*. Ao escolher esta temática para ilustrar o seu sarcófago queria dar uma imagem de si, e ser recordado, como homem das letras e da cultura, homem iluminado e símbolo do que restaria do âmago do grande Império Romano, numa atitude típica desta aristocracia tardo-antiga que se inscreve nas correntes neoplatónicas muito em voga a partir de meados do século III. É este mesmo espírito que está presente nos *domini* das *villae* de Martim Gil e do Arnal, desta mesma região de Leiria, ao encomendarem os mosaicos com o repertório de Orfeu entre os animais, os únicos mosaicos com esta temática conhecidos no território português. Num ambiente dionisíaco transpirando influências orientais, os *domini* da cultura e das artes destas *villae collipponenses* queriam representarem-se à maneira do Bom Pastor, conforme é percetível pelo gesto largo simbolizando a *Benedictio Latina*/*Christiana* (Maciel, *et al.*, 2003: 66) da figura central do defunto, ou como exemplo do homem culto, virtuoso, a espalhar a palavra como no caso das figuras de Orfeu (Alvaréz-Martinez, 2017: 2475-2478). Na verdade, ora através dos motivos pagãos nos mosaicos do Orfeu ou do mesmo tipo de motivos na escultura, onde se exaltam as artes e se professa a grandeza do refinamento cultural clássico, estas elites aristocráticas *Collipponenses* procuram afirmar-se como os últimos redutos da grandeza da cultura greco-romana, fazendo-o através de uma expressão cultural artística que serve ainda propósitos renovados que emergem da mensagem cristã.

O retratado entre as nove musas, infelizmente com a cabeça mutilada, ocupando o lugar do deus Apolo ou do filósofo/pedagogo, faz-se representar em vestes militares de figura de alta patente com o seu *paludamentum*, como bem chamou a atenção J. Maciel, mas sem prescindir desse simbolismo

original da imagem do filósofo que lhe é dada pelo tal gesto largo e por ostentar o coturno, calçado típico de um *magister*. Tenta, afinal, retratar-se como aquilo que no dizer de Cícero (*Pro Morena*, 14, 30) constituíam as mais genuínas virtudes do Homem Romano, as artes da oratória e da guerra, ao fazer-se retratar simultaneamente como orador e general. (fig.8)

Neste contexto, é importante notar que a lápide, igualmente tardia como vimos, de *Carisia Quintilla,* filha de Caio, certamente os proprietários da requintada *villa* da Mina, seja consagrada a Minerva, deusa das artes e da guerra. Tal facto, a que poderíamos ainda acrescentar o antropónimo *Carisia* de clara conotação ou, pelo menos, sonoridade grega, só reforça o espírito cultural ligado às artes que transpira desta *villa*. O ambiente cultural revelado pelo sarcófago e por esta inscrição remete-nos indubitavelmente para um contexto onde as produções intelectuais e artísticas são profundamente marcadas pelos modelos da *paideia* helenístico-romana. É, aliás, num ambiente de valorização da cultura como forma de elevação espiritual e, por essa via, de aproximação ao divino, que deverá ser entendida tanto esta lápide funerária consagrada à deusa da cultura, como a do militar/pedagogo entre as Musas do sarcófago.

Minerva é, de resto, a única divindade clássica que aparece explicitamente invocada no *ager Collipponensis*. Para além da lápide simultaneamente votiva e funerária de Carísia da *villa* da Mina, temos ainda uma cabeça monumental desta deusa oriunda do centro urbano de *Collippo*, representada com armamento em bronze aplicado ao corpo marmóreo, à maneira de *Pallas Athena* (Correia, 2014). Desta mesma cidade existe ainda um lintel que parece ter pertencido ao templo de uma divindade, cuja identificação, porém, se desconhece, devido a tratar-se apenas de um fragmento. O aparecimento, na cidade, da cabeça de Minerva, permite suspeitar que havia uma devoção (e um templo?) a esta deusa capitolina no espaço coliponense em pleno século I. Por outro lado, a presença de *Tiberii Claudii* e da lápide de vários militares neste território, pertencentes aos primeiros séculos do Império, aponta para que o mesmo tenha alguma tradição de recrutamento militar, o que poderá justificar aquela devoção e representação de Minerva armada, como já foquei noutro lugar (Bernardes, 2016). (fig. 9)

O sarcófago das Musas do Valado, retratando mais um militar, e a referência a Minerva inscrita na lápide de Carísia oriunda da mesma

villa, parecem reforçar a ideia de que aquela tradição e, sobretudo, que a devoção à deusa das artes e da guerra, continua a ter adeptos até finais do Império, mesmo que agora as motivações e a forma de as expressar sejam bem diferentes das que existiam no início do Império.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 6


Oceano Atlântico
Póvoa de Cós
Rossio da Pederneira
Mina
Casalinho
Ribeira
Casal da Mota
Parreitas
Vinharias (?)
S. Gião
Vale da Pereira
Cela Velha
Alcobaça
Famalicão

Fig. 7

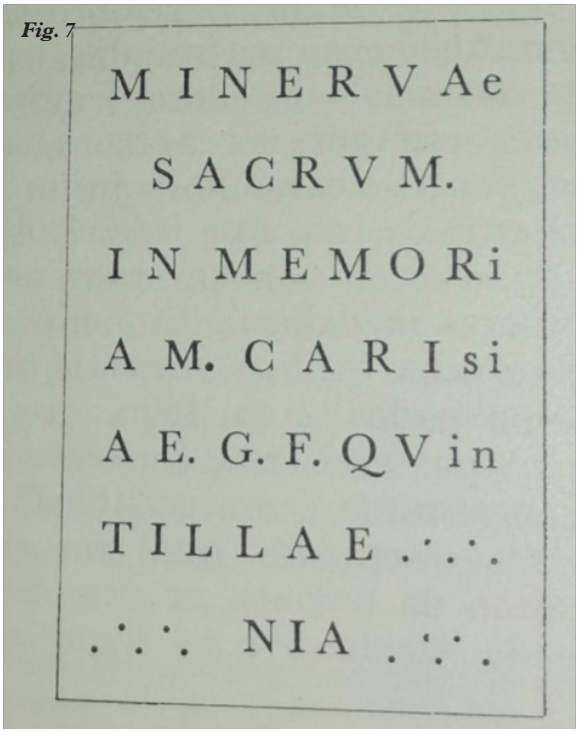

MINERVAe
SACRVM.
INMEMORi
AM. CARIsi
AE. G. F. QVin
TILLAE .·.·.
.·.·. NIA .·.·.





Fig. 8

Fig. 9





Legendas

Fig. 1 – Desenho do Sarcófago das Musas por Frei de S. Lourenço, aquando da sua descoberta, em 1780 (extraído de Lourenço, 1780).

Fig. 2 - Desenho do Sarcófago das Musas por Frei Rosa Viterbo, publicado em 1798 (extraído de Viterbo, 1798).

Fig. 3 - O Sarcófago das Musas, quando deu entrada no Museu Arqueológico do Carmo (extraído de Silva, 1876).

Fig. 4 – Painel frontal do sarcófago das Musas, atualmente, no Museu Arqueológico do Carmo.

Fig. 5 – Topo esquerdo do sarcófago das Musas, atualmente, no Museu Arqueológico do Carmo (Foto de José Pessoa (DGPC/ADF).

Fig. 6 – A ocupação romana em torno da antiga lagoa da Pederneira (representada pelas aluviões modernas a amarelo) com indicação da *villa* da Mina (extraído de Bernardes, 2007)

Fig. 7 – Lápide funerária em memória de Carísia Quintilla, dedicada a Minerva, proveniente da *villa* da Mina (desenho extraído de Viterbo, 1798).

Fig. 8 – A figura central do general e orador entre as musas com *paludamentum*.

Fig. 9 – Cabeça monumental de Minerva da cidade de *Collippo*.

Bibliografia

Álvarez Martínez, J. M. (2017). La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana". *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXXIII, Número III, 2459-2478.

Bernardes, J. P. (2007). *A Ocupação Romana na Região de Leiria*. Faro: Universidade do Algarve.

Bernardes, J. P. (2016). De indígenas a Romanos: o caso da família dos *Sulpícios* da Região de Leiria. *Actas do I Congresso da Alta Estremadura* (Ourém, 10 e 11 de outubro 2011), Batalha: CEPAE, p. 79-90.

Brandão, D. P. (1972). Epigrafia Romana Coliponense. *Conimbriga*, 11, 41-192 (existe separata).

Carvalhaes, José (1903). Antiguidades Romanas de Alfeizerão. *O Archeologo Português*, VIII, 90-93.

Hubner, E. (1871) - *Noticias Archeologicas de Portugal*, Lisboa: Typographia da Academia.

Correia, V. H. (2014). O modelo iconográfico da Minerva de *Collippo* e a sua importância histórica. *Humanitas*, 66, 309-322.

Garcia y Bellido, A. 1945. *Esculturas Romanas de España y Portugal*. Madrid: CSIC.

Gonçalves, L. J. R. (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. *Stvdia Lvsitana,* 2. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Lourenço, Frei J. S. (1780). *Monumenta Selecta.* Manuscrito da Biblioteca Nacional - *cod. Alc. 395*, Alcobaça.

Maciel, M. J. (1996). *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Lisboa: Colibri.

Maciel, M. J.; Cabral, J. M. P. e Nunes, D. (2003). O sarcófago romano das Musas (Valado, Alfezeirão). Nova leitura iconográfica e análise do mármore. *Arqueologia e História, Revista das Associação dos Arqueólogos Portugueses,* 55, 63-70.

Silva, J. P. da (1876) – O Sarcophago Romano Descoberto na Extremadura. *Boletim de Architectura e de Archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*, Tomo1º, 2ª série, (nº 1 (1874), 8-10.

Vasconcelos, J.L.de (1913). *Religiões da Lusitânia*. III, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa (reedição fac-similada da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, de 1989).

Vidal Álvarez, S. (2016). Análisis arqueométricos del Sarcófago de Pueblanueva (Toledo) y estudio de cinco fragmentos de sarcófago procedentes de Pueblanueva en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 34, 195-210.

Viterbo, Frei J. S.R. (1966 – 1ª ed.1798). *Elucidário das Palavras Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usaram*, I (v. *Alcobaxa*), Porto: Livraria Civilização.

https://doi.org/10.34623/hmp6-xa55

Relieve con Ménade de Pax Iulia (Beja)

Janine Lehmann
Arqueología Clásica, Universidad de Kiel
lehmann@klassarch.uni-kiel.de

El objetivo de esta contribución es afinar la mirada sobre el fenómeno de los llamados ›relieves neoáticos‹ en la Península Ibérica. Sus contextos más tempranos aportan información importante sobre las formas de transmisión y recepción de estos relieves en Hispania. De Beja procede un relieve con una ménade danzante, que puede datarse en época augustea y pertenece por ello al grupo de los primeros ejemplos. Debido a la coincidencia temática y a otros criterios formales, el discutido relieve procedería muy probablemente del teatro de la antigua Pax Iulia, si bien ello no ha podido demostrarse desde el punto de vista arqueológico. Gracias a los contextos de hallazgos conocidos, como los altares de Italica o Carthago Nova, los teatros cristalizan como emplazamientos tempranos para la aparición de este estilo y ornamento decorativo. Es decir, los edificios teatrales confieren un papel central en la llegada y difusión de estos relieves en Hispania.
Pax Iulia (Beja), ménade, ›relieves neoáticos‹, teatros, Hispania romana, Lusitania.

Relief with Maenad from Pax Iulia (Beja)

The aim of this contribution is to take a closer look at the phenomenon of the so-called ›neoattic reliefs‹ on the Iberian Peninsula. Their early contexts provide important information about the ways of transmission and reception of such reliefs in Hispania. From the city of Beja comes a relief with a dancing maenad, which can be dated to the Augustan period and belongs thereby to the earliest examples of this group. Due to the thematic coincidence and other formal criteria, the relief discussed here comes with utmost certainty from the theatre of the ancient Pax Iulia, which however has not yet been found in the archaeological record. Thanks to the contexts of proven findings, such as the altars of Italica or Carthago Nova, the theatres crystallise as early sites for the appearance of this style and decorative ornament, which gives them a central role in the reception and distribution of these reliefs in Hispania.
Pax Iulia (Beja), maenad, ›neoattic reliefs‹, theatres, Roman Hispania, Lusitania.

El relieve[1] que aquí se presenta (fig. 1) procede de Beja, la antigua ciudad romana de Pax Iulia, donde fue desenterrado en la muralla romana (Simões, 1868: 108-109)[2]. Siendo una de las primeras piezas recogidas por Dom Frei Manuel do Cenáculo, se conserva todavía en el Museo de Évora, Inv. ME 1703 (Gonçalves, 2007:262-265, no 115; Touchette, 1995:73 no 20 tav. 17c, con bibliografía adicional). El relieve se distingue claramente de los restantes hallazgos de Beja por su rico diseño, la gran calidad de su ejecución y el uso de un mármol blanco de grano fino. No existen otros relieves comparables de allí, ni se utilizó para otras piezas un mármol similar, lo que también demuestra su elevada calidad. En Beja, en cambio, predominan los elementos realizados con un mármol de grano grueso, que se extrajo de las canteras locales de Trigaches (Fusco – Mañas, 2006:24-26; Nogales et al., 2009:424-425). Este hallazgo tan singular de Beja requiere una explicación. Después de establecer la clasificación de la pieza, se discutirá con más detalle el excepcional lugar que ocupa en el repertorio de hallazgos romanos de aquella ciudad.

Lamentablemente, el relieve se conserva fragmentado (fig.1)[3]. Su altura total es de 21,5 cm y su anchura de 17,5 cm. A pesar de su estado fragmentado, sigue siendo claramente reconocible una figura femenina danzando de puntillas, vestida con un largo chitón y con un manto. Del manto se conservan la parte que está envuelta alrededor de la cíntura y a cada lado sus puntas.

Las numerosas reproducciones y la frecuencia del tema representado permiten una clara reconstrucción y, por tanto, su interpretación. Desde

---

[1] Me gustaría dar las gracias a las siguientes personas, que me han ayudado respecto al material fotográfico y/o la información sobre la pieza: Hans Rupprecht Goette, María Latova Gonzalez, Maria da Conceição Lopes, Carlos Márquez Moreno, Trinidad Nogales Basarrate, y especialmente a José A. Garriguet Mata y Carmen Marcks-Jacobs por su ayuda en la corrección de mi texto español. El estudio de la decoración arquitectónica de Pax Iulia formó parte de mi investigación en Beja financiada con una beca por el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid.

[2] Las dudas sobre la procedencia de Beja son injustificadas debido a estas referencias sobre el lugar del hallazgo.

[3] En la mostrada fotografía de los fondos del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid se aprecian los añadidos modernos, que en la actualidad han sido eliminados.

el principio se reconoció que debía tratarse de la representación de una ménade danzante. Estos motivos de ménades danzantes se encuentran en numerosos ejemplos en Italia y el Occidente romano, donde, por tanto, estaban muy extendidos en relieve (Touchette, 1995) y también en bulto redondo (Ferrara, 2020). La comparación de nuestro relieve con puteales, aras y candelabros, especialmente de Italia y del Norte de Africa, demuestra que los tipos 25 y 30 de Hauser constituyen los paralelos más cercanos del relieve de Beja (Hauser, 1899; Fuchs, 1956:73-78 sobre Hauser tipo 25; Fuchs, 1956:83 s. sobre Hauser tipo 30, cada uno con lista de réplicas). Aunque no se trata de una repetición absolutamente idéntica y faltan atributos, el fragmento estudiado pertenece al tema dionisíaco, al igual que los otros ejemplos con representación de ménades.

El relieve ha sido fechado en época augustea y/o en época imperial temprana (p.e. Gonçalves, 2007: 263. 265; Vasco de Souza, 1990: 10 no 4)[4]. La propuesta de una datación augustea parece más que justificada en lo que respecta al estilo o diseño específico de la vestimenta. Es característico el drapeado con su juego de pliegues profundos y pesados entre las piernas. Además, la figura está enmarcada por gruesos pliegues, que responden al movimiento de una ménade que danza hacia la izquierda y lo acentúan. También son llamativos los pliegues que se ciñen al cuerpo, los cuales dejan claramente al descubierto partes de este como los glúteos o los muslos y que, en cierto modo, juegan en torno a ellos. Por un lado, el cuerpo aparece cubierto, mientras que otras partes se hallan desnudas. El mismo estilo se repite, por ejemplo, en un relieve romano con Victoria adornando un trofeo con un paño. Históricamente, puede relacionarse con una victoria naval, concretamente la batalla de Actium, por lo que tiene una datación segura augustea, y por lo tanto proporciona una indicación extraestilística para nuestro relieve (Hölscher, 1988:370 no 202; Hölscher, 1985:89 fig. 6)[5].

Si observamos la pieza en su conjunto, puede relacionarse con el grupo de los denominados relieves neoáticos en cuanto a elección de temas y

[4] Lamentablemente, no se dieron ejemplos concretos para justificar éstas dataciones.

[5] Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 125890. El relieve, de marmol griego, procede del Quirinal.

motivos, combinados con la ejecución estilística (Hauser, 1889; Fuchs, 1959; Cain, 1985: candelabros; Grassinger, 1991: cráteras de marmol; Golda, 1997: puteales). En nuestro caso, bien se retomaron modelos del siglo IV a.C. (Gonçalves, 2007: 263), bien se trata de una nueva creación sin cita directa de un modelo griego[6]. Decidirse entre las dos posibilidades es inútil debido a que los originales son en gran parte desconocidos y a la dificultad de reconstruir los procesos artísticos, sobre todo porque la pieza en cuestión es probablemente una combinación de diferentes motivos. No obstante, la clasificación subraya la supuesta datación augustea porque, al fin y al cabo, en esa época estos relieves o productos llamados neóaticos eran especialmente populares y la producción alcanzó un punto culminante; es decir, eran objetos de corte clasicista y también arcaizante o ecléctico (Zanker, 1988; Cain – Dräger, 1994:809; Golda, 1997:19). Así, las primeras investigaciones mantenían que estos relieves eran efectivamente el producto y la invención de artesanos atenienses en época helenística, lo cual resultó determinante para su denominación (p.e. Hauser, 1989: esp. 180, primer origen en Atenas, pero centros importantes en Pérgamo y Alejandría; Fuchs, 1959 por Atenas). Posteriormente, se mantuvo el origen principalmente ático de los artesanos que produjeron dichos relieves, pero siempre se hizo hincapié en la producción principalmente para el mercado romano o en su uso en un ambiente apropiado para una clientela romana (Golda, 1997:4; Cain – Dräger, 1994; Sauron, 2013:69-76). En contraste con la opinión común, Dominik Maschek pudo plantear varias dudas razonables gracias al ›Tänzerinnenmonument‹ de la Via Prenestina en Roma. Por un lado, no hay pruebas históricas de que los talleres neoáticos se trasladaran a Roma y, por otro, los roleos y motivos de figuras utilizados como modelos apuntan más bien a la región de Asia Menor. Basándose en la técnica y las tradiciones artesanales de los relieves funerarios del suburbio de Roma del siglo I a.C., Maschek pudo demostrar, de forma plausible, la existencia de un taller local que se basaba en un gran número de distintos motivos según los deseos del cliente (Maschek, 2008).

Aunque el término neoático es desafortunado en este sentido, resulta

[6] En este sentido Fuchs, 1959:83 sobre el tipo 30, mientras que el tipo 25 Fuchs, 1959:74 se remonta a un original del periodo altoclásico tardío.

útil para definir un fenómeno del arte romano, lo cual justifica la adhesión a la terminología establecida. Siguiendo a Tonio Hölscher, se trata de un estilo de relieve utilizado principalmente para objetos de decoración destinados a residencias privadas distinguidas: para relieves decorativos empotrados en las paredes y para altares y basamentos decorativos, candelabros, crateras y puteales adornados con figuras tipo aplique de estilo ›neoático‹. Estos objetos servían para crear un espacio vital griego utópico, como el que nunca había existido en Grecia. Es decir, los temas pictóricos evocaban una atmósfera ideal, religiosa y mítica y actuaban como elementos decorativos para dotar a la vida cultural de un estilo hipergriego (Hölscher, 2012:49).

Sin embargo, aparte de su uso en el ámbito privado, también se encuentran obras neoáticas en edificios públicos como elementos de ornamentación. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿A cual edificio puede asignarse la pieza hallada en la antigua Pax Iulia? A pesar de su estado de conservación, se puede relacionar con otros ejemplos de la primera fase de recepción de los relieves ›neoáticos‹ en Hispania. Al mismo tiempo, sus primeros contextos de exposición proporcionan indicaciones acerca de las vías de transmisión de dichos relieves a la Península Iberica. En la búsqueda de piezas de comparación tempranas en la Península Ibérica con motivos similares de tema dionisíaco, se evidencia claramente un espacio predestinado para recibir tales relieves a partir de época augustea. Se trata de los edificios teatrales, que en la Península Ibérica son especialmente ricos en este tipo de relieves:

Así, por ejemplo, en el teatro de Carthago Nova se encontraron tres altares redondos en forma de puteales en mármol (Fig. 2) que, además de reproducir la Tríada Capitolina a través de figuras zoomorfas como el águila, la lechuza y el pavo, resultan comparables con nuestra pieza al presentar el tema de la Cárite danzante (Ramallo, 1999) u otras danzantes como horai, musas o justamente ménades (Noguera, 2017: 212-213; Ruiz, 2020: 192). Los altares se erigieron probablemente delante de la frons pulpiti, siendo unos de los primeros elementos ornamentales del edificio, que se construyó en época de Augusto. Las inscripciones en honor a Cayo y a Lucio César indican la fecha de construcción del teatro, que se sitúa firmemente en el periodo medioaugusteo. Además, el mármol de Carrara y su elevada calidad, que denotan una elaboración

por parte de artistas que trabajaban en Roma, sugieren que las piezas llegaron importadas a Carthago Nova (Madrid et al., 2004:95-97 fig. 8).

Otros tres altares circulares de mármol con un tema dionisíaco salieron a la luz en el edificio del teatro de Itálica, en la zona del púlpito y orchestra (Luzón, 1978). Presumiblemente en la primera fase de este edificio se colocaron estas aras en los nichos que formaban el frente del púlpito (Fuchs, 1987:143-144; Rodríguez, 2004:158-160 no E 98-100). El motivo decorativo principal son integrantes del thiasos báquico, las ménades danzantes y satiros. No cabe duda de que todos pertenecen al mismo equipo y, por tanto, a la misma fase. Su cronología augustea se basa en su asociación con la inscripción dedicada en honor de Augusto en la orchestra, en la cual se menciona un equipamiento de mármol del teatro con ›aras et signa‹, que seguramente se refería a estos altares redondos (CIL II2 383; cf. Rodríguez, 2004:128). Además, las figuras se pueden comparar con imágenes similares de candelabros marmóreos de época augustea (León, 1995:152-159). Por consiguiente, se habrían erigido en el teatro de Italica durante la regencia de Augusto y, por el material y su calidad, deben considerarse asimismo piezas importadas de Roma (Becerra, 2017:174 lám. 3).

Otro altar circular del teatro de Augusta Emerita, la actual Mérida, puede relacionarse con este grupo, pues también muestra una ménade danzante con un tirso en la mano derecha y presumiblemente un escudo o timpanon en la izquierda (Fig. 3). Se han conservado pocos restos de otras figuras de este thíasos dionisíaco, como un tirsos de otro personaje y el pie descalzo de otra figura más (Lantier, 1918:24 no 103 fig. 96; García y Bellido, 1949:410 no 410 lám. 292; cf. Fuchs, 1987:144; Nogales, 2023:227-229 no 2; 284). Presenta un mal estado de conservación, que está relacionado con la fabrica del altar en varias partes que en su día estuvieron unidas por grapas de tipo ›cola de milano‹. En su momento, Antonio García y Bellido sugirió de forma general una datación en el siglo I d.C. e interpretó la pieza como una obra local (García y Bellido, 1949:410). La hipótesis es seguida por Trinidad Nogales, quien subraya que su limitada calidad es resultado de un trabajo rutinario, así como del empleo de un mármol presumiblemente local, y data la pieza en la primera mitad del siglo I d.C. (Nogales, 2023:227-229 no 2; 284). Además de una cronología más precisa, queda por saber si se trata realmente de una

obra local o quizás de una importación, sobre todo porque aún no se han tomado muestras del material. Cabe señalar aquí que la procedencia de la piedra no siempre tiene que corresponderse con la de los artistas, sino que lo decisivo es el estilo de estos, o mejor dicho, la ejecución técnica (cf. Maschek, 2008:189).

Al igual que sus equivalentes en Italica y Carthago Nova, este altar también parece haber pertenecido a la decoración de la frons pulpiti (Mateos & Rodríguez, 2018:55-56 fig. 16). En las referencias forman parte del equipamiento original de los teatros, lo que en el caso concreto de Mérida es igualmente evidente y abogaría por una datación augustea. La ménade emeritense se acerca mucho a la de Beja, pero haciendo cabriolas de izquierda a derecha, en sentido contrario, y con el pie izquierdo pisando suelo.

Debe mencionarse también un fragmento de relieve procedente de Córdoba (Fig. 4) que presenta grandes similitudes con el de Beja[7]. Muestra los restos de una figura femenina, vestida con chitón y manto, que da zancadas hacia la izquierda. Este motivo, así como que la prenda esté ceñida al cuerpo y que la punta de manto esté visible, son fácilmente comparables con el ejemplo de Beja. En este caso concreto, sin embargo, no se trata probablemente de una ménade, si no del llamado relieve de ›Gradiva‹, que forma parte de un conjunto de figuras femeninas, compuesto por las Horas o las Aglaúridas, una copia de un original probablemente del siglo IV a.C. (relieve de Gradiva, Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti: Hauser, 1903:82, fig. 42, lám. 5-6; Fuchs, 1959:64-73).

Se conocen otros fragmentos de relieves con un tema similar procedentes de Córdoba, de los que Carlos Márquez recientemente ha podido explicar de forma plausible la pertenencia a un altar con relieves dionisíacos. Tras una autopsia detallada, además de la reconstrucción propuesta, se ha sugerido su datación en el periodo augusteo-tiberiano y su procedencia del edificio del teatro, basándose en la elección del tema dionisíaco. Esto podría apoyarse en la comparación con el conocido altar con Apolo del teatro en Arles. Debido a la riqueza de su diseño y ejecución

[7] Estoy muy agradecida a Carlos Márquez por indicarme este fragmento inédito. Se encuentra en los fondos del *Museo Arqueológico de Córdoba,* inv. 28528, y mide: 29 cm de altura; 31 cm de anchura; 18,8 cm de profundidad.

artística, así como a sus grandes dimensiones, se supone que también este altar fue importado de Italia, concretamente de Roma (Márquez, 2022).

A partir de estos ejemplos, se plantea de nuevo la cuestión de la procedencia del relieve de Beja, es decir, hasta qué punto pertenece también a estos primeros elementos decorativos de teatros. El relieve es una losa y no está curvado, por lo que no decoraba objetos circulares como un altar, un puteal, etc. El material utilizado en este caso, mármol blanco cristalino, junto con la excelente elaboración de la pieza y su temprana cronología, también apuntan a una importación y/o al menos una ejecución por artesanos muy especializados y versados. Por lo tanto, el relieve debe haber sido empleado en un contexto arquitectonico y seguramente formó parte de un conjunto de varias placas, es decir, de un friso mas largo. El fragmento de relieve, a falta de la parte superior del cuerpo y de cierto espacio libre, debió de tener en su momento más del doble de altura, por lo que esta habría alcanzado al menos los 50 cm. Con tales características puede relacionarse con los relieves instalados en los frentes de los púlpitos de los teatros. Un ejemplo claro son los relieves del teatro de Sabratha (Fig. 5), que además de Musas, Gracias, el Juicio de París, así como escenas de sacrificios, también incluyen el mundo dionisíaco con representaciones de ménades (Caputo, 1959:15 lám. 32. 33 fig. 55-57)[8]. En Sabratha ha sobrevivido uno de los pocos ejemplos que aún da una impresión de la ornamentación de tales frontes pulpiti, si bien data ya del periodo severo. Este tipo de incrustaciones, como las de Sabratha con frisos en el púlpito, pueden haber sido habituales incluso antes, como indican los fragmentos de relieve del teatro de epoca julio-claudia de Faesulae, hoy Fiesole. Además de los trabajos de Heracles y otras representaciones míticas, también se muestra allí un tema dionisíaco, con ménades danzantes, que muy probablemente antaño decoraban el frente del púlpito (Fuchs, 1978:84-87. 136)[9]. Sobre el relieve de Beja, Augusto

[8] No las nombra directamente como ménades, sino en términos generales ›danzatrice in coppia‹. Cf. también el relieve del *pulpitum* de *Hippo Regius* con ménade danzante (Fuchs 1978, 134 lám. 62, 1). En cambio, el relieve con ménade del teatro de *Arelate* / Arlés, que debido a su tamaño no se colocó en el *pulpitum*, sino que decoró la *scaenae frons* en algún lugar (Fuchs, 1978:134, lám. 61,5).

[9] El teatro de Orange, también de la época bajoimperial pudiera ser otro ejemplo, pero el

Filippe Simões mencionó en su día la existencia, en su parte inferior, del ›vestigio de um espigão de ferro‹ (Simões, 1868:108), que sería muy probablemente un elemento para sujetar tales incrustaciones. También se utilizaban pasadores de hierro para fijar las placas, además del material preferido, el bronce (véase Bitterer, 2010:43-45).

Los altares redondos de los teatros hispanos antes mencionados atestiguan claramente que estos relieves de estilo ›neoático‹ y temática dionisíaca eran típicos de los edificios teatrales desde época de Augusto. Además, es un fenómeno general, más allá del contexto privado, que tales relieves se destinaban al friso del pulpitum o adornaban los altares o puteales que decoraban sus nichos (Fuchs, 1978:132-140; cf. Isler, 2017:451 pp.). Despues de todo, parece evidente que el relieve de Pax Iulia debió de proceder de un edificio teatral[10]. Al igual que los altares, etc., el relieve se habría colocado en una posición claramente visible en la zona del púlpito, donde el público pudiera verlo fácilmente durante las representaciones y, de este modo, pudiera sentir especialmente el carácter dionisíaco.

Sin embargo, hasta el momento no se ha constatado en Beja ninguna construcción de este tipo, aunque algunos consideran que el teatro se localizó en la parte occidental o meridional de la ciudad, en todo caso al interior de las murallas (sobre la hipótesis de Martins, 2013:119-122 y otras reconstrucciones de la ciudad según Vasco Mantas o Gérard Choquer, ibid.:161-165). De cualquier manera, la existencia de un teatro se puede suponer en una colonia y capital de convento tan importante como Pax Iulia, cuyo conocimiento hasta hoy se concentra principalmente en el foro y sus estructuras monumentales (Lopes, 2021), más aún teniendo en cuenta la pieza aquí discutida.

---

origen de un friso de tema dionisíaco no puede atribuirse con fiabilidad al púlpito (Isler, 2017:94). Una decoración del fronte escenico señalan cinco fragmentos de un gran relieve con ménade de mármol pentelico, que proceden del teatro de Marcello en Roma de la epoca augustea (de Nuccio, 2009).

[10] L. J. Gonçalves ya sugirió un origen del relieve del supuesto teatro de *Pax Iulia*, pero sin precisar ni situar el relieve en el conjunto: Gonçalves, 2014-2015:160 «Poderia ter pertencido ao programa decorativo do teatro daquela civitas»; o 169 «A Ménade dançante de Pax Iulia pode ter pertencido a um espaço público, talvez o teatro daquela cidade».

Según los actuales conocimientos, los teatros de la Lusitania contaron con elementos constructivos de mármol a partir de finales de época julio-claudia o en época flavia. Normalmente formaban parte de remodelaciones más amplias, como la nueva scaenae frons del teatro de Augusta Emerita o el friso de la frons pulpiti del teatro de Olisipo. Esto coincide con la mayor explotación y acceso a las canteras locales de mármol, que ahora también servía como material de construcción para componentes de mayor tamaño (véase Lehmann, 2020). En este contexto, el relieve de Beja es un ejemplo muy temprano para la utilización del nuevo material en la arquitectura de un conjunto público como un teatro. En la Lusitania se conoce en los teatros a partir de la época augustea objetos escultóricos como estatuas, retratos o altares en mármol, es decir objetos muebles, pero no elementos arquitectónicos de mármol (p.ej. para Mérida, Boschung, 2001:79 pp.; Nogales, 2023)[11]. Para las cuestiones aún sin respuesta como la marmorización o la apariencia marmórea de los edificios públicos a partir de época augustea, el relieve de Beja constituye, pues, un importante testimonio, especialmente para la provincia de Lusitania.

En resumen, esta cantidad de ejemplos procedentes con seguridad o probabilidad de teatros no se debe a un hecho casual. Más bien, ello obedece a que estos lugares estaban predestinados a elegir temas dionisíacos, como las ménades, que les sirvieron como formas decorativas en una etapa temprana, evocando así específicamente una atmósfera de riqueza y disfrute. Por eso los teatros parece que fueron un importante vehículo para la transmisión de este tema, además de este estilo, en la Peninsula Iberica. Por el contrario, no todos los relieves neoáticos tempranos proceden forzosamente de teatros. Por último, del grupo aquí considerado, cabe mencionar un puteal con Atenea, Poseidón y Tritón procedente de Córdoba con una datación propuesta en época cesariana-augustea (Golda, 1997:77. nº 7 lámina 26, 1-4) y recientemente en época augustea (León, 2018:133-137 figura 2), que, por su función como elemento ornamental de fuentes, es más probable que se asigne a santuarios, plazas públicas, termas o casas privadas (Golda,

[11] Esto contrasta con la decoración en mármol de edificios residenciales, que ya existía a principios del periodo julio-claudio, por ejemplo en Augusta Emerita (De la Barrera, 2011).

1997:26-33). Así pues, sería deseable en el futuro una sinopsis de todos los relieves de este grupo para comprender mejor sus contextos exactos, sus vía de transmisión, sus iconografías y, en última instancia, sus mensajes en la Península Ibérica.

Fig. 1





Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4





Figuras

Fig. 1: Relieve con ménade de Beja (© Archivo DAI Madrid, R. Friedrich)

Fig. 2: Altar del teatro romano de Carthago Nova (© Archivo DAI Madrid, J. Patterson)

Fig. 3: Altar del teatro romano de Augusta Emerita (© Archivo MNAR Mérida, L. Plana)

Fig. 4: Fragmento de relieve con una figura femenina de Córdoba (© fondos del Museo Arqueológico de Córdoba, C. Márquez)

Fig. 5: Relieve con ménades de la frons pulpiti del teatro romano de Sabratha (© Hans Rupprecht Goette)

Bibliografía

De la Barrera, 2011: De la Barrera, J. L. (2011). La decoración arquitectónica marmórea en ámbitos privados de Augusta Emerita. In: Álvarez Martínez, J. M. & Mateos Cruz, P. (Eds.), El yacimiento emeritense. Actas congreso internacional 1910 – 2010. Mérida: Ayuntamiento de Mérida: p. 391-410.

Becerra, 2016: Becerra, D. (2016). El marmor en Itálica. Un estado de la cuestión. *Romula*. 16, 2017, 167-194.

Bitterer, 2010: Bitterer, T. (2010). *Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur: öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. bis 7. Jahrhundert n. Chr.* Munich: tesis doctoral. Consultado el 14 de marzo de 2023, en https://edoc.ub.uni-muenchen.de/15298/

Boschung, 2001: Boschung, D. (2001). *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses,* Monumenta artis romanae 32. Mayence: von Zabern.

Cain, 1985: Cain, H.-U. (1985). *Römische Marmorkandelaber*, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 7. Mayence: von Zabern.

Cain & Dräger, 1994: Cain, H.-U. & Dräger, O. (1994). Die sogenannten neuattischen Werkstätten. In Hellenkemper Salies, G. (Ed.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Colonia: Rheinland-Verlag, p. 809-829.

Caputo, 1959: Caputo, G. (1959). *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana,* Monografie di archeologia libica 6. Roma: L' Erma di Bretschneider.

Ferrara, 2020: Ferrara, P. (2020). Μαινάς. *Studio sulle menadi nella statuaria Greca e Romana*, Italian Research on Ancient World 8. Roma: Arbor Sapientiae editore.

Fuchs, 1959: Fuchs, W. (1959). *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft 20. Berlin: W. de Gruyter.

Fuchs, 1978: Fuchs, M. (1987). *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mayence: P. von Zabern.

Fusco & Mañas, 2006: Fusco, A. & Mañas, I. (2006). *Mármoles de Lusitania*. Murcia.

García y Bellido, 1949: García y Bellido, A. (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Golda, 1997: Golda, Th. M. (1997). *Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus,* Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 16. Mayence: P. von Zabern.

Gonçalves, 2007: Gonçalves, L. J. R. (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*, Studia Lusitana 2. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Gonçalves, 2014-2015: Gonçalves, L. J. R. (2014-2015). Dionisio/Baco na Lusitânia ocidental através da escultura, *Anas*, 27-28, 2014-2015, 157-171.

Grassinger, 1991: Grassinger, D. (1991). *Römische Marmorkratere*, Monumenta Artis Romanae 18. Mayence: P. von Zabern.

Hauser, 1889: Hauser, F. (1889). *Die neu-attischen Reliefs*. Stuttgart: Verlag von Konrad Wittwer.

Hauser, 1903: Hauser, F. (1903). Disiecta membra neuattischer Reliefs, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*, 4, 1903, 79-107.

Hölscher, 1985: Hölscher, T. (1985). Denkmäler der Schlacht von Actium. Propaganda und Resonanz, *Klio*, 67, 1985, 81-102.

Hölscher, 1988: Hölscher, T. (1988). Historische Reliefs. In Hofter, M. R. (Ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin. 7. Juni - 14. August 1988). Mayence: P. von Zabern, p. 351-400.

Hölscher, 2012: Hölscher, T. (2012). „Präsentativer Stil" im System der römischen Kunst. In: de Angelis, F.; Dickmann, J.-A.; Pirson F.; von den Hoff, R. (Eds.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der „arte plebea" bis heute* (Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Gerburtstages von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8.-9. Juni 2007) Palilia 27. Wiesbaden: L. Reichert, p. 27-58.

Isler, 2017: Isler, H. P. (2017). *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Koppel, 1986-1989: Koppel, E. M. (1986-1989). Los relieves decorativos de Cataluña, Empúries, 48-50, 1986-1989, 8-21.

Lantier, 1918: Lantier, R. (1918). *Inventaire des monuments sculptés pré-chrétiens de la Pénisule Ibérique. I. ptie, Lusitaine, Conventus Emeritensis*. Bordeaux, Paris: Féret & Fils; E. de Boccard.

Lehmann, 2020: Lehmann, J. (2020). Material und Symbol. Zum neuartigen Marmorglanz augusteischer Bauten und Plätze in der Lusitania. In Piesker, K. & Wulf-Rheidt, U. (Eds.), *Umgebaut. Umbau-, Umnutzungs- und Umwertungsprozesse in der antiken Architektur* (Internationales Kolloquium in Berlin vom 21.–24. Februar 2018 veranstaltet vom Architekturreferat des DAI). Regensburg: Schnell & Steiner, p. 267-282.

León, 1995: León, P. (1995). *Esculturas de Itálica*. Sevilla: Junta de Andalucia.

León, 2018: León, P. (2018). Tres estampas arqueológicas en los albores de Colonia Patricia, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 167, 2018, 129-142.

Lopes, 2021: Lopes, M. C. (2021). Pax Iulia. In: Nogales, T. (Ed.), *Ciudades Romanas de Hispania.* Roma, L'Erma di Bretschneider, p. 153-165.

Luzón, 1978: Luzón, J. M. (1978). Die drei neuattischen Rundaren von Italica, *Madrider Mitteilungen*, 19, 1978, 272-289.

Madrid et al., 2004: Madrid, Ma J.; Murcia, A.; Ruiz, E. (2004). Carthago Nova. Estado de la cuestión sobre su patrimonio arqueológico. In: Ruiz de Arbulo, J. A. (Ed.), *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del Occidente Europeo: estudios arqueológico* (Reunión celebrada en Tarragona, los días 12,13 y 14 de diciembre del 2002). Tarragona: Generalitat de Catalunya, p. 89-107.

Márquez, 2022: Márquez, C. (2022). Dionysos en Córdoba. Sobre unos relieves de temática dionisíaca en Colonia Patricia, *Lucentum*, 41, 2022, 215-229.

Martins 2013: Martins, P. V. de M. (2013). *A Persistência das Formas Urbanas. Leitura das pré-existências romanas na morfologia da cidade portuguesa*. Lisboa: tesis doctoral. Consultado el 14 de marzo de 2023, en https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/5832

Maschek 2008: Maschek, D. (2008). Figur und Ornament. Das Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina und die Produktion von Architekturdekor im römischen Suburbium des 1. Jahrhunderts v. Chr., *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien,* 77, 2008, 185-217.

Mateos & Rodríguez, 2018: Mateos, P. & Rodríguez, O. (2018). Estudios sobre la scaenae frons del teatro de romano de Mérdia. In Mateos, P. (Ed.), *La scaenae frons del teatro romano de Mérida*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 86. Mérida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 41-74.

Merchán, 2015: Ma J. Merchán (2015). Écija (Provincia de Sevilla, Hispania Vlterior Baetica), Corpus signorum Imperii Romani. España I,5. Sevilla; Tarragona: Editorial Universidad de Sevilla.

Nogales et al., 2009: T. Nogales, L.J.R. Gonçalves, R. Lapuente (2009). Materiales lapídeos, mármoles y talleres en Lusitania. In Nogales, T. & Beltrán, J. (Eds.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana.* Roma: L' Erma di Bretschneider, p. 407-466

Nogales, 2023: Nogales, T (2023). Decoración escultórica del teatro de Augusta Emerita: Pulpitum, Cavea, porticus postscaenam y zonas externas. In: Mateos, P. (Ed.), *La Cavea del teatro romano de Mérida*, Anejos de AEspA, 96. Mérida: Instituto Arqueología Mérida, p. 239-241

Noguera, 2017: Noguera, J. (2017). Die römischen Skulpturen von Carthago Nova. Material, Typologie, Kontext und Neuheiten. In S. Panzram (Ed.), *Oppidum - civitas – urbs. Städteforschung auf der Iberischen Halbinsel zwischen Rom und al-Andalus*. Münster: LIT-Verlag, p. 197-227.

De Nuccio, 2009: De Nuccio, M. (2009). Un relieve con menade dell'area del Teatro di Marcello. In Nogales, T. & Beltrán, J. (Eds.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana.* Roma: L' Erma di Bretschneider, p. 78-100.

Ramallo, 1999: Ramallo, S. F. (1999), Drei neuattische Rundaltäre aus dem Theater von Carthago Nova (Cartagena, Spanien), *Archäologischer Anzeiger*, 1999, 523-542.

Ribeiro, 1999: Ribeiro, M. A. B. S. (1999). *Capitéis romanos de Beja*. Beja: Câmara Municipal de Beja.

Rodríguez, 2004: Rodríguez, O. (2004). *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico.* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Rodríguez et al., 2008: Rodríguez, O.; Ordóñez, S.; García-Dils, S. (2008). La casa del Oscillum en Astigi. Algunos aspectos de su programa decorativo, *Habis*, 38, 2009, 183-206.

Ruiz, 2020: Ruiz, E. (2020). El teatro romano como símbolo de progreso de la antigua Carthago Nova, *Cangilón*, 37, 2020, 187-199.

Sauron, 2013: Sauron, G. (2013). *Römische Kunst. Von der mittleren Republik bis Augustus*. Mainz: Philipp von Zabern.

Simões, 1868: Simões, A. F. (1868). O museu de Beja, *Archivo Pittoresco*, 11, 1868, 108-109.

Touchette, 1995: Touchette, L-A. (1995). *The Dancing Maenad Reliefs. Continuity and Change in Roman Copies.* London: Univ. of London, Inst. of Classical Studies.

Zanker, 1988: Zanker, P. (1988). Klassizismus und Archaismus. Zur Formensprache der neuen Kultur. In: M. Hofter (ed.), In Hofter, M. R. (Ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin. 7. Juni - 14. August 1988). Mayence: P. von Zabern, 622-635.

https://doi.org/10.34623/vp48-3727

Un grupo escultórico imperial del *Forum* de *Myrtilis* (Mértola, Portugal)

Trinidad Nogales[1], **Virgilio Lopes**[2] **y Pilar Lapuente**[3]

Resumen: En las excavaciones llevadas a cabo en 2017 y 2018 en el casco histórico de la actual villa de Mértola, la romana *Myrtilis*, se produjeron importantes hallazgos escultóricos de gran calidad. Las estatuas encontradas, una *thoracata*, tres femeninas, un pie descalzo masculino y un retrato de Livia, se venían a unir a las piezas localizadas en pasadas fechas y conservadas en el Museu Nacional de Arqueología de Lisboa y la sede de la Cámara Municipal de Mértola. Por su tipología, de carácter imperial y monumental la mayoría de ellas, y por los restos monumentales donde fueron encontradas pueden asociarse a los programas decorativos del *Forum* de *Myrtilis*. Una primera aproximación a sus analíticas marmóreas, con abundancia del mármol de Estremoz, y posible presencia de mármol importado, ayudan a comprender los sistemas de funcionamiento de las *officinae* lusitanas.

Imperial Sculptural Group of the *Forum* in *Myrtilis* (Mértola, Portugal)

Abstract: In the excavations carried out in 2017 and 2018 in the historic center of the current town of Mértola, the Roman *Myrtilis*, important high-quality sculptural findings were produced. The statues found, a *thoracata*, three female ones, a male

[1] Museo Nacional de Arte Romano (MNAR).C/ José Ramón Mélida s/n. 06800 Mérida. trinidad.nogales@cultura.gob.es. Proyecto "Augusta Emerita: modelo urbano, arquitectónico y decorativo en Lusitania-I" (PID2020-114954GB-I00). Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministerio de Ciencia e Innovación.
Agradezco a nuestro amigo y colega Dr. H.R. Goette, del Dai-Berlín, su generosa aportación de su excelente documentación gráfica de las piezas.

[2] Campo Arqueológico de Mértola, Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património, Bolseiro Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[3] Petrología y Geoquímica. Departamento Ciencias de la Tierra, Universidad de Zaragoza (UNIZAR), Zaragoza. Instituto Catalán de Arqueología Clásica (ICAC), Tarragona.

bare foot and a portrait of Livia, came to join the pieces located in the past and preserved in the Museu Nacional de Arqueología de Lisboa and the headquarters of the Municipal Chamber of Mértola. Due to their typology, most of them imperial and monumental in nature, and due to the monumental remains where they were found, they can be associated with the decorative programs of the *Forum* of *Myrtilis*. A first approximation to its marble analytics, with an abundance of Estremoz marble, and the possible presence of imported marble help to understand the operating systems of the Lusitanian *officinae*.

Introducción

La excavación arqueológica desarrollada en la llamada *Casa Cor de Rosa* tuvo lugar entre 2017 y 2018 (fig. 1). Se trata de un edificio de finales del siglo XIX, situado en la *Rua 5 de Outubro* con los números 7, 7A y 7B, y es una de las mayores casas del centro histórico de Mértola. Incluye, además de la zona cubierta, un patio, anexos y una cisterna, que ocupan en conjunto un área total de 742 m^2.

La *Casa Cor de Rosa*, fue construida por Manuel Francisco Gomes, un gran comerciante local, con barcos propios que circulaban en el río Guadiana y que tenía un gran almacén de cereales en la planta baja de su vivienda.

La excavación arqueológica comenzó en la zona del patio, prosiguiendo en la planta baja, donde fue posible realizar una intervención en área de 193 m2 con profundidades variables que superaron, en algunos casos, los 4 metros de profundidad (Lopes, 2018 y 2020).

La intensa ocupación humana del casco urbano de Mértola generó una compleja y rica estratigrafía arqueológica. A pesar de ello, dada la imprevisibilidad de este tipo de intervenciones en contexto urbano, se constató, una vez más, que las estructuras encontradas se prolongaban en varias direcciones, debajo de las construcciones circundantes, motivando que algunos de los interrogantes planteados sobre la planimetría de los edificios encontrados persistan. En otros casos, nos permitió su articulación con la información preexistente, proveniente de trabajos arqueológicos anteriores realizados en edificios de las inmediaciones, proporcionando nuevas hipótesis de lectura diacrónica de este espacio.

Los datos de la arqueología – Período Romano

En los niveles más profundos de la *Casa Cor de Rosa* fueron identificadas construcciones monumentales del período romano, en las que era posible observar tres momentos constructivos. El primero, del que resta una parte de un tanque de esquina redondeada, estaba constituido por una espesa capa de *opus signinum* en la que se encontraban insertos muros de mampostería de lajas de esquisto muy bien facetadas, dispuestas horizontalmente y unidas con barro.

Del segundo momento constructivo, fue identificada una estructura de forma rectangular, con 12 metros en su lado mayor y 10,75 metros en su lado menor, con muros de espesor entre los 1,5 y los 3 metros, aunque no fue posible determinar toda la extensión del edificio ya que este se prolonga debajo de las construcciones vecinas.

En una tercera fase, se añadió a los muros laterales otra estructura de mampostería con argamasa, de 50 cm de ancho. Estos muros están constituidos por piedra de esquisto aparejada y unida por una fuerte argamasa, en la que se utilizaron puntualmente sillares de granito y bloques de arenisca.

En la pared nordeste de esta construcción se conservan restos de argamasa de revestimiento con vestigios de pintura de distintos colores (rojo, crema y negro). La composición está formada por paneles rectangulares en los que únicamente son perceptibles las molduras lineales en rojo y negro y las barras verticales de rojo "pompeyano".

En el rincón nordeste de la excavación, a unos 4 metros de profundidad, en una oquedad abierta a propósito, fue descubierto un conjunto escultórico constituido por una estatua masculina, incompleta, de grandes proporciones, que viste traje militar de tipo *Thoracata* y tres estatuas femeninas, siendo una de ellas de idénticas proporciones a la masculina (fig. 1). En niveles de colmatación y de basurero de estas estructuras romanas, fueron encontrados una cabeza femenina y un fragmento de brazo que sujeta un manto, así como varios fragmentos escultóricos, disformes y de reducidas dimensiones. La cabeza femenina, de mármol blanco de calidad y tratamiento escultórico excelentes, tiene cerca de 43 cm de altura y se encuentra dañada en la zona de la nariz. Su métrica puede corresponder a la pieza femenina de mayores dimensiones.

Los datos planimétricos obtenidos apuntan hacia una estructura monumental, de carácter público, posiblemente un templo. La razón que sostiene esta hipótesis se relaciona con la dimensión de las construcciones identificadas, capaces de soportar edificaciones de gran envergadura y volumen (fig. 2).

La monumentalidad de las estructuras arqueológicas identificadas, a las que se suma este fabuloso conjunto escultórico, nos permite deducir que podemos estar en la presencia de un templo integrado en un conjunto monumental de tipo *forum*.

Esta idea se ve reforzada por el hallazgo, a finales del siglo XIX, en el momento de la construcción de la *Casa Cor de Rosa*, de otra estatua, un togado que se encuentra expuesto en el núcleo museológico de la Casa Romana, situado en el edificio de los *Paços do Concelho*, sede del municipio, en la plaza Luis de Camões.

Es de señalar la importante localización topográfica del lugar del hallazgo, en las proximidades de la puerta que une Mértola al río Guadiana y a la antigua zona portuaria.

Este nuevo hallazgo de esculturas monumentales viene a refrendar la importancia de *Myrtilis* en época romana (Alarção 1974: 81).

La Antigüedad Tardía

En el rincón norte del mismo edificio se localizaron dos estructuras significativas, constituidas por muros de mampostería de piedra sin argamasa, siendo visibles en uno de ellos elementos arquitectónicos y fragmentos de estatuaria romana en mármol. Una vez desmontada la primera estructura, fueron retiradas dos bases de estatua, un elemento de friso marmóreo de grandes dimensiones y algunos fragmentos de estatuaria, específicamente la parte inferior de una estatua y varios fragmentos correspondientes a un manto.

La segunda estructura identificada presenta una planta absidada que rodea a otra que forma una esquina perfectamente rectilínea. Estas estructuras corresponden a muros bien construidos, en bloques de esquisto bien facetados y unidos con tierra. En el zócalo de este muro, fue reutilizado un gran bloque de mármol, posiblemente un elemento de

un friso y, por debajo de él, durante el desmonte del muro, se encontró una moneda de Graciano, acuñado en Aquileia y fechado entre 378-383 d.C. El conjunto de monedas encontradas en este contexto proporciona una datación importante para el desmantelamiento y desfuncionalización del complejo monumental del período romano y la ocultación de las estatuas. Por los datos disponibles, podemos suponer que habrá sido un proceso que comenzó a finales del siglo IV y que se prolongó durante el siglo siguiente[1].

Los hallazgos escultóricos, ocultados en una fosa, consistían en la parte superior de las piernas y el dorso de una estatua masculina de tipo *Thoracata* partida en dos partes, un gran fragmento de brazo izquierdo del que cuelga un manto, un fragmento del pie izquierdo descalzo sobre una base, y tres estatuas femeninas. Una de ellas, de grandes proporciones (cerca de 152 cm conservados), presenta únicamente la parte inferior del cuerpo, caderas, piernas y pies sobre una base; otra, que mide 139 cm de altura, parece corresponder a una joven, sobre una base incompleta, que presenta parte del cuello, de lo que se concluye que sería una estatua entera y no, como en la mayor parte de los casos conocidos, un cuerpo preparado para colocación de diferentes cabezas. La tercera estatua femenina, incompleta, tiene una altura conservada de 120 cm, pudiendo la base ser un fragmento encontrado en las inmediaciones en el que están esculpidos restos de vestidos.

A la monumental estatua *thoracata,* podría haber pertenecido la cabeza colosal de Augusto (Gonçalves 2007: 71-74, lám. 1), descubierta en Mértola en fecha indeterminada, que actualmente se encuentra en el *Museu Nacional de Arqueologia*[2], en Lisboa. No obstante, cuando observamos esta pieza, verificamos que había sido desbastada en la zona de cuello y

---

[1] Æ3, Graciano (?),378-383 d. C. (?), RIC IX, nº 30 (a), p. 100 (?). Æ3 (*Follis*), Constancio II, 347-348 d. C., Siscia, RIC VIII, nº 184, p. 363. Æ2 Graciano, 378-383 d. C., Aquilea, RIC IX, nº 30 (a), p. 100. Æ2, Teodosio I, 378-383 d. C., Antioquia, RIC IX, nº 42 (d ou e), p. 284. Æ (*Follis*), Constantiniano, 527-565 d. C. (?), Salona (?). Agradecemos al Dr. Filipe Teixeira (*Museu da Cidade* / *Câmara Municipal do Porto*) la ayuda prestada en la lectura y clasificación de las monedas del período romano recogidas durante los trabajos arqueológicos de la *Casa Cor-de-Rosa*.

[2] *http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=110213* (consultado en 10.12.2017)

encajada en un togado proveniente de Mértola. Esta composición forzada estuvo en exposición en los años sesenta del siglo XX en el mencionado museo y está documentada fotográficamente en un artículo de García y Bellido, publicado en el *Arquivo de Beja*. El togado culmina con la cabeza de Augusto, mientras que en una estatua femenina fue colocada una cabeza ideal femenina con *corona muralis*, interpretada erróneamente como Livia (García y Bellido, 1966: 280-282, figs.1 y 2), y que atribuimos a una imagen de *Tyche fortuna*, divinidad protectora y encarnación de la propia ciudad de *Myrtilis* que fechamos en época augustea siguiendo numerosos ejemplos similares (Nogales y Gonçalves 2004: 322, fig. 10 A b).

Dada la monumentalidad de las estructuras y la concentración de estatuaria encontrada en esta parte de Mértola, es perfectamente admisible que en esta zona existiese un *forum* que se desarrollaría en plataformas a diferentes alturas y que posiblemente tendría un rico programa iconográfico escultórico de fuerte impacto visual. Quien llegaba a *Myrtilis* subiendo el río Guadiana se encontraba con un escenario monumental, constituido por imponentes edificios ricamente ornamentados.

La concentración de estructuras y hallazgos escultóricos y de elementos de arquitectura decorativa de grandes dimensiones en la parte baja de Mértola viene a avivar el debate sobre la antigua topografía urbana de *Myrtilis* y plantear la posibilidad de la existencia de dos *fora*, uno en la parte alta de la ciudad y otro en la parte baja relacionado con los posibles templos de Augusto y de Cibeles, seguramente localizados en las inmediaciones de la zona portuaria (fig. 2).

Si exceptuamos el togado que se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, que presenta la parte trasera lisa para apoyarse en una pared, los otros elementos escultóricos están trabajados por todos sus lados, para ser vistos desde todos los ángulos.

Las estatuas encontradas en Mértola inciden en la práctica de la *damnatio memoriae* (Varner, 2004; Liverani, 2011: 33 -51), bien visible en algunas cabezas, con la hipotética destrucción de los rostros. Esta práctica está también documentada en el caso de las estatuas ocultadas en la fosa. La *damnatio memoriae* de las piezas escultóricas, o sea, la destrucción parcial y la ocultación intencionada, en un contexto arqueológico bien fechado, demuestran el proceso violento de cristianización (Román Punzón, 2007: 169-195), en el que la religión oficial del estado romano,

politeísta, fue sustituida por el cristianismo, religión monoteísta, y cómo los acontecimientos religiosos marcaron el tejido urbano de la antigua ciudad de Mértola.

La destrucción y ocultación de estatuas y consecuente desacralización del templo, así como el desmantelamiento del *forum*, tiene semejanzas con procesos similares en otros *fora*. En el *Augusteum* de Narona, en Croacia, un imponente conjunto de estatuaria fue objeto de destrucción y ocultación a finales del siglo IV e inicios del siglo V (Marin, 2007: 378-380; Rodà, 2015: 31). En el caso de Torreparedones en Baena, Córdoba, según la hipótesis defendida por Ventura Villanueva, se apunta a una destrucción provocada por la feroz represión del emperador Septimio Severo contra los partidarios del "usurpador" Clodio Albino, que se materializó en la destrucción del *forum* en los años 197 y 200 (Ventura Villanueva 2017: p. 473 – 474). Otro ejemplo también interesante es el del conjunto escultórico de la *colonia Firma Astigi*, cuyas piezas aparecieron amortizadas amontonadas en un área del *forum* (Merchán, 2015; García-Dils 2021).

Este nuevo descubrimiento lusitano viene a reafirmar la importancia histórica de la ciudad portuaria de *Myrtilis* y su fuerte grado de romanización (Alarção 1973; 81).

Las nuevas piezas halladas del *forum* de *Myrtilis*.

I. ESTATUA THORACATA COLOSAL (Figs. 3,4,5)

Se trata del tronco desde la base del cuello hasta el arranque de una extremidad, la pierna izquierda, de una gran estatua colosal masculina que viste indumentaria militar, del tipo con coraza, *thoracata* (Niemeyer 1968: 91-101; Acuña, 1975; Stemmer, 1978; Garriguet 2001: 62-65). Está fracturada en varios fragmentos (figs. 3 y 5), y se aprecian roturas recientes, pero se puede recomponer su tipología sin problemas. A la misma estatua pertenecen dos grandes fragmentos de tejido, correspondientes al *paludamentum* que descendía desde el hombro izquierdo, se sujetaba en su brazo y caía paralelo a su costado lateral. Lo analizaremos más adelante.

Las dimensiones son: En su fragmento superior: Altura total 1,60 ms; Longitud máxima del tronco 1,26 ms. Anchura máxima 0,77 ms; Profundidad máxima en el *paludamentum* 32 cm, en la fractura del cuerpo, 35 cm.

Mitad inferior con el final de la coraza, el borde de la túnica inferior y el arranque de las piernas, tiene una altura máxima de 70 cm, una anchura de 67 cm y de profundidad unos 39 cm.

El total conservado de la estatua tendría una altura aproximada mínima de unos 2,30 ms, lo que supone que su presumible altura total superaría los 3 ms, pues le faltan más de la mitad de sus extremidades y la cabeza. A la estatua se uniría un potente pedestal sobre el que descansaría la imagen y, como suele ser habitual, albergaría la inscripción honorífica dedicatoria de la pieza. Lamentablemente, hasta ahora, no se ha recuperado epigrafía que pudiera asociarse a estas obras.

Su estado de conservación general es bueno. Se le ha practicado una limpieza superficial, pero aún quedan concreciones terrosas y lo que parecen restos de pigmentos de su policromía original, especialmente en las acanaladuras del plegado, donde es más fácil su permanencia. Tiene fracturas de antiguo y algún pequeño roce del movimiento y traslado.

La zona superior de esta colosal *thoracata* lleva el *paludamentum* sobre hombro izquierdo, formando una característica bolsa semicircular que tapa el hombro y oculta el arranque del brazo. En el centro superior del tronco posee la usual cavidad para encajar la cabeza-retrato, en cuyo interior se conservan restos de argamasa de fijación del retrato, que iba trabajado aparte, siendo así fácil su desprendimiento con la caída o amortización de la estatua (fig. 3).

El hombro izquierdo, cubierto por una característica bolsa semicircular de pliegues, continuaba hacia abajo, paralelo al costado izquierdo de la imagen. A este lateral con el manto corresponden dos fragmentos de tejido que unen, uno que termina en forma semicircular con huella de un perno metálico para ajustar el brazo que soportaba el manto, al que se unía otro gran bloque de pliegues paralelos que caen en vertical. En uno de estos fragmentos conserva restos de su brazo en la zona de la doblez del codo, donde se enrollaba el paño. Todo el costado izquierdo, hacia su zona trasera, apenas está trabajado, ya que estaría oculto por los pliegues de este amplio manto.

La zona trasera, detrás del hombro izquierdo, estaba trabajada aparte. La superficie está acabada de forma truncada recta y tiene un perno metálico en el centro para fijación de este fragmento trasero, obviamente poco visible.

Toda la arista de la coraza posee un borde con moldura de incisiones paralelas, semejando un festoneado metálico. Estas mismas incisiones se aprecian en los bordes de los lambrequines, *pteryges*, lo que evidencia un trabajo del metal muy cuidado y refinado.

Conserva sobre los hombros parte de los dos *humerales*, que se anudan y poseían decoración; el derecho está más completo, y se observa su forma rectangular con el borde repujado, característico de la piel, se aprecia resto de alguna decoración, una especie de pico, quizá pertinente a un haz de rayos; el humeral izquierdo asoma en su arista bajo la bolsa de tejido plegado del *paludamentum*. Ambos estaban sujetos por sendas ataduras a un remache metálico en el pecho de la coraza.

La coraza se decora, bajo el escote del cuello, con una gran cabeza de Medusa, sonriente; dos serpientes bordean la mitad inferior de su rosto y sus colas forman un nudo de Salomón bajo su barbilla.

Los motivos decorativos sobre el pectoral de la coraza están colocados de forma simétrica, como es usual. El centro lo ocupan dos victorias afrontadas, *Niké*, colocadas en posición frontal al espectador, en torno a un candelabro metálico o *thymiaterium* (Testa 1989; Ebanista 2022) compuesto por varios cuerpos superpuestos decorados; ambas figuras visten un largo *peplos* ligero y transparente, que forma un *kolpos* a la altura de su cadera, y deja traslucir sus piernas con el tejido de su falda movido al viento, lo que da sensación de levitar; las dos portan objetos en sus manos, presumiblemente cajas con productos para quemar, quizá incienso; la de la derecha echa sobre el quemador un producto con su mano derecha y con la izquierda sostiene un recipiente; la de la izquierda simplemente sostiene el objeto.

El *thymiaterium* y las victorias se apoyan sobre los tallos de roleos que, partiendo del ombligo, se desarrollan por ambos costados poblados de 3 y 4 flores de varios pétalos; bajo este tallo arranca una gran palmeta que sirve de remate y se apoya sobre una flor, que da paso, tras la arista festoneada, a un tramo de transición con una franja rematada en línea de ovas y friso vegetal. Bajo esta franja se disponen los lambrequines festoneados y ricamente decorados, *pteryges*, que componen tres cuerpos superpuestos, coincidiendo el final del primero de ellos con la línea de fractura (fig. 4). En ambos costados se marca la unión de las dos partes de la coraza. No se aprecian bisagras, sino una protuberancia o línea de unión.

La zona posterior, a pesar de estar muy erosionada y fracturada, está trabajada, se marca la estructura anatómica de la columna vertebral, los lambrequines conserva restos de su decoración en relieve, cabezas de Gorgona y lince. Otros motivos son difíciles de identificar.

Los lambrequines, *pteryges*, se ornamentan profusamente en la zona delantera, y se organizan simétricamente. El eje central de la coraza lo marcaría la línea vertical del *thymiaterium*

El primer cuerpo de lambrequines, *pteryges*, lleva (fig. 4): tres cabezas de linces jóvenes en su centro, animal totémico en la zona, y bajo sus fauces motivos de palmeta y flores; en cada lateral hay dos águilas de pie, en reposo, con las cabezas hacia el exterior y las alas levemente abiertas. En el extremo derecho otra cabeza de lince sostiene un ramo vegetal acabado en racimo de uva, seguido de una figura masculina que asemeja un prisionero, ¿un lusitano cautivo?, y a continuación un personaje con *pileus*. La pieza de su extremo izquierdo apenas está esbozada.

Del mismo modo que en el primer cuerpo de *pteryges*, lambrequines, la segunda hilera se distribuye simétricamente a partir de la cabeza central de Gorgona (fig. 4), siguen mirando hacia el centro dos lambrequines con palmetas simétricas de 7 hojas, a izquierda un lambrequín, *pteryge*, con cabeza femenina de perfil tocada con yelmo con cimera, que pudiera ser la *dea Roma* (Fayer 1976) o Minerva, y a derecha un personaje barbado de perfil; en ambos lados una cabeza de lince con flor a la derecha y una cabeza de león sujetando palmeta con las fauces. Ya en el costado derecho hay un personaje masculino bifronte, y en la zona izquierda quedan restos potentes de un *puntello* de sujeción.

El tercer nivel de lambrequines, *pteryges*, está decorado con (fig. 4): tres máscaras teatrales, con su peculiar tratamiento de la peluca, el *onkos*, la del centro e izquierda están completas y la de la derecha está perdida pero se intuye la silueta. Flanqueando las tres máscaras hay dos érotes en movimiento mirando hacia el centro, seguidos por palmetas. A la derecha se percibe una huella de animal y a la izquierda un motivo vegetal de doble flor acampanada.

Bajo los lambrequines, *pteryges*, no se conserva ninguna fila de launas de cuero, que suelen ser habituales, sino que hay un amplio tramo de tejido formando pliegues, que se corresponden con el *colobium*, túnica corta sin mangas que se colocaba debajo de la coraza (Acuña 1975: 28),

generalmente poco visible. La pierna derecha está fracturada desde su arranque de antiguo, pero iba recta soportando el peso del cuerpo, y se cubría por pliegues de tejido paralelos; la pierna izquierda exonerada y adelantada, iba doblada en su articulación, y se conserva hasta el arranque de la rodilla, quedando el muslo cubierto; se aprecia en esta pierna izquierda un perno metálico para anclar la otra parte de la extremidad, quizá aprovechando la unión con el arranque del calzado, lo que podría suponer que pudo llevar botas a media pierna.

Como hemos mencionado, en el mismo hallazgo se localizaron dos fragmentos que unen, y que conservan restos de pernos metálicos de sujeción, que pertenecen al tejido lateral del *paludamentum*. Se integrarían en el costado izquierdo de la estatua (fig. 5).

El primer fragmento es parte del brazo izquierdo, desde la altura del bíceps hasta el codo, doblado en ángulo recto para sujetar el tejido de gruesos pliegues que se incurvan sobre el brazo. Sus medidas son: 42 cm de altura, 43 cm de anchura y 22 cm de profundidad. En su extremo, donde se enrolla el manto, conserva un acabado cóncavo con perno metálico para ajustar el antebrazo, que iba aplicado aparte (fig. 5).

El segundo gran fragmento es de plegado muy amplio, y cae recto en vertical formando amplios y profundos pliegues en zigzag. Posee unas dimensiones totales de 78 cm de longitud, 17 cm de anchura y 27 cm de profundidad (fig. 5).

Mientras la parte frontal tiene un trabajo más esmerado, la zona posterior está apenas esbozada. En la superficie de este plegado se aprecian restos de preparación para su policromía. Aún conserva grandes pernos rectangulares de hierro para unir las partes, que quizá fueron restauraciones ulteriores, por su ejecución un tanto burda.

La estatua repite un tipo bien conocido, el de imagen imperial con coraza, *Panzerstatue* (Niemeyer 1968: 91-101), y dentro de esta variante se inscribe en el Schema I de Stemmer (1978: 7-23), pues lleva en su lateral izquierdo la "bolsa" (Schulter) de pliegues de tejido que caen sobre su hombro, tipología estatuaria que tendrá una amplia pervivencia en la iconografía oficial imperial.

Detalle a considerar es la decoración de la coraza, que suele estar organizada simétricamente en torno a un elemento central, ya sea trofeo, *thymiaterium* o una figura alegórica, situando en sus laterales motivos como grifos, victorias o prisioneros, como temas más frecuentes.

En este ejemplar de Mértola se ha elegido el frecuente icono de sendas victorias afrontadas en torno a un *thymiaterium* (Testa 1989; Ebanista 2022), iconografía que se constata desde época augusteo-tiberiana hasta bien avanzado el siglo II d.C.

La tipología de la coraza sigue el modelo del *Mars Ultor*[3] (Vermeule 1960: 35, nº 78, lám. 7, 24; Zanker 1968:18; Stemmer 1978: 140; Romeo 2010), cuya ornamentación no es tan frecuente, y constituye un tipo singular.

Los paralelos más señalados con esta temática son la estatua de Tiberio sedente de Villa Albani (Acuña 1975: 91, fig.63, lám. XLV), la estatua julio-claudia de la basílica de *Velleia* (Stemmer 1978: 8-10, lám. 1,4) o la estatua trajanea de Ostia (Stemmer 1978: 85, lám. 59,2). Tampoco faltan los paralelos peninsulares, aunque de menor calidad, como la obras de Itálica (Acuña 1975: 63-66, láms. XXVI-XXVII, figs. 35-36) de época julio-claudia, la pieza de Montoro de la colección Loring (Acuña 1975:90-93, XX, láms. XLIII) o la de Riotinto (Acuña 1975: 98-99, XXII, fig. 70, lám. LI). Debemos resaltar que, dentro de las producciones hispanas, esta obra lusitana destaca entre todas por su elevada calidad.

Otro aspecto a valorar es la ausencia, bajo los lambrequines o *pteryges*, de launas o tiras rectangulares de cuero repujado que suelen rematar la coraza. Se da paso directamente al plegado del tejido del *colobium*, cuyo movimiento se adapta a la posición de ambas piernas, cuyos muslos cubren. Los paralelos los hallamos en diversas obras como el fragmento de thoracata julio-claudia del Museo Nazionale de Siracusa (Acuña 1975: 41, Lám. IX, fig. 10), la figura de *Drusus maior* del relieve de Rávena (Boschung 2022, lám. 1,2) o la emblemática pieza de la Colección Tienda de *Corduba* (Acuña 1975: 42-46, III, figs. 11-15), hoy en el Museo Arqueológico de Córdoba, e interpretado como un personaje mitológico, tanto Eneas como Rómulo (Nogales 2008: 309-310, fig. 8).

Esta estatua de Mértola, teniendo en cuenta su iconografía y estilo general del modelado de la obra, podría encuadrarse desde época tardoaugustea hasta inicios de la nueva dinastía julio-claudia. Su tamaño mayor del natural implica un tratamiento deificado de la imagen, colosalismo generalmente asociado al fenómeno del culto imperial (Nogales 2007: 453-454). No existen datos concluyentes para poder identificar al

[3] Agradezco estas observaciones a H.R. Goette.

emperador representado, si bien su tipología se encuadraría tanto con los modelos augusteos como con cualquier miembro de la primera fase de la dinastía julio-claudia.

Podría tratarse de Augusto vistiendo coraza, formando "pendant" con la pieza siguiente que podría ser la imagen de Livia.

II. ESTATUA FEMENINA SEMICOLOSAL (Fig. 6)

Son más de dos tercios de la mitad inferior de una figura estante femenina vestida, de tamaño bastante mayor del natural, de proporción semicolosal (Kreikenbom 1992; Ruck 2007). Sus dimensiones son una altura máxima de 150 cm, una anchura máxima de 76 cm y profundidad máxima de 41 cm.

Se conserva desde la zona debajo del pecho, vientre y desarrollo de ambas extremidades hasta la plataforma rectangular de apoyo y sujeción de la estatua, apenas desbastada y abujardada en su cara inferior para fijar con argamasa a un soporte o pedestal, quizá de fábrica. A pesar de su estado fragmentario, pues la rotura superior es de antiguo, pose una buena conservación, con leves erosiones y saltados en los bordes del tejido. Tiene algunas concreciones terrosas y en el trabajo del paño se aprecian huellas para la adherencia de la policromía.

La posición es de un ligero *contraposto*, con la pierna derecha exonerada y doblada en la rodilla, lo que provoca el movimiento del paño que la cubre, mientras la izquierda está recta soportando el peso del cuerpo y cubierta más profusamente por los pliegues del tejido. Viste túnica y manto, *stolla* y *palla*; por la posición del tejido del manto o *palla*, este caía desde el hombro derecho en un grueso mazo de pliegues del borde del tejido, *balteus*, que tras formar un semicírculo desde su cadera derecha se recogía en la mano izquierda, para descender verticalmente paralelo a su costado izquierdo.

La túnica, visible en su tercio superior, posee un fino trabajo, con mucho detalle; el paño tiene una transparencia que deja apreciar el ombligo; la superficie parece conservar restos del raspado para favorecer la adherencia de la policromía. El tejido de la túnica cae sobre ambos pies, y los tapa en parte; calza una especie de botines de fino material, pues traslucen los dedos, terminados puntiagudos, los llamados *calceoli* o *calcei muliebres* (Cleland *et alii* 2008: 28-29). Mientras su pie izquierdo se aferra firme a la superficie de apoyo, el pie derecho se alza en el talón

y apoya sólo su punta, lo que se corresponde con el movimiento general del cuerpo.

El manto es envolvente y cubre toda su mitad inferior; el tejido es más grueso que la túnica y forma el peculiar *balteus* en su arista; su superficie se ha trabajado con profundo trépano, creando grandes surcos de tejido, especialmente en el *balteus* y en el tramo de pliegues entre ambas piernas.

La tipología de la estatua es un modelo helenístico evolucionado, que responde a la variante denominada Themis de Ramnunte o Hüftbausch-Typus (Baena 2000: 6, 11-12; Alexandridis 2004:248-256), que se asocia con imágenes ideales y representaciones imperiales. Un buen paralelo es la estatua de Livia conservada en la Gliptoteca de Munich (Alexandridis 2004: 125, cat. 25, lám.4,1) y fechada en época tiberiano-claudia. Los paralelos peninsulares son numerosos y alcanzan una gran difusión; una estatua procedente de *Obulco* (Porcuna) conservada en la colección Romero de Torres de Córdoba y fechada en época augustea tardía (López 1998: 70-71, láms. XXXVII y XXXVIII) y una pieza cordobesa de gran calidad de época julio-claudia (López 1998: 76-77, lám. XLV). De la basílica del foro de *Segobriga* es una estatua oficial de época claudia de este tipo (Noguera 2012:189-192, Lám. LXXIV).

En la capital provincial, *Augusta Emerita*, este mismo tipo se aprecia en la estatua de pequeño formato en bronce asociada al recinto de culto del foro provincial y que hemos identificado como un *simulacrum* de Livia (Nogales 2007: 510-511, fig. 14 b).

Dado el tamaño de esta nueva estatua, su contexto y elevada calidad es innegable que estamos ante una representación imperial. Habida cuenta de la presencia en el mismo hallazgo de una cabeza-retrato de Livia, de proporciones acordes con esta obra y que analizamos a continuación, bien podrían pertenecer ambas a la misma pieza.

Si cuerpo y cabeza fueran de la misma estatua, estaríamos ante una de las estatuas más impactantes de Livia en suelo peninsular, pues se trataría de una gran obra acorde con el homenaje a la *diva Augusta*.

III. CABEZA-RETRATO DE LIVIA. (Fig. 7)

Magnífico retrato en mármol de la tercera mujer de Augusto, *Livia Drusilla*. Se conserva casi completo, pues sólo le falta la nariz y apenas tiene algunos saltados en la base del cuello y el pelo. Presenta manchas de concreciones

por contacto con la tierra. Es un trabajo de notable calidad, tanto en su modelado como en proporciones, lo que denota la factura de un taller que conoce bien los modelos.

Su tamaño es semicolosal, de proporciones superiores al natural. Mide de altura máxima 39 cm, de anchura máxima 24 cm y de profundidad máxima 27 cm.

La cabeza remata en la base del cuello con un apéndice cónico para encajar en la cavidad del cuerpo de la estatua, que solía ser un cuenco adaptado a recibir esta pieza; para favorecer la sujeción de este apéndice apenas se ha desbastado, lo que facilitaba su "agarre" a la argamasa que solía echarse como consolidante de ambas piezas, tal como se aprecia en la precedente estatua thoracata I.

El rostro, de suaves facciones, responde a la fisonomía característica de Livia: óvalo suave con barbilla destacada, ojos grandes y almendrados y boca pequeña, rasgos bien analizados y conocidos en su imagen (Goethert 1952; Fittschen y Zanker 1983; Winkes 1995; Wood 1999; Bartman 1999; Winkes 2000; Pollini 2013).

La posición de la cabeza, aunque es frontal, marca una leve torsión a su derecha, que estaría acorde con el movimiento del cuerpo, con un ligero contraposto.

Para definir su tipología debemos analizar su peinado (Mannsperger 1998), elemento fundamental para poder encuadrar este retrato imperial en su serie tipológica. El peinado está resuelto por una raya central sobre la frente que divide el cabello en dos bandas onduladas con volumen que se recogen en una coleta trasera sobre la nuca; este moño posterior o coleta está realizado con tres trenzas que se doblan y sujetan por un mechón de cabello también trenzado. En la zona posterior el cabello se dibuja muy suavemente, lo que supone que su punto de vista sería frontal y elevado, pues esta zona apenas sería visible.

En las variantes iconográficas del retrato oficial de Livia (Goethert 1952; Fittschen y Zanker 1983; Winkes 1995; Wood 1999; Bartman 1999; Winkes 2000) el tipo de esta cabeza de Mértola se encuadraría en el denominado Diva Augusta, que es el último y cuarto tipo en su iconografía (Bartman 1998: 122-141, 145), fechado en los últimos años de su vida, perviviendo ampliamente tras su muerte y posterior divinización en 41 d.C. Esta variante se suele asociar a las estatuas de la esposa de

Augusto tratada como *diva*, muchas de ellas asimiladas con alguna divinidad (Mikocki 1995: 18-30) e integradas en ciclos familiares julio-claudios, donde ella y Augusto estaban omnipresentes (Rose 1997; Boschung 2002; Chausson 2013).

En la Península Ibérica tenemos varios retratos de Livia (García y Bellido 1949: nº 33 y 171), integrados en ciclos dinásticos oficiales de distinta calidad (Cesarano 2020). El retrato de Livia de *Asido* (Medina Sidonia) presenta una variante temprana caracterizada por el *nodus* de tradición republicana (Beltrán y Loza 2020: 207-210, fig.89), el llamado tipo el Fayum por la obra procedente de Egipto y conservada en la Gliptoteca Ny Carlsberg (Bartman 1999: 62-67); la misma variante sigue la Livia sedente de *Iponuba* (Garriguet 2001: 25, lám. XI); la pieza peninsular de mayor calidad en esta variante es el retrato de *Tarraco* (Koppel 1985: 91-92, lám. 52), elaborado en mármol de Paros y obra sin duda de un taller metropolitano.

Una cabeza de *Corduba*, hallada junto a un retrato de Tiberio, muestra una nueva variante iconográfica, abandonando el peinado precedente para dar paso a un nuevo esquema conocido como tipo *Salus* (Cesarano 2020: 136-137, fig. 9); de este mismo tipo, y de producción provincial, es una cabeza-retrato de Livia con *velatio capitis* hallada en el criptopórtico de la antigua *Aeminium*, hoy Coimbra, integrado en esos programas dinásticos familiares canónicos en los espacios públicos (Nogales y Gonçalves 2004: *passim*; Gonçalves 2007: 79-81, lám. 4).

La pieza de Mértola viene a completar, con una aportación de gran calidad, todo este repertorio en *Hispania*. Incorpora una variante ya avanzada de la iconografía de Livia, como *Diva*, lo que supone que su ejecución se debió realizar toda vez que había fallecido (29 d.C.) pero sin alcanzar su sacralización, acaecida en época de Claudio (41 d.C.).

La cabeza-retrato, dada su dimensión semicolosal, se ajusta bien al cuerpo estatuario precedente, nº II. Ambos elementos, cabeza y cuerpo, poseen una innegable calidad, lo que nos aproxima a la importancia de este grupo imperial.

Como hemos mencionado, si esta estatua semicolosal es Livia, cabe pensar que su *pendant*, la estatua semicolosal thoracata I, podría ser el *Princeps*, Augusto.

IV. ESTATUA FEMENINA EN DOS GRANDES FRAGMENTOS (Fig. 8)
Se trata de dos fragmentos que unen de una estatua femenina vestida en mármol de tamaño ligeramente superior al natural. Las dimensiones del fragmento mayor, correspondiente al tronco y zona superior de las extremidades, pues está fracturada desde la rodilla, son: una altura máxima de 125 cm, anchura máxima de 75 cm y profundidad de 31 cm. El fragmento menor, con parte izquierda de la base estatuaria y final del plegado de la túnica y manto, tiene de altura máxima 50 cm, anchura máxima 47 cm y profundidad máxima de 25 cm. La unión de ambos fragmentos alcanzaría una altura total de casi 200 cm, pues a los 175 cm de altura le falta sumar la cabeza, lo que supera la altura habitual.

A pesar de su fragmentación en la zona inferior derecha, de antiguo, es perceptible un buen estado general de conservación. Le faltan la cabeza, el antebrazo derecho y la mano izquierda, que iban aplicados a parte. La superficie presenta concreciones terrosas, pero ello no impide apreciar la excelente calidad del modelado, donde las líneas suaves del plegado se van graduando hasta alcanzar los profundos pliegues del manto, elaborados a trépano.

En el extremo de su tronco conserva el hueco cóncavo en la base del cuello para insertar aparte la cabeza, que sin duda sería un retrato. La dama viste túnica, *chiton*, *stola* y manto, *palla*, que se han trabajado con gran esmero y cuidado. La túnica, *chiton*, visible en su tercio superior derecho, es de un fino tejido, con botones circulares sujetando las mangas, que llegan hasta el codo y cubren todo el brazo derecho visible. La *stola*, iba sujeta con *institae*, piezas metálicas a manera de pasador o hebilla, en este caso de tipo triangular y repujada; una de ellas es visible sobre su hombro derecho. El tejido era también muy fino y dejaba intuir la anatomía de su seno derecho, formando sobre su escote y torso el peculiar plegado en V, simétricamente ordenado.

Un gran y amplio manto, *palla*, le cubría la mayor parte del cuerpo; su tejido era más grueso y en su borde superior formaba un mazo de pliegues profundos, el *balteus*. Este borde superior del manto, *balteus*, bajaba desde el hombro derecho y se colocaba terciado sobre el pecho, ascendiendo hacia su hombro izquierdo, donde se recogía. El brazo izquierdo servía para sujetar este amplio tejido del manto, que caía por su mismo costado generando un efecto de juegos de pliegues en zig-zag.

Debemos destacar el cuidado trabajo del modelado del manto, en el que se aprecian unas líneas incisas paralelas muy suaves. Creemos que éstas podrían corresponder con las líneas de las cenefas decorativas del tejido, sin duda policromado y ricamente decorado; tampoco descartamos que estás líneas obedezcan a las señales o dobleces que se producían en los mantos al estar guardados y, dado su consistente tejido, eran difíciles de quitar.

La posición de ambas piernas es canónica, mientras el peso del cuerpo se sostiene sobre la pierna izquierda, la derecha se dobla a la altura de la rodilla y estaba exonerada, libre de carga corporal. Esta posición genera el movimiento en ese de su costado, lo que le da a la obra un armónico contraposto en su posición frontal.

El fragmento inferior conserva parte del zócalo de soporte de la estatua, una plataforma cuadrangular, que remata en su zona inferior con un trabajo abujardado del mármol para favorecer la sujeción a otro pedestal, quizá de fábrica. Se ven los restos del remate del manto y la caída inferior del plegado de la *stola*, de finísimos pliegues. En el extremo del manto se aprecia una bola de plomo para favorecer su caída recto con elegante armonía.

La zona trasera apenas está esbozada, lo que evidencia una visión frontal de la estatua, quizá integrada sobre un fondo de pared u hornacina.

Desde el punto de vista tipológico la estatua se integra en el tipo Koré (Baena 2000: 13-14, láms. 8-9), una de las variantes estatuarias femeninas con mayor número de réplicas en *Hispania*. El modelo alcanza una gran extensión cronológica, pues se acredita desde la tradición helenística hasta avanzado el siglo III d.C.

Esta tipología se desarrolló notablemente en la imagen imperial, pues se mantiene en estatuas femeninas de Livia, procedente del Teatro de Carthago, fechada en época tiberiana avanzada o claudia (Alexandridis 2004: 132-133, lám. 4,3), o la espectacular pieza del teatro de *Leptis Magna* de Livia como Ceres (Boschung 2002: 10-11, lám. 11,1).

Esta tipología la encontramos en numerosos ejemplos hispanos provinciales. La figura de *Obulco* (López 1998: 70-71, láms. XXXIX, XL) reproduce tempranamente el modelo. También en los ciclos del teatro de Segóbriga se documentan dos estatuas de esta variante (Noguera 2012: 81-88, láms. XXIII-XXIV).

Los paralelos más próximos de esta pieza de Mértola los podemos hallar en territorio lusitano; uno sería la estatua femenina mayor del natural en

el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa, de la que se tiene noticias desde el siglo XVI y hallada en Mértola, que en su día ya integramos en el complejo forense público (Nogales y Gonçalves 2004: 320-324, lám. 10; Gonçalves 2007: 127-130, lám. 28) y que, aún no siendo del mismo y exacto tipo, se aproxima en calidad a ésta nueva obra. En la capital provincial, *Augusta Emerita*, donde hay varios ejemplares del tipo (Baena 2000: 13, nº 13,14 y 15), la estatua sin duda más destacada es una imagen femenina del complejo del foro colonial, procedente de las excavaciones del llamado templo de Diana, templo de culto imperial (Álvarez y Nogales 2003), que en su día fechamos en época Claudia como parte integrante del programa dinástico del templo forense emeritense (Nogales 2003: 211-215, lám. 59).

Esta estatua de Mértola se situaría en la etapa julio-claudia, en su primera fase del segundo tercio del siglo I d.C. No podemos aseverar a quién representaría, dado que carecemos del retrato y de documentación epigráfica. Lo cierto es que se trataría de un personaje femenino de la familia imperial.

V. ESTATUA VESTIDA SEMICOMPLETA (Fig. 9)

Escultura en mármol vestida de tamaño natural. Sus dimensiones son una altura máxima de 140 cm, una anchura máxima de 54 cm y profundidad de 41cm.

Se conserva desde la base del cuello hasta la plataforma rectangular de apoyo y sujeción. La cabeza iba trabajada en el mismo bloque, detalle no siempre frecuente ni usual por el riesgo que entrañaba en la manufactura de la obra, y que la podría asociar con una imagen ideal, dado que no se habría de realizar un retrato identificativo, sino un rostro de ficción. La adición de la cabeza le confería un tamaño natural, en torno a 170 cm total de altura.

Está bien conservada, aunque posee restos de concreciones y numeroso saltados en las aristas del paño. La plataforma de la base está fracturada, y se aprecia el desbastado inferior para su fijación, como en las otras piezas. Le faltan la cabeza y ambos antebrazos, que iban aplicados aparte.

La superficie del mármol es de aspecto terroso y se observan posibles huellas de imprimación de policromía.

La imagen va vestida con fina túnica de manga larga que conserva cuatro botones en la manga de su lateral derecho; sobre la túnica va un manto

amplio, cuyo tejido es más pesado y grueso, como indican el espesor de los pliegues. El manto envuelve el cuerpo, creando un doble mazo o *balteus*, uno de cuyas aristas sube y cae sobre el hombro izquierdo. El movimiento sigue la canónica posición de la pierna derecha exonerada, doblada en la rodilla y apoyando la punta del pie calzado, movimiento que se indica por el plegado del paño; la pierna izquierda cae recta, soportando el peso del cuerpo y estabilizando la postura en reposo, y apenas es perceptible debajo del paño, el pie izquierdo ha saltado en la fractura de la plataforma.

Aunque el trabajo es apreciable, no alcanza la calidad de las piezas anteriores, más finas y cuidadas.

El primer problema que se plantea es la identificación: ¿se trata de una imagen femenina o masculina?. Si bien es cierto que las formas son suaves, como podría corresponder a un personaje femenino, en su pecho no se aprecia volumen de sus senos, que sería lo usual debajo de una túnica fina.

Por otro lado, la indumentaria es difícilmente encuadrable, pues no hallamos paralelos tipológicos de esta obra (Baena 2000: *passim*). Se advierte una suerte de fusión en su vestimenta, por un lado la túnica inferior, que se observa tanto en el pecho, manga y bajo, parece estar cubierta de un amplio manto que toma la forma de una *toga* (Goette 1990: *passim*). No debemos olvidar que también la toga podía ser indumentaria femenina, *togatae*.

El doble mazo central de pliegues, en forma de doble *balteus*, a lo único que recuerda es al llamado *Cinctus gabinus*, una tipología de toga asociada a los habitantes de *Gabii*[4], que tendrá connotaciones religiosas y militares (Dubordieu 1986; Sacco 2019).

No encontramos paralelos asimilables a este tipo estatuario. El único tipo que se asemeja es un fragmento de un relieve, de fecha antoniniana, del Palacio de los Conservadores de Roma que muestra a un ideal personaje, asimilado con un *Genius* (Goette 1990: 136, lám. 23, 1). La ejecución de la cabeza en el mismo bloque estatuario nos podría indicar que estamos ante un personaje ideal, ya fuera un *Genius* (Kunckel 1974) o una imagen alegórica femenina. Sin otros atributos es complejo pronunciarse al respecto de su posible identificación, pero no hay que descartar ninguna hipótesis.

[4] Agradecemos esta sugerencia a H.R. Goette.

VI. FRAGMENTO ESTATUARIO, BRAZO IZQUIERDO VESTIDO (Fig. 10)

Se trata de la zona superior de la mitad externa de un brazo izquierdo, cubierto por el manto de una estatua exenta, quizá femenina. Tiene una longitud máxima de 63 cm, una anchura máxima de 30 cm y profundidad de 11 cm. Las dimensiones podrían corresponder con una obra superior del natural.

El fragmento está bien conservado, aunque presenta concreciones terrosas pues no se ha efectuado limpieza en profundidad.

Se corresponde con el brazo izquierdo que sujetaba el tejido del manto. Está doblado a la altura del codo, y adelanta el antebrazo sujetando el tejido del manto que lo cubre en su totalidad.

Se trata de un buen trabajo escultórico, pues el modelado trata con maestría las superficies del tejido, graduando la zona adherida a la carne de los profundos pliegues que caen, trabajados por trépano.

Dada su calidad y dimensión superior al natural, habría que probar este fragmento con la estatua n.º II femenina, aunque no parece tan colosal. El problema es la ausencia de esta parte del tronco para corroborar sus posibles puntos de unión. En cualquier caso se incluye en la serie de obras que formarían este ciclo público de *Myrtilis*.

VII. PLATAFORMA ESTATUARIA CON PIE DESNUDO MASCULINO (Fig. 11)

Dos fragmentos que unen de una plataforma estatuaria con pie izquierdo masculino desnudo colosal levemente levantado, que se apoya superficie irregular abujardada, apenas esbozada. Conserva sólo la zona delantera de cuatro dedos, salvo el meñique. El dedo índice es más largo que pulgar. Todos los dedos son huesudos y potentes.

En la zona inferior no visible posee tres acanaladuras; éstas se podrían asociar a sistemas de anclaje de la obra al pedestal, aunque parecen muy profundas sólo para sujeción. Dada su profundidad y número, pensamos que se trata de trabajos internos de la pieza para ajustar las *fistulae*, tuberías invisibles que se colocaban en las zonas inferiores de las estatuas para alimentar los surtidores.

Estamos por tanto ante una estatua fuente, de las que tenemos numerosos ejemplos en *Hispania* (Loza 1993) y abundantes repertorios en la provincia

Baetica (Peña 2009), y que enriquecían los programas decorativos de los espacios públicos, muy conectados con ambientes de jardín (Farrar 2001).

La iconografía del fragmento, un pie masculino desnudo superior al natural, puede asociarse con la estatuaria ideal de personajes alegóricos vinculados el universo acuático; entre estos seres mitológicos y alegóricos, destacan las personificaciones fluviales (Klementa 1993). No sería nada anómalo que en un enclave portuario y comercial de la entidad de *Myrtilis* estuviera representado a gran escala el padre *Ana*, la encarnación masculina del río Guadiana actual y generador de riquezas y bienes para la ciudad. Si así fuera, por la posición del pie conservado la figura estaría de pie, siendo el canon habitual la figura tumbada sobre su costado como se documenta en la capital provincial en la escultura del Mitreo (Mosquera y Nogales 1999: 78-79) o en el relieve con la figuración de ambos ríos de la colonia, *Ana* y *Barraeca* (Canto, Bejarano y Palma 1997).

En el Museo Arqueológico de Sevilla se conserva una figura sedente del río *Baetis*, hoy Guadalquivir, que muestra esta iconografía sedente sobre la roca y sosteniendo un cántaro del que mana agua, símbolo del lecho fluvial (Niemeyer 1993: 393, fig. 193; Peña 2009: 346, fig. 468).

Este pie, apoyado sobre un lecho rocoso, podría corresponder con una de estas imágenes alegóricas que, como estatua fuente, mostraría al benefactor natural de *Myrtilis*. El valor del río está fuera de dudas, y su encarnación y visibilidad urbana sería un potente reclamo para los ciudadanos.

Esta hipótesis de trabajo es un apunte sobre la interpretación de la obra que, a falta de otros argumentos más potentes y certeros, debe tomarse como lo que es, una sugerente reflexión.

Aproximación arqueométrica[5]

Con objeto de indagar sobre la procedencia original de los mármoles usados en las esculturas mencionadas y al mismo tiempo comprobar si se podían asociar piezas escultóricas talladas en el mismo tipo de mármol, se procedió a realizar un estudio analítico multimétodo. Las técnicas utilizadas han sido

[5] Este trabajo forma parte de los objetivos del proyecto de investigación *"Sulcato marmore ferro"*. (PID2019-106967GB-I00 SULMARE) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

las habituales en este tipo de estudio (Lapuente, 2014, 2019), basado primeramente en su caracterización petrográfica (macro y microscópica) y, en un segundo paso, en su composición isotópica de C y O (Antonelli y Lazzarini, 2015). La observación de catodoluminiscencia (CL), método complementario en nuestro protocolo analítico, no ha podido por el momento, ser llevado a cabo por problemas técnicos[6].

Se tuvo especial cuidado en el muestreo de las piezas, realizando una observación íntegra de cada elemento para elegir la zona donde mejor proceder a la toma de una pequeña muesca representativa del mármol, documentando el proceso con las correspondientes imágenes fotográficas. Las piezas se sacaron con un pequeño cincel, con golpeo controlado, en suficiente cantidad para realizar una lámina delgada de 30 micras de espesor de cada una de ellas. Con el polvo y pequeños fragmentos adicionales molturados se efectuó el estudio geoquímico de isótopos estables. Las piezas analizadas se han agrupado en dos conjuntos según el momento y lugar de muestreo. En una primera campaña, fue la Dra. Nogales-Basarrate quien en su visita al yacimiento en 2018, tomó 8 muestras (piezas numeradas de 1 al 8, en el listado de la Tabla 1. En una segunda campaña, efectuada en Mayo de 2022, la Dra. Lapuente tomó muestras de 5 piezas pertenecientes a las colecciones del Museo Nacional de Arqueología de Lisboa, (piezas 9 al 13, de la Tabla 2). En cada Tabla se listan las piezas y se especifica el siglado de las láminas delgadas así como la referencia original si la tuviese.

Desde el punto de vista metodológico, las láminas delgadas y su tinción mixta con Rojo de Alizarina S para la distinción de calcita/dolomita, se realizaron en los laboratorios de Preparación de Rocas y Materiales Duros del Servicio de Apoyo a la Investigación (SAI) de la UNIZAR. Para las observaciones microscópicas se ha utilizado el instrumental del Laboratorio de Petrografía del Área de Petrología y Geoquímica de la UNIZAR, un microscopio petrográfico Zeiss de luz polarizada y analizada con cámara fotográfica Olympus para captar las imágenes representativas

[6] Este inconveniente no será, sin embargo, limitante para la caracterización de la procedencia del mármol de la mayor parte de las piezas estudiadas, como se explicará más adelante. En cualquier caso, en el momento que sea operativo el equipo de CL del ICAC se procederá a su comprobación.

de su textura. Los análisis isotópicos por espectrometría de masas de relaciones isotópicas (IRMS) del oxígeno (18O/16O) frente a carbono (13C/12C), fueron realizados en el *Laboratorio di Isotopi stabili del Istituto di Geologia Ambientale e Geoingegneria* (IGAG-CNR) de Roma con un espectrómetro GasBench II, previa preparación de la muestra con los protocolos analíticos al uso. Los resultados se expresan en valores isotópicos de δ13C (‰) y δ18O (‰) respecto a muestras estándar de *Vienna Pee Dee Belemnite* (V-PDB).

Por último, la determinación del origen primario del mármol se ha efectuado por comparación de los resultados obtenidos con los de referencia, correspondientes a las principales canteras de mármol blanco de uso en la Antigüedad (mármoles clásicos del entorno mediterráneo y mármoles hispanos/galos), a los que se han aplicado el mismo conjunto de métodos y condiciones analíticas. Estos rasgos identificativos forman parte de la base de datos analítica de la Litoteca marmórea de UNIZAR conformada por muestras de cantera hispanas y galas así como de las principales canteras mediterráneas, incluyendo las recientemente descubiertas en Turquía del famoso mármol escultórico de Göktepe (Brilli *et al,* 2015, 2018).

En las Tablas 1 y 2, además de las siglas, se aporta una imagen de cada pieza para su mejor reconocimiento y se sintetizan las características arqueométricas obtenidas: la descriptiva visual del mármol, los valores isotópicos y las características petrográficas, incluida una fotomicrografía representativa de cada pieza, tomada en condiciones de luz polarizada y analizada (nícoles cruzados), a la misma escala para su comparación. En los aspectos petrográficos se atiende a su textura Isótropa o Anisótropa (con orientación preferente de los cristales de calcita); Heteroblástica-Homeoblástica (si presenta, o no, una gran diferencia de tamaño de los cristales de calcita); la forma de sus contornos o Grain Boundary Shape (GBS), (expresados en las categorías de c: curvados, r: rectos, i: identados); el tamaño máximo de grano o Maximum Grain Size (MGS) en mm medido en la lámina delgada; la presencia de minerales accesorios (Qtz: cuarzo, Do: dolomita, Py: pirita).

Por último, en la Figura 12, se proyecta la representación gráfica de δ13C (‰) frente a δ18O (‰) en los diagramas isotópicos al uso (Gorgoni *et al,* 2002; Lapuente *et al,* 2000, 2014; Attanasio *et al,* 2003, 2015; Wielgosz-Rondolino *et al,* 2020), que ayuda a visualizar su adscripción a una u otra cantera de procedencia. Igualmente, la proximidad en los

valores obtenidos de señal isotópica para dos o más muestras apunta a la similitud del mármol, siempre que además sus características texturales sean también coincidentes.

Por tanto, de la observación conjunta de las Tablas 1 y 2, junto con las gráficas isotópicas (fig. 12) para los mármoles escultóricos de grano fino (es decir con valores de MGS < 2mm), puede deducirse una serie de consideraciones arqueométricas a las que nos referiremos a continuación.

Se han diferenciado tres conjuntos de piezas atiendo a la caracterización del mármol empleado. Un primer grupo a) con las piezas n.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12 y 13. Un segundo grupo b) con una única pieza n.º9 y un tercero c) que corresponde con las piezas nº 8 y 11). Específicamente se puede concretar lo siguiente:

a) Las características petrográficas e isotópicas de este grupo son compatibles con una procedencia regional en las canteras lusitanas del Anticlinal de Estremoz. Estas características atienden al tamaño máximo de grano de los cristales de calcita, con escasos accesorios de microdolomita y/o de cuarzo aislado, a la vez que a su heterogeneidad textural. Sus diferencias texturales con los mármoles del Monte Pentélico o con los de Afyon (Docimion) nos llevan a descartar estas procedencias foráneas, aspecto que se ve reforzado por los valores isótopicos (Figura 3). En efecto, sus valores isotópicos se proyectan dentro del campo isotópico definido en Lapuente *et al,* 2014, para mármoles de cantera del citado Anticlinal y en particular, coinciden con los valores habituales obtenidos en la gran cantidad de piezas romanas analizadas, véase por ejemplo en las estudiadas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida del mismo trabajo, e igualmente en otras muchas piezas mayormente inéditas o en vías de publicación (Lapuente y Nogales, in press) siguiendo el mismo protocolo analítico. Así forman parte de este conjunto la mayor parte de los mármoles analizados, 10 piezas del total de las 13 analizadas. Dentro de este grupo, llama la atención la convergencia analítica clara de las piezas 1 y 2, que pone de manifiesto que podrían formar parte de una única pieza; igualmente la pieza 3 se aproxima a las anteriores por lo que podrían pertenecer a piezas talladas con el mismo tipo de mármol. Las piezas n.º 7, 10, 12 y 13 con un ligero mayor tamaño de grano[7] (véanse las fotomicrografías

[7] Téngase en cuenta que el MGS se ha estimado por observación de los cristales de calcita

correspondientes), siguen siendo compatibles con la misma procedencia atendiendo a sus accesorios e isótopos.

b) La única pieza que muestra una textura isótropa homogénea en cuanto a su tamaño de grano fino (MGS < 0.8 mm) y en cuanto a la forma de unión de sus cristales, con bordes rectos o mínimamente curvados de Grain Boundary Shape (GBS) es la numerada con n.º 9 (Dionisio) actualmente en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa. Sus características isotópicas refuerzan su origen en las canteras de Luni-Carrara, a pesar de la convergencia textural con las turcas de Göktepe (Brilli *et al,* 2018). El estudio pendiente de catodoluminiscencia servirá para confirmar esta procedencia, aseveración que realizamos tras el estudio analítico comparado de diversas piezas marmóreas en las que sin duda se identifica el Göktepe, trabajos publicados (Lapuente *et al,* 2012, 2021; Lapuente, 2018), o en vías de publicación.

c) dos piezas las numeradas como nº 8 y 11, un togado y la cabeza de Augusto, respectivamente, aunque cada una de ellas tomadas en campañas diferentes, apuntan a un mismo tipo de mármol, en este caso sin poder concretar con exactitud si se trata de otra variedad del mármol lusitano del Anticlinal de Estremoz, o lo que parece más plausible a partir de los datos analíticos obtenidos hasta el momento, que se trate de mármol imperial de Afyon (Docimion). A favor de esta determinación se sigue la ligera orientación de sus minerales principales o cristales de calcita que exhiben contorno bastante lobulados (identados) con tendencia a la interpenetración, propia de una recristalización dinámina sintectónica, aspecto que siendo común a ambos tipos de mármol mencionados, es una caracerística propia del turco, a la vez que en el lusitano esta textura no es homogénea, cambiando a escala centimétrica a las típicas texturas de recristalización en equilibrio, por recuperación, aspecto que aquí no ha sido obervado. Más aun, los valores isotópicos se proyectan en el límite o ligeramente por fuera del campo propio definido para el lusitano. En esta situación, las observaciones de catodoluminiscencia podría ayudar a reforzar una u otra procedencia, pero igualmente en ambos casos es factible un comportamiento heterogéneo de su intensidad de CL (Lapuente y Royo, 2016).

en la lámina delgada, pero en algunas piezas podría alcanzar un MGS > 2mm, si la estimación se hubiese realizado por observación directa sobre la pieza en estudio.

Por último, el hecho de que ambas piezas analizadas estén talladas en un mármol semejante solo abre interrogantes, ya que ello no es garantía de haber formado parte de una única escultura. Por el contrario, la hipótesis que se ha planteado en la introducción, acerca de la posibilidad de que la cabeza de Augusto formara parte de una única escultura con la Thoracata, lamentablemente no se ve apoyada por la utilización en ambas piezas de un mismo tipo de mármol. En conclusión, las analíticas efectuadas hasta el momento, apuntan al uso mayoritario del mármol lusitano en las piezas escultóricas de Mértola, con la utilización puntual de mármoles de importación, como es el de Carrara de calidad estatuaria y sin descartar la presencia de otros mármoles imperiales como es el blanco imperial de Docimion.

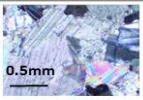
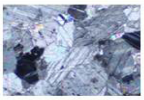
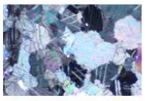
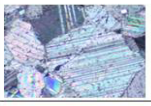
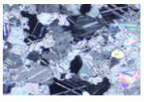
	Sigla	Pieza	Descripción Macroscópica		Fotomicrograf.	Textura, Acces, Isót
1	21-Mer-Ia Thoracata		Mármol blanco, cremoso con parches rosáceos, grano fino-medio			Isótropa-Anisótropa Heteroblástica GBS:c MGS:1.8 Qtz $\delta^{13}C$:1.43 $\delta^{18}O$:-6.25
2	21-Mer-Ic Paño Thoracata					Isótropa-Anisótropa Heteroblástica GBS:c MGS:1.6 Qtz $\delta^{13}C$:1.53 $\delta^{18}O$:-6.12
3	21-Mer-Id Pie desnudo masculino					Isótropa-Anisótropa Lig. Heteroblástica GBS:c,r MGS:1.6 Qtz $\delta^{13}C$:1.53 $\delta^{18}O$:-6.30
4	21-Mer-II Femenina colosal Livia?		Mármol blanco cremoso, algunos cristales blanco grisáceos, grano fino-medio			Isótropa? Heteroblástica GBS:c,i MGS:1.9 Qtz $\delta^{13}C$:1.64 $\delta^{18}O$:-5.69
5	21-Mer-III Femenina con cuello, incompleta		Mármol blanco, parches rosáceos y zonas blanco grisáceas, grano fino-medio			Isótropa-Anisótropa Heteroblástica GBS:c,i MGS:1.6 Qtz, Do $\delta^{13}C$:1.53 $\delta^{18}O$:-5.67
6	21-Mer-IV Femenina con estola		Mármol blanco, cremoso rosáceo en parches, grano fino-medio			Anisótropa Heteroblástica GBS:c,i MGS:1.5 Qtz, Do $\delta^{13}C$:1.19 $\delta^{18}O$:-6.19
7	21-Mer-VII Cabeza femenina Livia		Mármol blanco zonas alteradas amarillentas, grano medio			Isótropa Lig. Heteroblástica GBS:c,r, MGS:1.9 Qtz, Do $\delta^{13}C$:1.40 $\delta^{18}O$:-5.92
8	21-Mer-VIII Togado		Mármol blanco, algo cremoso en superficie, grano fino-medio			Isótropa Heteroblástica GBS:i,c, MGS:1.5 $\delta^{13}C$:1.29 $\delta^{18}O$:-5.31

Tabla 1. Síntesis de los aspectos arqueométricos analizados en el primer conjunto de piezas. Véase el significado de las siglas en el texto.

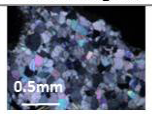
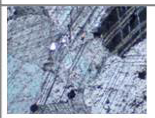
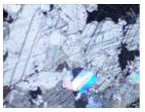
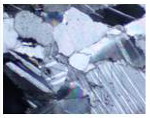
	Sigla	Pieza MNA	Descripción Macroscópica		Fotomicrograf.	Textura, Acces, Isót
9	22-Mer-1 Cabeza Dionisio 994.9.1		Mármol blanco grano fino, pirita y sombreados grises			Isótropa Homeoblástica GBS:r,c MGS:0.8 Py δ^{13}C:1.62 δ^{18}O:-1.70
10	22-Mer-2 Cabeza Tyche/ Fortuna		Mármol blanco cremoso grano medio			Isótropa Homeoblástica GBS:c MGS:2 Qtz, Do δ^{13}C:1.72 δ^{18}O:-5.55
11	22-Mer-3 Cabeza colosal Augusto		Mármol blanco grano medio.			Isótropa-Anisótropa Heteroblástica GBS:i,c MGS:1.6 δ^{13}C:1.22 δ^{18}O:-5.55
12	22-Mer-4 Togado		Mármol blanco cremoso homogéneo con escaso veteado gris			Isótropa? Heteroblástica GBS:c,i MGS:1.9 Qtz, Do δ^{13}C:1.73 δ^{18}O:-5.59
13	22-Mer-5 Togado femenino		Mármol blanco homogéneo, grano medio.			Isótropa-Anisótropa Liger. Heteroblástica GBS:c,r MGS:2 Qtz δ^{13}C:1.43 δ^{18}O:-6.21

Tabla 2. Síntesis de los aspectos arqueométricos analizados en el conjunto de piezas muestreado en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa. Véase el significado de las siglas en el texto.

Interpretación del grupo escultórico del *forum* de *Myrtilis*

Las nuevas piezas que hemos analizado se integrarían en el programa decorativo público del forum de Myrtilis, sobre el que ya realizamos una primera aproximación en su día al respecto de las obras conocidas entonces y conservadas tanto en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa (MNA) como en la Cámara municipal (Nogales y Gonçalves 2004: 320-324, lám. 10). Planteamos, entonces, una visión general de los posibles ciclos lusitanos, que seguían en líneas generales las pautas de estos programas decorativos en todo el Imperio (Rose 1997; Boschung 2002). También más tarde estudiamos las posibles conexiones entre los centros provinciales y la capital Augusta Emerita (Nogales y Gonçalves 2008).

Estas importantes y nuevas obras recuperadas del solar de Myrtilis, con evidencia de estructuras arquitectónicas monumentales (fig. 1), vienen a enriquecer y aportar nuevas visiones al panorama de los ciclos estatuarios

dinásticos peninsulares (Cesarano 2020), entre los cuales éste sería uno de los más singulares e importantes.

Tendríamos así un nutrido repertorio. Dos estatuas colosales, un thoracato masculino posiblemente Augusto y una colosal femenina representando a su esposa Livia (figs 3, 4,5,6,7), serían las cabezas de serie, no sólo por su espectacular tamaño sino por su evidente alta calidad. A ellos se unirían otras dos estatuas oficiales de personajes masculinos vestidos con toga del MNA, como imágenes femeninas ricamente vestidas (fig. 8), posiblemente ambos formando parte de una serie dinástica.

A ellos se vendrían a unir imágenes alegóricas. La cabeza femenina del MNA tipo Tyche con corona muralis simbolizaría a la ciudad y su bienestar. Un personaje de singular indumentaria, togada, podría ser igualmente la encarnación alegórica de un genius o personificación (fig. 9).

Los espacios debieron ser ricamente concebidos, con profusión de fuentes y jardines, como atestigua una colosal estatua-fuente masculina de un personaje ideal (fig. 11), que bien pudiera ser la encarnación del padre Ana.

Las obras se situarían en pleno período julio-claudio, y debieron extenderse en el alto imperio. Los talleres trabajaron los mármoles locales, lo que corroboran los análisis de las nuevas piezas que son mayoritariamente del anticlinal de Estremoz, *pagus marmorarius* lusitano. Estas canteras, si bien se conocían desde época de Augusto, realizaron su explotación masiva a partir de Tiberio, cuando la estructura administrativa provincial está plenamente consolidada, y los centros urbanos, tras la conquista y primera colonización, demandan mármoles en grandes cantidades como consecuencia del fenómeno del culto imperial (Nogales 2007), con la construcción de grandes complejos urbanos de culto. También se constata presencia de mármoles importados, lo que corrobora el papel comercial fundamental de Myrtilis, nexo de unión entre el mediterráneo y el interior peninsular.

Estas nuevas obras, en suma, son como dijo Mariano José de Larra en su visita a Mérida en el siglo XIX, "niños dormidos en los brazos de un gigante". Esperamos que la arqueología siga despertando del sueño a *Myrtilis*.



Fig. 1





Fig. 2

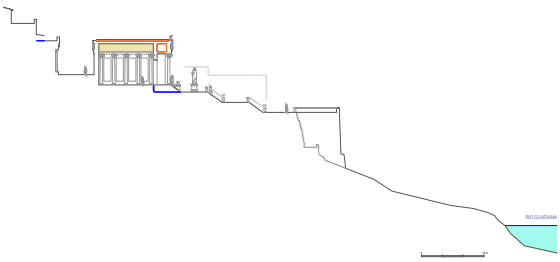




Fig. 3





Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6a

Fig. 6b





Fig. 7







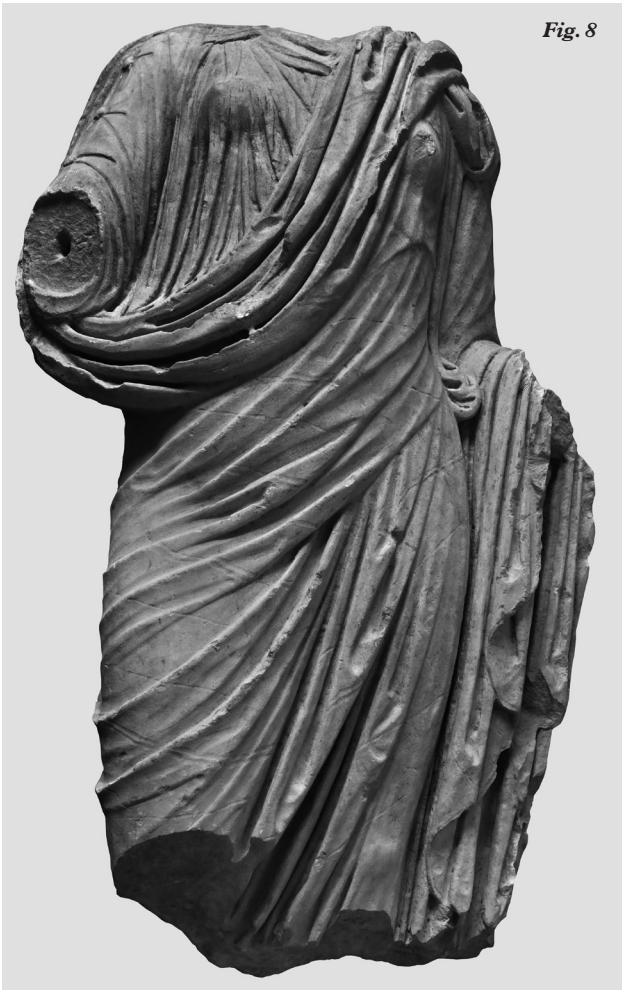


Fig. 8







Fig. 9



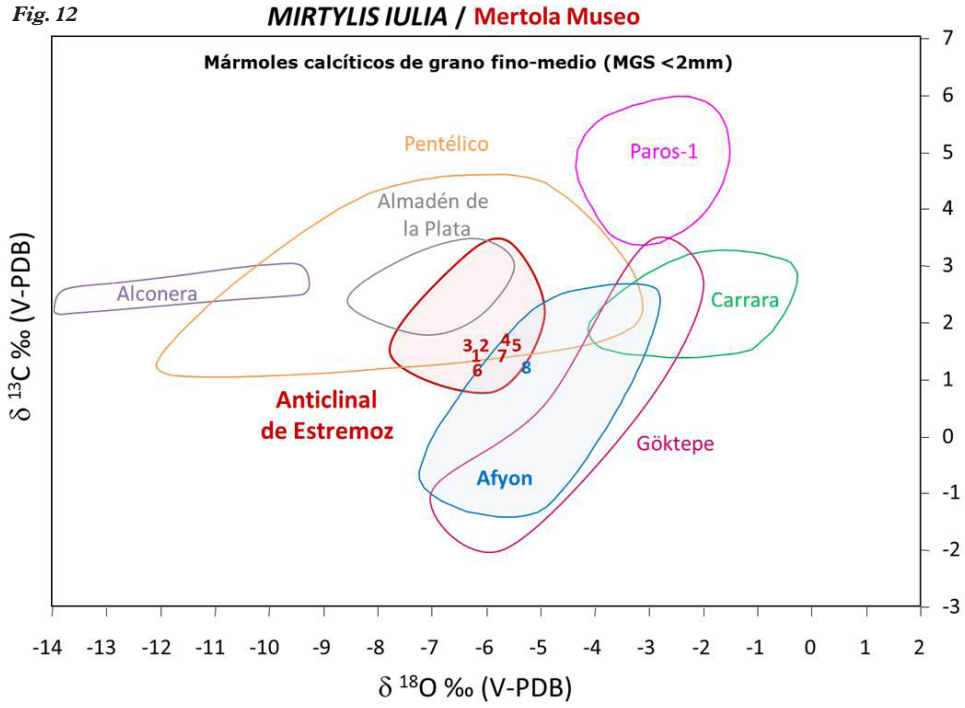
Fig. 10

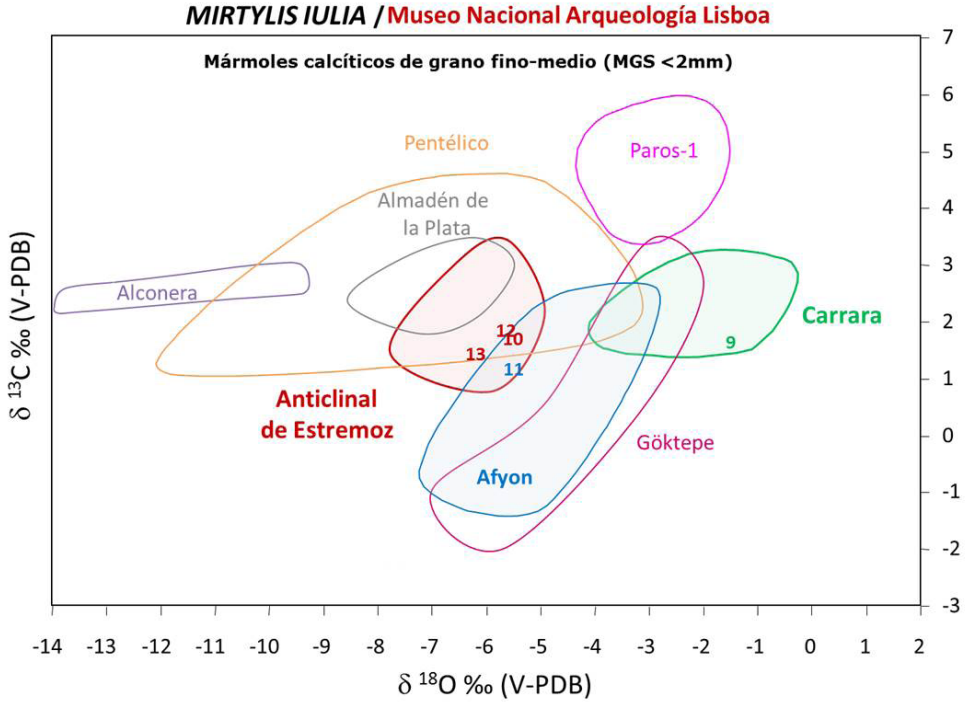


Fig. 11



Fig. 12


MIRTYLIS IULIA / Mertola Museo
Mármoles calcíticos de grano fino-medio (MGS <2mm)
Pentélico
Paros-1
Almadén de la Plata
Alconera
Carrara
Anticlinal de Estremoz
Göktepe
Afyon
1
2
3
4
5
6
7
8
δ 13C ‰ (V-PDB)
δ 18O ‰ (V-PDB)


MIRTYLIS IULIA / Museo Nacional Arqueología Lisboa
Mármoles calcíticos de grano fino-medio (MGS <2mm)
Pentélico
Paros-1
Almadén de la Plata
Alconera
Carrara
Anticlinal de Estremoz
Göktepe
Afyon
9
10
11
12
13
δ 13C ‰ (V-PDB)
δ 18O ‰ (V-PDB)

Imagenes

Fig. 1. Excavación y hallazgo de las piezas. Fotos Virgílio Lopes.

Fig. 2. Panorámica de la fachada fluvial de Mértola, al fondo Casa Cor de Rosa, lugar del hallazgo. Sección hipotética del forum de Myrtilis. Foto Virgílio Lopes desenho Carlos Alves.

Fig. 3. Estatua colosal thoracata. Fotos: cortesía de H.R. Goette y Jorge Branco Câmara Municipal de Mértola.

Fig. 4. Detalle de la decoración de los lambrequines, pteryges. Foto cortesía de H.R. Goette.

Fig. 5. Detalle del paludamentum del lateral izquierdo de la estatua. Foto cortesía de H.R. Goette.

Fig. 6. Fragmento de estatua femenina semicolosal. Vista de frente y perfil izquierdo. Fotos cortesía de H.R. Goette.

Fig. 7. Cabeza-retrato de Livia de tamaño semicolosal. Fotos cortesía H.R. Goette y T. Nogales.

Fig. 8. Dos fragmentos que unen de estatua femenina. Fotos cortesía H.R. Goette y T. Nogales.

Fig. 9. Estatua vestida semicompleta. Fotos cortesía H.R. Goette.

Fig. 10. Fragmento estatuario de brazo izquierdo. Foto T. Nogales.

Fig. 11. Plataforma estatuaria con pie izquierdo masculino desnudo. Fotos T. Nogales.

Fig. 12. Representación isotópica de los dos conjuntos de piezas analizadas. Obsérvese la convergencia de valores de la mayor parte de las piezas dentro del campo isotópico definido para los mármoles del Anticlinal de Estremoz. La pieza n.º 9 (Tabla 2), es sin embargo mármol estatuario de Luni-Carrara. Las piezas n.º 8 y 11, deberán ser analizadas mediante CL para discernir si se trata de mármol lusitano o turco (Afyon).

Bibliografía

Acuña Fernández, P. (1975). *Esculturas militares romanas de España y Portugal.* Roma: Biblioteca de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma XVI.

Alarção. J. de (1983). *Portugal Romano*. Lisboa.

Álvarez, J. M.; Nogales, T. (2023). *Colonia Augusta Emerita. Una ciudad en los confines del occidente del Imperio*. Mérida: Monografías emeritenses, 15.

Álvarez J. M.; Carvalho; A.; Fabião, C. (2015). *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos/ Lusitânia romana. Origem de dois povos*. Mérida.

Alexandridis, A. (2004). *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz.

Andreu, J. (1999). Munificencia y munificientes. Riqueza y manifestaciones de riqueza de las élites en la provincia Lusitania. In J.G. Gorges & F.G. Rodríguez (Eds.), Économie *et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid, 453-471.

Andreu, J. (2004). *Munificencia pública en la provincia Lusitania (Siglos I-IV d.C.)*. Zaragoza.

Antonelli, F.; Lazzarini, L. (2015). An updated petrographic and isotopic reference database for white marbles used in antiquity. *Rendiconti Lincei,* 26, 399- 413.

Attanasio, D. ; Brilli, M. ; Ogle, N. (2006). *The Isotopic Signature of Classical Marbles*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Attanasio, D.; Bruno, M.; Prochaska, W.; Yavuz, A.B. (2015). A multi-method database of the black and White marbles of Göktepe (Aphrodisias), including isotopic, EPR, trace and petrographic data. *Archaeometry*, 57, 217-245.

Baena del Alcázar, L. (2000). Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania. In P. León & T. Nogales (Eds.), *Actas de la III Reunión de Escultura romana en Hispania*. Madrid, 1-23.

Barrett, A. (2002). *Livia. First Lady of Imperial Rome*. Yale University Press.

Bartman, E. (1999). *Portraits of Livia. Imaging the imperial woman in augustan Rome*. Cambridge.

Beltrán, J.; Loza, M.L. (2020). *CSIR España. Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica)*. Cádiz-Tarragona.

Boschung, D. (1993). *Die Bildnisse des Augustus. Das Römische Herrscherbild*. I. Berlín.

Boschung, D. (2002). *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz.

Brilli, M.; Giustini, F.; Conte, A. M.; Lapuente Mercadal, P.; Quarta, G.; Royo Plumed, H.; Scardozzi, G.; Belardi, G. (2015). Petrography, geochemistry, and cathodoluminescence of ancient white marble from quarries in the southern Phrygia and northern Caria regions of Turkey: Considerations on provenance discrimination. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 4, 124-142.

Brilli, M.; Lapuente M.P.; Giustini F.; Royo, H. (2018). Petrography and mineralogy of the white marble and black stone of Göktepe (Muğla, Turkey) used in antiquity: new data for provenance determination. *Journal Archeological Science: Report*, 19, 625-642. https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2018.03.037

Cadario, M. (2013). Le forme di celebrazione del príncipe. In E. La Rocca *et alii* (Eds.), *Augusto.* Milano, 208-215.

Canto, A.M.; Bejarano, A.M.; Palma, F. (1997). El mausoleo del dintel de los ríos de Mérida. Revve Anabaraecus y el culto de la confluencia. *MM*, 38, 247-294.

Cesarano, M. (2015): *In honorem domus divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari dinastici giulio-claudii a Roma e in Occidente*. Roma.

Cesarano, M. (2015a). Cicli statuari dinastici giulio-claudii: da immagini del potere a Imago Urbis. Roma e Occidente. In *Actes 2º Congrés Internacional d´Archeologia i Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 Aniversari de la mort d´August.* Tarragona, 71-76.

Cesarano, M. (2020). Il volto Giulio-claudio dell´ Hispania romana. I cicli statuari dinastici. In J.M. Noguera *et alii* (Eds.), *Escultura Romana en Hispania IX. Yakka*. Yecla-Murcia, 121-150.

Chausson, F. (2013). La familia di Augusto. Uno sguardo di insime. In E. La Rocca *et alii* (Eds.), *Augusto*. Milano, 73-79.

Chausson, F. (2019). La Famiglia. In C. Parisi-presicce & L. Spagnuolo (Eds.), *Claudio imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastía*. Roma, 3-16.

Cleland, L.; Davies, G.; Llewellyn-Jones, Ll. (2008). *Greek and Roman Dress from A to Z*. London-New York.

Dubordieu, A. (1986). *Cinctus Gabinus*. *Latomus 45*. 3-20.

Ebanista, L. (2022). *Thymiateria da Lavinium: produzioni e distribuzione*. Roma.

Étienne, R. (1958). *Le culte impérial dans la* Péninsule Ibérique d`Auguste à Dioclétien. Paris.

Farrar, L. (2001). *Ancient Roman Gardens*. Stroud.

Fayer, C. (1976): *Il culto della dea Roma: Origine e diffusione nell´impero.* Roma.

Fittschen, K.; Zanker, P. (1983). *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. III*. Mainz.

Fuchs, M. (1987). *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mainz.

García y Bellido, A. (1949). *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.

García y Bellido, A. (1966-67). Retratos Romanos Imperiales de Portugal. *Arquivo de Beja*, Vol. XXIII-XXIV, 280-291.

García-Dils, S. (2021). *Colonia Augusta Firma-Astigi*. In T. Nogales Basarrate (Ed.), *Ciudades Romanas de Hispania*. Hispania Antigua, Serie Arqueológica 13, L'Erma di Bretscheider. Mérida-Roma, 213-226.

Goette, H.R. (1990). *Studien zu römischen Togadarstellungen*. Mainz.

Gonçalves, L.J. (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano*. Studia Lusitana, 2, I-II vols. Mérida.

Garriguet, J.A. (2001). *La imagen del poder imperial. Tipos estatuarios*. CSIR España, II, 1. Murcia.

Garriguet, J.A.; Romero, D. (2015). Augusto y su dinastía en Hispania: escultura y epigrafía. In J. López Vilar (Ed.), *Actes 2on Congrés Internacional d´Arqueologia i Món Antic. August i les provincies occidentals. 2000 Aniversari de la mort d´August*. Tarragona, 173-178.

Goethert, F. W. (1952). Zum Bildnis der Livia. In *Festschrift Andreas Rumpf*. Krefeld.

Gorgoni, C.; Lazzarini L.; Pallante P.; Turi, B. (2002). An updated and detailed mineropetrographic and C-O stable isotopic reference database for the main Mediterranean marbles used in antiquity. In J.J. Herrmann, N. Herz, & R. Newman, (Eds.), *Proceedings of the Fifth International Conference of the ASMOSIA (Boston, June 1998)*. London: Archetype Publications, 110-131.

Kent, J. P. C. (1981). *Roman Imperial Coinage, vol. VIII – The Family of Constantine I (A.D. 337 – 364)*. London: Spink and Son Ltd.

Kiss, Z. (1975). *L´iconographie des princes Julio-Claudiens an temps D´Auguste et de Tibère*. Polonia: Éditions Scientifiques de Pologne, p. 77, nº 79, lám. 213-214.

Klementa, S. (1993). *Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der frühen Kaiserzeit*. Köln.

Koppel, E. (1985): *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. Berlin.

Kreikenbom, D. (1992). *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n.Chr*. Berlín.

Kunckel, H. (1974). *Das römische Genius*. Berlin.

Lapuente Mercadal, M.P. (2014). Archaeometry on stones. Multi-method approach to investigate stone provenance. Studied cases from Roman Hispanic marmora. *Archaeometriai Muhely*, 11 - 3, 149-158.

Lapuente Mercadal, P. (2018). Analíticas marmóreas: Actualización de las variedades escultóricas de Villa Adriana. In P. León & T. Nogales (Eds.), *Villa Adriana. Escultura de los almacenes*. Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 9, L'Erma di Bretscheider. Mérida-Roma, 401-416.

Lapuente Mercadal, P. (2019). Arqueometría para la determinación del origen de materiales. *Espacios de Canteras Históricas*. Capítulo 2. 19 – 26. IGME – EEA, CSIC. Serie: Recursos Minerales N.º 10.

Lapuente, P.; León, P.; Nogales, T.; Royo, H.; Preite-Martinez M.; Blanc, Ph. (2012). White scuptural materials from Villa Adriana. Study of provenance. In A. Gutiérrez Garcia-M., P. Lapuente & I. Rodà, (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. IX ASMOSIA Conference Tarragona*, Documenta, 23. ICAC, 364 – 375.

Lapuente, P.; Nogales-Basarrate, T., Royo, H.; Brilli, M. (2014). White marble sculptures from the National Museum of Roman Art (Mérida, Spain): Sources of local and imported marbles. *European Journal of Mineralogy*, 26-2, 333-354.

Lapuente Mercadal, M.P.; Nogales-Basarrate, T.; Carvalho, A. (2021). Mineralogical Insights to Identify Göktepe Marble in the Sculptural program of Quinta Das Longas Villa (Lusitania), Minerals, 11, 1194, https://doi.org/10.3390/min11111194.

Lapuente Mercadal, M.P.; Nogales-Basarrate, T. (in press). The Lusitanian Estremoz Anticline, the main marble source in the Western Roman Empire. In *Proceedings of ASMOSIA XIII International Conference*. Vienna, Austria, 2022.

Lapuente, P.; Royo, H. (2016). Cathodoluminescence for the characterization of ancient marble: problems and research perspective. In T. Ismaelli & G. Scardozzi (Eds.), *Ancient quarries and building sites in Asia Minor. Research on Hierapolis in Phrygia and other cities in south-western Anatolia: Archaeology, Archaeometry, Conservation*. Edipuglia, Bari, 541-548.

Lapuente, M.P.; Turi, B.; Blanc, P. (2000). Marbles from Roman Hispania. Stable-Isotope and Cathodoluminescence Characterization. *Applied Geochemistry*, 15-10, 1469-1493.

La Rocca E. *et alii* (2013). *Augusto.* Milano.

Liverani, P. (2011). Reading *Spolia* in Late Antiquity and Contemporary Perception. In R. Brilliant & D. Kinney (Eds.), *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham: Ashgate, 33-51.

Lopes, V. (2018). Recentes descobertas arqueológicas em Mértola: a intervenção na Casa Cor-de-Rosa, *Monumentos* nº36. *Lisboa* Direção Geral do Património *Cultural:* 34-41.

Lopes, V. (2020). Descobertas recentes em Mértola. A propósito

da estatuária de *Myrtilis*, *Arqueoloia Medieval*, 15, CAM/ Afrontamento, 53-60.

López, I. (1998). *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*. Córdoba.

Loza, M.L. (1993). *La decoración de fuentes de Hispania romana*. Málaga.

Mannsperger, M. (1998). *Mannsperger, Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina*. Bonn.

Marin, E. (2021). *Augusteum Naronitanum*, Katalozi i monografije 3 – Arheoloski muzej Narona, Vid – Zagreb, 378 -380.

Merchán, M.J. (2015). *CSIR. Écija. (Provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica)*. Sevilla-Tarragona.

Mikocki, Th. (1995). *Sub Specie Deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à déesses.* Étude *Iconologique*. Roma.

Mosquera, J.L.; Nogales, T. (2000). *Aquae Aeternae. Una ciudad sobre el río*. Mérida.

Navarro, M. (2017). *Perfectissima fémina. Femmes de l´élite dans l´Hispanie romaine*. Bordeaux.

Niemeyer, H. G. (1968). *Studien zur Statuarischen Darstellung der Römischen Kaiser*. Berlin.

Niemeyer, H. G. (1993). Römische Idealplastik und der Fundort Italica. In W. Trillmich *et alii* (Eds.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Mainz, 183-190.

Nogales, T. (2003). VII. El programa iconográfico. In J.M. Álvarez & T. Nogales (Eds.), *Forum coloniae. Templo de Diana*. Mérida, 191-280.

Nogales, T. (2007). Imágenes y culto imperial en Augusta Emerita. In T. Nogales & J. González (Eds.), *Culto imperial. Política y poder.* Roma, 447-539.

Nogales, T. (2008). Rómulo en el Augusteum del foro colonial emeritense. In E. La Rocca, P. León & C. Parisi Presicce (Eds.), *Le due patrie acquisitive. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich.* Roma, 301-312.

Nogales, T. (2011). Escultura romana en Augusta Emerita. In J. M. Álvarez & P. Mateos (Eds.), *Actas del Congreso Internacional 1910–2010. El Yacimiento emeritense*. Mérida, 411-462.

Nogales, T. (2013). Augusta Emerita. Centro de interacción de los modelos metropolitanos en las esferas públicas y privadas de Lusitania. In A. Dardenay & E. Rosso (Eds.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations.* Bordeaux: Ausonius Éditions, 85-206.

Nogales, T. (2015). El lenguaje escultórico en Lusitania romana. In J.M. Álvarez, A. Carvalho & C. Fabião, 341-353.

Nogales T.; Gonçalves, L. J. (2004). Imagines Lusitaniae: la plástica oficial de Augusta Emerita y su reflejo en algunas ciudades lusitanas. In T. Nogales (Ed.), *Augusta Emerita. Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana*. Monografías emeritenses, 8. Mérida: MNAR, 285-338.

Nogales T.; Gonçalves L.J. (2008). Programas decorativos públicos de Lusitania: Augusta Emerita como paradigma

en algunos ejemplos provinciales. In J.M. Noguera Celdrán & E. Conde (Eds.), *Escultura Romana en Hispania*, V. Murcia, 655-696.

Nogales T.; González J. (Eds.) (2007). *Culto Imperial: política y poder.* Roma.

Noguera, J.M. (2012). *Corpus Signorum Imperii Romani. Segóbriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior)*. CSIR-España I, 4. Tarragona.

Peña, A. (2009). La escultura decorativa. In P. León (Ed.), *Arte Romano de la* Bética. *Escultura.* Sevilla, 321-368.

Pollini, J. (2013). I parenti e gli eredi di Augusto. In E. La Rocca *et alii* (Eds.), *Augusto.* Milano,164-171.

Rodà de Llanza, I. (2015). La contribución del grupo estatuario de Narona al conocimiento de la escultura romana en la época de Augusto. In P. Gros, E. Marin & M. Zink (Eds.), *Auguste, son époque et l'Augusteum de Narona*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Paris, 31-49.

Rodríguez, J. y Salinas, M. (2000). Las élites femeninas en la provincia de Lusitania. *SHHA*, 18, 243-255.

Román Punzón, J. M. (2007). Evidencias arqueológicas de intolerancia religiosa en la Península Ibérica durante la Antigüedad Tardía, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones,* XVII, 169-195.

Romeo, I. (2010). Statua colossale di Marte Ultore. In: E. La Rocca – Cl. Parisi Presicce (eds.). *Musei Capitolini. 1 Le sculture del Palazzo Nuovo*. Milano, 184–191.

Rose, B. (1997). *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period.* New York.

Rosso, E. (2004). Élites et imitatio: la reprise par les élites des types statuaires impériaux. In *Autocélébration des élites locales dans le monde romain. Contextes, images, textes (2e s. av. J.-C. - 3e s. ap. J.-C.)*. [Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand, 21-23 novembre 2003]. Clermont Ferrand, 33-57.

Ruck, B. (2007). *Die grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*. Archäologie und Geschichte. Heidelberg.

Sacco, L. (2019). Brevi considerazioni storico-religiose sul cinctus Gabinus. *Diritto@Storia 17.*

Scholz, B.I. (1992). *Untersuchungen der Tracht der römischen Matrona*. Wien.

Stemmer, K. (1978). *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*. Berlín.

Testa, A. (1989). *Candelabri e thymiateria. Cataloghi (Museo gregoriano etrusco) 2*. Roma.

Trillmich, W. *et alii* (1993). *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Mainz.

Varner, E.R. (2004). *Mutilation and Transformation, Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Brill, Leiden.

Ventura Villanueva, A. (2017). Torreparedones (colonia Virtus Iulia Ituci) entre Severo y Constantino: ¿oppidum labens uel damnatum et adtributum?, In J. Andreu Pintado (Ed.), *Oppida labentia: Transformaciones, cambios*

y alteración en las ciudades hispanas, Serie monografía "Los Bañales". Tudela: UNED, 443-487.

Vermeule, C. C. (1959–1960). *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*. Berytus. Archaeological Studies 13.

Wielgosz-Rondolino, D.; Antonelli, F.; Bojanowski, M.J.; Gładki, M.; Göncüoğlu M,C.; Lazzarini, L. (2020). Improved methodology for identification of Göktepe white marble and the understanding of its use: A comparison with Carrara marble. *J. Archaeol. Sci.* 113, 105059.

Winkes, R. (1995). *Livia, Octavia, Iulia: Porträts und Darstellungen*. Providence.

Winkes, R. (2000). Livia. Portrait and propaganda. In S.B. Matheson & D.E.E. Kleiner (Eds.), *I Claudia. II Women in Roman art and society*. Austin, 29-42.

Wood, S. E. (1999). *Wood, Imperial Women. A Study in Public Images, 40 BC - 68 AD*. Leida.

Woodhull, M. (1999). *Building power. Women as architectural patrons during the early Roman Empire (30 BCE- 54 CE)* . Austin.

Zanker, P. (1968). *Forum Augustum : das Bildprogramm*. Tübingen.

Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid.

https://doi.org/10.34623/18s9-v946

Estácio da Veiga: esculturas romanas e o Museu Arqueológico do Algarve

Luís Jorge Gonçalves

– Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,
CIEBA

Resumo: O arqueólogo português Estácio da Veiga recolheu no Algarve uma importante coleção de esculturas da época romana. Com essas descobertas pretendia constituir o Museu Arqueológico do Algarve. O acervo acabou em Lisboa e constituiu a base do futuro Museu Nacional de Arqueologia. Com este artigo pretende-se analisar o processo de descoberta e o projeto de museu que não se concretizou.

Palavras-chave: Arqueologia, Escultura, Museu, Prospeções.

Estácio da Veiga: Roman sculptures and the Museu Arqueológico do Algarve

Abstract: Portuguese archaeologist Estácio da Veiga hosted an important collection of sculptures from Roman times in the Algarve. With these discoveries he intended to build the Archaeological Museum of the Algarve. The collection ended up in Lisbon and formed the basis of the future National Museum of Archaeology. This article intends to analyze the discovery process and the museum project that did not materialize.

Key words: Archaeology, Sculpture, Museum, Prospects.

Introdução

De nome completo Sebastião Phillipes Martins Estácio da Veiga, nasceu em Tavira, a 6 de Maio de 1828 e faleceu em Lisboa, a 7 de Dezembro de 1891. Foi um percursor, em Portugal, da arqueologia profissional, tendo trabalhado em Mafra e no Algarve. As suas descobertas de esculturas,

no Algarve, estiveram na base da coleção do atual Museu Nacional de Arqueologia. O impacto da sua investigação no terreno e das suas publicações ainda hoje se faz sentir. Este artigo centra-se nas suas descobertas de esculturas e no projeto do Museu Arqueológico do Algarve, que não conseguiu concretizar.

1. Um percurso por Sebastião Phillipes Martins Estácio da Veiga

Como já se referiu, Sebastião Phillipes Martins Estácio da Veiga (figura 1) nasceu em Tavira, em 1828, no seio de uma família da nobreza rural. Estudou em Faro e em Lisboa. Em 1867 assumiu o cargo de Oficial dos Correios e Postas do Reino, em Mafra. No entanto, foi em 1876, que assumiu a função que marcou a sua vida: proceder ao reconhecimento arqueológico do Algarve, na sequência das grandes cheias do rio Guadiana, no inverno de 1876, que puseram a descoberto "assinalável quantidade de ruínas" nos campos de Mértola. Esta nomeação veio do XXXIV Governo da Monarquia Constitucional (1871 – 1877), presidido por Fontes Pereira de Melo. A designação de Estácio da Veiga tornou-se efetiva com a publicação da Portaria a 15 de janeiro de 1877 (Cardoso, 2006; 2007).

Esta nomeação tornou Estácio da Veiga o primeiro arqueólogo profissional de Portugal. Com escassos meios, como o próprio referiu, iniciou um trabalho sistemático que levou à descoberta de sítios arqueológicos ao longo das margens do Guadiana, onde se incluiu Mértola e Alcoutim, e no litoral do Algarve (Cardoso & Gradim, 2004; Fabião, 2011).

Como resultado da sua pesquisa, houve uma vasta recolha de espólio de diferentes épocas. Fez numerosas publicações, onde se destaca "Antiguidades Monumentais do Algarve" que publicou em 4 volumes entre 1886 e 1891.

Propôs, em 1880, um "Programa para a instrução dos estudos arqueológicos em Portugal". Era inteiramente contrário à centralização e concentração num só lugar de todos os monumentos da nação, concebeu o "Museu Arqueológico do Algarve", cuja coleção, depois da sua morte, integrou o Museu Etnográfico Português, atual Museu Nacional de Arqueologia.

2. Obras publicadas

Consideram-se neste texto a suas obras relacionadas com a arqueologia. Antes de ser incumbido da sua investigação no Algarve publicou as seguintes obras de cariz arqueológico: "Plantas da Serra de Monchique Observadas Nesse Ano" (1866); "Os Povos Balsenses", "Sua Situação Geográfica e Física", "Indicada por dois Monumentos Romanos Descobertos em Tavira" (1866); "A Tábula de Bronze de Aljustrel" (1876).

As obras posteriores à sua nomeação para realizar a investigação do património arqueológico do Algarve foram:" Antiguidades de Mafra" (1879), que resultou da sua passagem pelos cargo de Oficial dos Correios e Postas do Reino, naquele concelho; "Memórias das Antiguidades de Mértola" (1877); "Carta Arqueológica do Algarve" (1878); "Projecto de Legenda Simbólica para a Elaboração e Interpretação da Carta de Arqueologia Histórica do Algarve" (1883); "As Antiguidades Monumentais do Algarve" (1886-1891, quatro volumes); "Programa para a Instituição dos Estudos Arqueológicos em Portugal" (1891).

Estas obras refletem um trabalho minucioso em torno da arqueologia no terreno, na área da prospeção, o que o tornou pioneiro em Portugal. Observa-se uma preocupação ao nível do registo cartográfico e cronológico.

3. As notícias da descoberta e redescoberta de Esculturas Romanas por Estácio da Veiga

Como resultado do seu trabalho no terreno foram descobertas várias esculturas romanas. Em alguns casos houve uma redescoberta, por já existirem notícias anteriores da existência das esculturas.

Nas cartas escritas sobre o que encontrou em Mértola, após as cheias de 7 de dezembro de 1876, deixou referências à existência de estátuas de mármore, onde se incluía a cabeça de Augusto, cujas informações remontam ao século XVI. Referiu Estácio da Veiga: "Situação de Myrtilis – Factos que parecem comprovar. – Nobreza dos seus edifícios. – Casa, com pavimento de fino mosaico, descoberta em 1877 a curta distância da muralha antiga. – Objectos achados sobre o pavimento de mosaico. – Moedas do alto e baixo império, encontradas dentro da *villa* de Mértola. – Estátuas de mármore descobertas dentro da villa nos séculos XVI, e

vários cipos." (Veiga, 1880). A cabeça de Augusto foi oferecida a Estácio da Veiga por João Manuel da Costa, em 1877.

A 25 de Junho de 1877 estava em Tavira, onde menciona que se deparou com vestígios romanos, em parte já seus conhecidos, nas Quintas de Torre d´Ares, das Antas e do Arroio. Em uma carta dirigida ao Conselheiro António Maria de Amorim, Director Geral da Instrução Pública referiu: "porque logo que me veja livre da extensa região balsense, passarei ao concelho de Olhão para estudar o grande cemitério romano de Marim…" Entre as suas descobertas está uma edícula (Gonçalves, 2007).

Em julho de 1877 estava perto de Faro, na *villa* romana de Milreu. Esta sua passagem possibilitou outra carta ao supracitado Conselheiro António Maria de Amorim, onde informou da descoberta de estátuas naquele sítio: "em Estói e Milreu, onde há pouco tempo foram descobertas algumas estatuas, certamente pertencentes a Ossonoba, e as quaes presumo poderem ser adquiridas pelo Estado." Estas estátuas não foram especificadas.

Em setembro voltou às margens do Rio Guadiana, a sul de Mértola, em Alcoutim, na Herdade do Álamo, onde descobriu uma estátua de Apolo (figura 2), a qual deu notícia da sua descoberta. No ofício n.º 51 para o Governador Civil do Distrito de Faro, de 9 de Setembro de 1877, Estácio de Veiga referiu: "… o corpo de uma estatua colossal, cinzelada em marmore branco, descoberto no sitio do Alamo juntamente com os fragmentos pertencentes à mesma estatua por mim descobertos no referido sitio e depositados na casa de arrecadação das obras publicas daquela villa; e finalmente, que sob a vigilancia conserve tambem tres e meio centos de pequenos tijolos, de que lhe fiz entrega, os quae foram extraídos do 0 10 de um arrazado edificio romano, por mim reconhecido no mesmo sitio, a fim de que todos estes objectos tenham o destino que pelo governo haja de ser determinado."

Uma carta sobre o progresso dos trabalhos de campo da Carta Arqueológica do Algarve, dirigida ao Director-Geral de Instrução Pública, de 19 de novembro de 1877, Estácio da Veiga refere a sua presenta em Milreu e ainda os seus problemas de saúde: "As febres intermitentes que soffri em Estói, e as muitas fadigas a que estes trabalhos me obrigam noite e dia, não me permittiram ainda redigir uma noticia circunstanciada dos importantes descobrimentos do Milreu, de que se tem occupado uma parte da imprensa…"

4. As esculturas romanas descobertas por Estácio da Veiga

A descoberta do Apolo da Herdade do Álamo (figura 2) está muito bem documentada, no que se refere ao período temporal. Esta escultura encontra-se atualmente no acervo do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, no inventário com o n.º 17938 (994.34.1), é em mármore e tem 163 cm de altura. Foi a escultura de maior dimensão, descoberta por Estácio da Veiga (Gonçalves, 2007).

Sobre outras esculturas, não há informação precisa sobre o momento das suas descobertas. No entanto, a lista de novas esculturas foi vasta. Na Villa da Quinta do Muro, em Cacela, no concelho de Vila Real de Santo António, descobriu a Herma dupla de Dionísio/Baco e Ariadne (figura 3), na atualidade, que se encontra no Museu Nacional de Arqueologia, no inventário com o n.º 17940 (994.42.1), tem de altura 20 cm.

De Torre d' Ares, antiga Balsa, em Tavira provém o fragmento de Vénus (figura 4), incorporado na coleção do Museu Nacional de Arqueologia, no inventário com o n.º 994.48.1, em mármore rosado, com 9,9 cm de altura (Gonçalves, 2007).

Na Villa de Marim, em Olhão, é proveniente uma cabeça feminina idealizada (figura 5), representando provavelmente uma Ninfa. Integra a coleção do Museu Nacional de Arqueologia, no inventário com o n.º 994.4.5. É em mármore branco, com 18,5 cm de altura e talvez seja do período de Adriano ou de Antonino Pio (Gonçalves, 2007).

A Villa de Milreu, em Faro, foi a que proporcionou maior número de descobertas, por parte de Estácio da Veiga. Dentre elas, a que mais se destaca é da cabeça/retrato de mulher, da época de Trajano (figura 6). No Museu Nacional de Arqueologia tem o n.º 994.6.3, de inventário. É em mármore branco, com altura 29 cm (Gonçalves, 2007).

De Baco há uma representação. Trata-se de um busto de Baco jovem (figura 7). Foi esculpido em mármore branco, com 25 cm e pode corresponder à época de Adriano (Gonçalves, 2007). No Museu Nacional de Arqueologia, no inventário, está com o n.º 17945 (994.6.1).

Uma cabeça fragmentada pode corresponder a um retrato privado, como Baco (figura 8). Foi executado em mármore, com uma altura de 22 cm e pode ser da época Flávia (Gonçalves, 2007). Está no Museu Nacional de Arqueologia, com o n.º 994.4.1, no inventário.

São significativos os três torsos descobertos na Villa de Milreu. O primeiro é um fragmento de busto feminino (figura 9). No inventário do Museu Nacional de Arqueologia está com o n.º 18204 (994.55.2). Foi trabalhado em mármore branco de Estremoz, com uma altura de 32 cm e parece que se enquadra no período dos Antoninos. Os outros dois são fragmentos de bustos masculinos, com o n.º. 311 (994.56.2) e o n.º 994.6.6, no inventário (figuras 10 e 11). Foram executados em mármore branco e podem ser do final do período dos Antoninos ou início dos Severos (Gonçalves, 2007).

O grupo de Eros a montar golfinho é outra peça da Villa de Milreu (figura 10). No Museu Nacional de Arqueologia está no inventário com o n.º 17943 (994.6.4). Foi executado em mármore branco, de 22 cm de altura e talvez seja da época de Adriano (Gonçalves, 2007).

Destaca-se ainda, um conjunto de tijolos em terracota, decorados, com imagens de aves, de peixes, de plantas e cavalos. Os tijolos apresentam diferentes dimensões e encontram-se no Museu Nacional de Arqueologia.

No Monte Molião, em Lagos, Estácio da Veiga descobriu a escultura em bronze, com 8 cm de altura, de Mercúrio. Está depositada no Museu Nacional de Arqueologia, com o n.º 17906 de inventário (Pinto, 2002).

Finalmente, na Boca do Rio, em Vila do Bispo, foi identificada outra escultura de bronze. Trata-se de uma Fortuna, com 8,9 cm e, no Museu Nacional de Arqueologia, está no inventário com o n.º 17906 (Pinto, 2002).

Este conjunto de esculturas estava ligado ao projeto de Estácio da Veiga do Museu Arqueológico do Algarve. Por ser uma coleção de destaque e muito importante no contexto português, a Real Academia de Belas-Artes solicitou a sua exposição em Lisboa. Desafortunadamente, era uma viagem destas peças sem regresso para o Algarve.

5. Museu Arqueológico do Algarve na Real Academia de Belas-Artes, em Lisboa

No decorrer dos trabalhos arqueológicos, Estácio da Veiga alertou para que fosse criado o Museu Arqueológico do Algarve, entre 1876 e 1878. Não teve recetividade por parte das entidades oficiais, ficando o espólio encaixotado, em 1879 e 1880.

No ano de 1880, a coleção foi transferida para Lisboa, ficando instalada na Academia Real de Belas-Artes, no Convento de S. Francisco de Lisboa.

Estácio da Veiga foi nomeado, a 1 de abril de 1880, pelo Ministro do Reino, com a função de realizar a "Catalogação dos Monumentos do Algarve para a comprovação da Carta Arqueológica".

Iniciou o processo de instalação com verbas exíguas, cerca de 200$000, e escasso pessoal, o escriturário João Dionel da Franca Mattos e o servente Joaquim dos Reis Netto. O espaço para o projeto eram as salas contíguas à arrecadação dos gessos. A coleção foi organizada em seções: Epigrafia; Antropologia; Paleontologia; Arqueologia, dividida em Pré-história, Época Romana, Visigótica, Árabe e Portuguesa. As esculturas e a arquitetura ficaram expostas ao ar livre, no claustro sul do convento (Cardoso, 2006; 2007; Filipe, 2018).

O museu foi aberto em setembro de 1880, por ocasião do "Congresso Internacional de Arqueologia e Antropologia". Foi visitada, entre outros, por Hübner e Cartaillac (Gonçalves, 1980).

Em 1881, a Academia Real de Belas-Artes anunciou o encerramento da exposição, alegando falta de espaço. Entre 1882 e 1885, Estácio da Veiga pugnou pelo regresso da coleção ao Algarve e fundou, em Faro, o Instituto de Arqueológico do Algarve. Em 1885 o governo incorporou a coleção na Academia Real de Belas-Artes, sendo criado o Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Somente se expuseram as peças artísticas. Em 1891 Estácio da Veiga morreu amargurado. No ano de 1893 José Leite de Vasconcelos solicitou a incorporação da coleção no novo Museu Etnográfico Português, que se consumou em 1897 (Vasconcelos, 1903 e 1913). Foi a base da coleção deste museu, particularmente no que se refere às esculturas.

Agradecimentos: Agradeço o apoio à Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) e ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

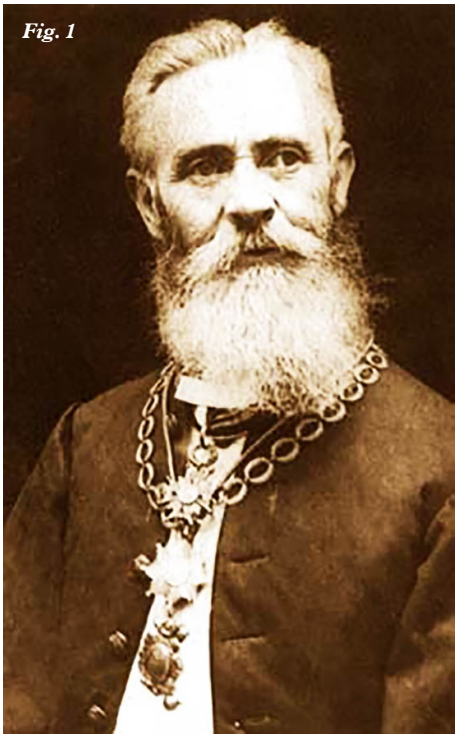


Fig. 1

Fig. 2

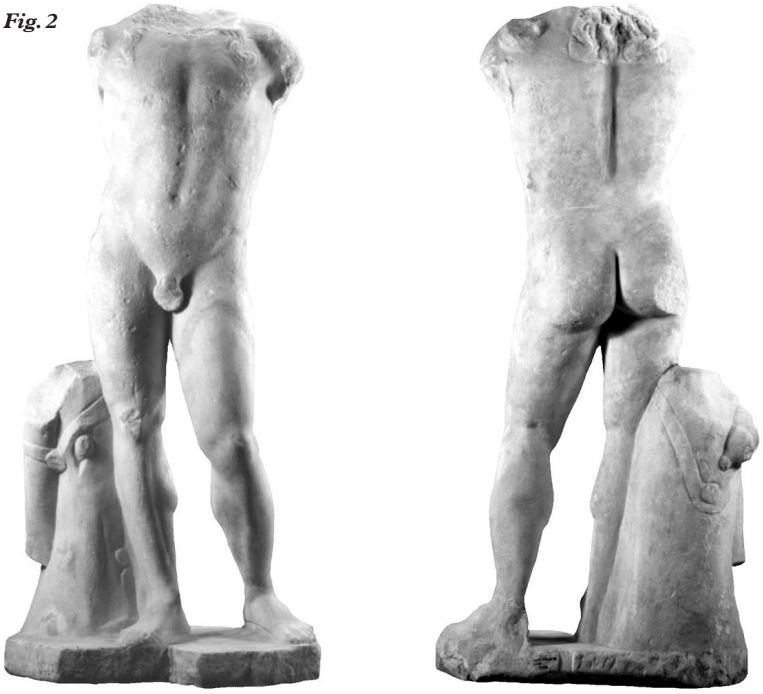


Fig. 3





Fig. 4





Fig. 5





Fig. 6



Fig. 8

Fig. 7







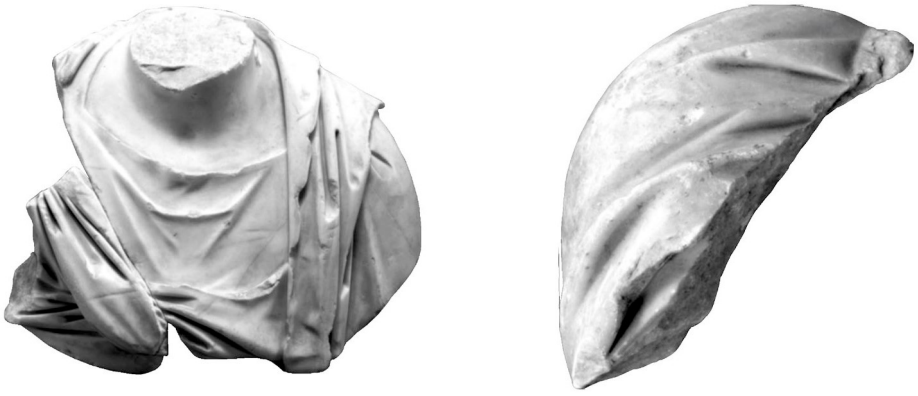


Fig. 9



Legendas das Figuras

Figura 1, Estácio da Veiga. Fonte: Universidade do Algarve.

Figura 2, Estátua de Apolo. Fonte: Gonçalves, 2007: 103.

Figura 3, Herma dupla de Baco e Ariadne. Fonte: Gonçalves, 2007: 111.

Figura 4, fragmento de Vénus. Fonte: Gonçalves, 2007: 88.

Figura 5, Ninfa. Fonte: Gonçalves, 2007: 124.

Figura 6, Retrato privado. Fonte: Gonçalves, 2007: 58.

Figura 7, Busto de Baco. Fonte: Gonçalves, 2007: 107.

Figura 8, Retrato privado como Baco. Fonte: Gonçalves, 2007: 57.

Figura 9, Fragmento de busto feminino. Fonte: Gonçalves, 2007: 67.

Figura 10, Fragmento de busto masculino. Fonte: Gonçalves, 2007: 68.

Figura 11, Fragmento de busto masculino. Fonte: Gonçalves, 2007: 69.

Bibliografia

Cardoso, J. L. & Gradim, A. (2004). "Estácio da Veiga e o Reconhecimento Arqueológico do Algarve: o Concelho de Alcoutim". *O Arqueólogo Português*. Série IV, 22. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 67-112.

Cardoso, J. L. (2006). "Estácio da Veiga e a Arqueologia: Um Percurso Científico no Portugal Oitocentista". *Estudos Arqueológicos de Oeiras*. Oeiras: Vol. 14, 293-520.

Cardoso, J. L. (2007). "Vida e Obras de Estácio da Veiga". *Actas do IV Encontro de Arqueologia do Algarve – Percursos de Estácio da Veiga.* Silves: Câmara Municipal, 15-72.

Fabião, C. (2011). *Uma História da Arqueologia*. Lisboa: CTT – Correios de Portugal.

Filipe, A. (2018). *(Re) descobrir o Museu Archeológico do Algarve de Estácio da Veiga*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes (Dissertação de Mestrado).

Gonçalves, Luís Jorge (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Gonçalves, V. S. (1980). "Estácio da Veiga: um Programa para a Instituição dos Estudos Arqueológicos em Portugal (1880-1881)". *IV Congresso Nacional de Arqueologia*. Lisboa: Congresso Nacional de Arqueologia.

Pinto, António (2002). Bronzes figurativos romanos de Portugal. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Vasconcelos, J. L. de (1903). "O Museu de Estácio da Veiga". *O Arqueólogo Português*, Série I, Vol. VII. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 157.

Vasconcelos, J. L. de (1913). *Religiões da Lusitânia*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Veiga, S. P. M. Estácio da (1880). *Memórias das antiguidades de Mértola*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Mértola: Câmara Municipal, 1983. Edição fac-similada de 1880.

Veiga, S. P. M. Estácio da (1886). *Antiguidades Monumentaes do Algarve: Tempos Prehistoricos*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional.

Veiga, S. P. M. Estácio da; Soares, M. I. F. da Silva; Raposo, L.; Cardoso, J.L. & Gradim, A. (2006). *Antiguidades Monumentais do Algarve Tempos Históricos,* Vol. V. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Câmara Municipal.

https://doi.org/10.34623/s2jr-6b82

Estudo e reconstituição fisionómica do Busto Feminino das Ruínas Romanas de Milreu

Artur Ramos

(Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa)

Cristina Tété Garcia

(Direção Regional de Cultura do Algarve;
CEAACP/UALG)

Resumo: O busto feminino romano da *Villa* de Milreu foi descoberto nas escavações arqueológicas realizadas pelo arqueólogo algarvio Sebastião Estácio da Veiga no século XIX. Atribuída uma cronologia flaviana, esta peça escultórica causou nos historiadores forte impressão pela beleza misteriosa da personagem.
Os autores propõem uma inovadora análise e interpretação da fisionomia do busto feminino de Milreu a par da interpretação histórica baseada na compilação e estudo das fontes escritas.

Palavras-chave: escultura romana, fisionomia, Flávios, *Ossónoba*

Study and physiognomic reconstruction of the Female Bust from the Roman Ruins of Milreu

Abstract: The female bust of the Milreu Roman *Villa* was discovered in archaeological excavations carried out by the Algarve archaeologist Sebastião Estácio da Veiga in the 19th century.
Attributed to a Flavian chronology, this sculptural piece made a strong impression on historians due to the mysterious beauty of the character.
The authors propose an innovative analysis and interpretation of the physiognomy of Milreu's female bust along with the historical interpretation based on the compilation and study of written sources.

Key words: roman sculpture, physiognomy, Flavians, Ossónoba

1. Introdução

O mérito da reunião da coleção de Escultura Romana do Algarve cabe, sem sombra de dúvida, ao eminente investigador algarvio, Sebastião Estácio da Veiga, que, entre 1856 e 1877, desenvolveu de forma sistemática a compilação de informação, recolha de peças e escavações arqueológicas nos principais sítios arqueológicos de época romana na região, construindo os alicerces do então "Museu Archeologico do Algarve", em Faro.

Por infortúnio, todo o espólio do "Museu Archeologico do Algarve" transitou para a capital, devido à falta de financiamento por parte das entidades do Algarve para acolher o Museu. Assim, em 1880, as suas coleções arqueológicas foram instaladas no edifício da Escola Superior de Belas Artes, em Lisboa, podendo, então ser visitadas durante o Congresso de Antropologia e Arqueologia pré-Histórica, que decorria naquela cidade. A sua exposição foi organizada por épocas. A Escultura da Época Romana foi montada ao ar livre num dos pátios da Academia, juntamente com a Epigrafia, dividida em cinco regiões: Lacobrigense, Ossonobense, Balsense, Esuriense e Myrtiliense (Santos, 1977: 38). O busto feminino integrava este lote, que posteriormente transitou para o Museu Etnográfico Português (actual Museu Nacional de Arqueologia).

Milreu foi considerada entre os conjuntos mais notáveis de Ruínas Romanas em Portugal, tendo Aarão de Lacerda atribuído a cronologia flaviana ao Busto Feminino, descrito com o "penteado com carrapito, como se usava no tempo dos Flávios" (Lacerda, 1942: 77-80).

De facto, as esculturas, "arrancam ao mármore rostos que falam", são espelho da sociedade romana provincial, permitindo um olhar sobre as suas crenças e os seus gostos (Gonçalves, 2011).

É habitual, perante um mármore branco como o busto feminino de Milreu, associar a origem da matéria-prima à qualidade dos mármores alentejanos. No âmbito do projecto "Estudo de Mármores Romanos de Portugal" foram realizadas análises isotópicas do carbono e oxigénio, com o objectivo de determinar a diversidade e origem dos suportes da escultura romana. Dá-se destaque a análises efectuadas em peças escultóricas dos séculos I e II d.C, confirmarem que o mármore não seria proveniente do Alto Alentejo, mas que teria sido importado da península itálica (Maciel, Peixoto Cabral e Nunes, 2008: 85). Relativamente à região alentejana,

Justino Maciel refere o desenvolvimento progressivo da extracção de mármores, iniciado na época augustana, mas que precisa de séculos para se estender a toda a zona de Estremoz - Vila Viçosa, possivelmente nos séculos III e IV (Maciel, 1998: 242).

Enquadrado pelo exercício de ilustração e divulgação científica das estruturas arquitectónicas da *Villa* de Milreu, sítio arqueológico de elevada complexidade com diversos estudos interpretativos publicados (Hauschild, 1988; Lameira, 1988; Bernardes, 2006; Teichner, 2008; Oliveira, 2010) detivemo-nos neste belo retrato feminino, do qual apresentamos um estudo mais detalhado nas vertentes fisionómica e arqueológico-histórica.

2. A *villa* enquanto espaço físico da personagem

A primeira referência ao busto feminino de Milreu encontra-se no *Inventário do Museu Arqueológico do Algarve*, realizado em 1885 por Estácio da Veiga (o nosso agradecimento aos arqueólogos Alexandra Gradim, Vera Freitas, Sandra Cavaco, Ismael Medeiros e Rui Almeida, do Grupo de Arqueologia da Rede de Museus do Algarve pela partilha de cópias do documento, consultado no Museu Nacional de Arqueologia). De facto, uma "(...) cabeça de mármore branco com penteado alto (foi) encontrada nas escavações" da *Villa* Romana de Milreu (Estácio da Veiga, 1885: 39-40).

Estácio da Veiga realizou escavações arqueológicas nesta *villa* suburbana de *Ossónoba* no ano de 1877, tendo legado registos gráficos bastante completos, nomeadamente uma planta geral e vários desenhos parciais das estruturas arqueológicas (Santos, 1972: 180).

A localização mais precisa do achado foi facultada no ano de 1881 pelo historiador Brito Rebelo, que felizmente publicou na revista "Occidente" o primeiro desenho do busto feminino de Milreu e uma breve nota com a seguinte informação: "(...) junto à entrada lateral do norte, na parte que parece ter sido destinada aos banhos do sexo feminino" (Brito Rebelo, 1881: 190).

De facto, Estácio da Veiga tinha interpretado estas estruturas situadas junto da entrada do conjunto balnear, compostas pelo pequeno tanque forrado com mosaicos representando peixes e o *frigidarium*, como sendo

instalações balneárias de uso feminino, do qual hoje apenas restam os pilares de tijolos dos hipocaustos. Possivelmente, o achado do busto feminino neste local reforçou esta hipótese interpretativa.

Relativamente à cronologia do sítio arqueológico romano, os investigadores Hauschild e Teichner (2002) concordam que a primeira fase da construção da *Villa* de Milreu terá decorrido nos meados do século I d.C. Bernardes propõe uma segunda fase de construção nos finais do século I d.C. (Bernardes, 2006: 141-148), no quadro da atribuição do estatuto de município a várias cidades da Hispânia e crescimento social e económico de *Ossónoba* (Bernardes, 2011: 14).

Quanto à data de construção do conjunto termal, Hauschild e Teichner atribuem a primeira implantação aos inícios do século III d.C. e obras de renovação em meados do século IV (Hauschild e Teichner, 2002), enquanto Bernardes propõe o início da sua construção ao século I d.C. e a sua primeira renovação no terceiro quartel do século III (Bernardes, 2006: 141-148).

Regista-se assim que a figura feminina retratada foi homenageada pelos seus familiares no universo da habitação privada de Milreu, homenagem que terá sido extensível aos frequentadores da casa.

A descoberta arqueológica do busto, junto do acesso público das Termas da *Villa* de Milreu (que possuíam uma outra entrada, privada, a partir do interior da casa, do *peristilum)*, amplia a ideia de alguém que terá marcado culturalmente o seu circulo social, enquanto fundadora/proprietária da *Villa* e das Termas.

3. O enquadramento histórico-artístico

A juventude da bela mulher esculpida em mármore branco, fino impressionou alguns autores, que destacaram as "feições correctas", os "traços expressivos" e o "penteado levantado na frente por um diadema formado de uma tripla cadeia" (Brito Rebelo, 1881: 190; Santos, 1972: 199), levando-os mesmo a tentar discernir o seu carácter, pela "boca ligeiramente torcida, lábios salientes e nariz arrebitado, que mostrariam secura e decisão" (Matos, 1995: 28).

O primeiro trabalho de caracterização histórico-artística da Escultura Romana do Algarve pertence ao historiador algarvio Francisco Lameira,

que identificou dois grupos artísticos: um de maior domínio técnico e de grandes qualidades estéticas, que em seu entender, poderiam corresponder a peças de importação. E um segundo grupo, de menor qualidade artística comparativamente com o primeiro grupo, que poderiam representar uma possível produção local.

Relativamente à filiação artística, reconheceu no grupo de melhor qualidade estética duas tendências: uma, idealista, de influência grega, representada, por exemplo, pelos retratos de Adriano e Galieno, provenientes de Milreu. E uma vertente mais realista, de tradição itálica, representada pelos retratos femininos das dinastias Flaviana, no qual se insere o Busto Feminino de Milreu, e Antoniana (Lameira, 1988: 6-7).

Deste modo, Lameira atribuiu a este retrato, possivelmente de importação, a cronologia de finais do século I d.C., pelas semelhanças com o tipo de penteado adoptado por Júlia Flávia, filha do imperador Tito e esposa de Domiciano.

"Com efeito, o período flávio é conhecido pelos historiadores da arte e pelos arqueólogos como particularmente expressivo ao nível dos retratos femininos, sobretudo no que diz respeito aos penteados. É deste período que, por norma, são datados os bustos e retratos de mulheres que exibem o chamado penteado com topete ou em "ninho de vespa". Mulheres da casa imperial, como Domícia Longina ou Júlia *Titi*, aparecem representadas com os cabelos penteados dessa forma" (Rodrigues, 2020: 124).

Nas décadas de 1970 e 1980, Theodor Hauschild e uma vasta equipa, realizaram escavações arqueológicas em Milreu, publicado diversos estudos e concluíram que o retrato feminino poderia identificar um membro da família proprietária, de posição destacada, "eventualmente a já mencionada *domina*, cuja expressão faz pensar que seria uma mulher muito séria, provavelmente segura de si" (Hauschild, 1997:408).

Reconhecendo dois níveis de análise da escultura feminina romana, o penteado e a fisionomia, verifica-se que o cabelo era determinante no aspecto físico e atractividade das mulheres romanas e podia mesmo variar em função da idade, posição social, como "manifestação de cultura" (Bartman, 2001).

No caso em análise, a composição frontal postiça em forma de diadema com a complexa combinação de caracóis (desconhece-se se o cabelo na parte de trás será igualmente artificial) poderiam ter como objetivo substituir a aplicação de joias, no contexto do regime conservador e política de austeridade do período flávio (Rodrigues, 2020: 124).

Seguidamente, será abordado o estudo da representação fisionómica, pesquisando os traços da individualidade da personagem feminina e as características da produção artística.

4. Proposta de análise e interpretação fisionómica

O estudo fisionómico começou com o levantamento a partir da peça original feito no Museu Nacional de Arqueologia, tendo sido desenhadas duas vistas, a frontal e a de perfil.

Apesar de algumas limitações, foram para este estudo tiradas as medidas principais, verificados os ângulos e apuradas as relações posicionais entre os diversos elementos do rosto e da cabeça.

Assim, da primeira constatação, verificou-se que a cabeça apresenta uma ligeira rotação e inclinação para a sua direita. A vista frontal insere-se numa figura plana ovoide que por sua vez se inscreve no retângulo que é a figura plana habitual para a cabeça vista de frente. O perfil insere-se num quadrado apesar do busto ostentar um penteado complexo e inserido no tempo de Flávio, que lhe aumenta a sua altura. O carrapito é outro elemento que compõe a cabeça e lhe dá sobretudo volume e profundidade.

Passando a uma análise mais detalhada, inicia-se a abordagem do rosto, que está bem definido pelos seus patamares e possui as seguintes medidas e proporções:

- Fronte (entre a raiz dos cabelos e a chanfradura frontal): 38 mm.
- Nariz (entre a chanfradura frontal e a base do nariz): 54 mm.
- Boca (entre a base do nariz e a extremidade do mento): 60 mm.

Assim, verifica-se que estas três medidas são muito diferentes, tendo em conta que, segundo os índices de proporção do rosto, elas tendem a ser iguais. No entanto, o ponto da raiz pode estar coberto com cabelo sobre a testa fazendo com que esta medida pudesse ser maior na realidade.

A colocação dos olhos em relação ao nariz é perfeitamente aceitável. A fenda labial está colocada no primeiro terço do patamar da boca, como esperado. O queixo é bastante volumoso com o sulco mentolabial pouco evidente. As orelhas estão colocadas ligeiramente abaixo do que

os índices propõem. Ou seja, ao nível da linha definida pela prega da pálpebra superior e a base do nariz.

Depois desta primeira abordagem mais geral passa-se a uma análise mais detalhada segundo a vista frontal e de perfil.

4.1. Análise dos elementos do rosto na vista frontal (Fig. 1 e 2)

O nariz está intacto desde a chanfradura frontal, passando pelos ossos próprios do nariz e até um pouco às cartilagens laterais. Daí até à ponta do nariz encontra-se bastante partido, incluindo o septo nasal do qual se vê vestígios no ponto subnasal (junção do septo com o *philtrum* ou goteira). As asas das narinas são muito pequenas e parecem estar danificadas na base do nariz. Sugere-se assim duas hipóteses:

Um nariz mais regular, arredondado na ponta com amplitudes de arcos em concordância com as restantes formas do rosto. Ou um nariz ligeiramente aquilino e mais comprido, começando o septo nasal mais abaixo, tornando a distância do nariz ao lábio superior mais pequena do que um terço produzindo a sensação de um queixo proporcionalmente maior.

A cavidade orbicular é pequena e os olhos são grandes. A pálpebra superior (PS) é estreita ou angusta (Fig. 3).

A pálpebra inferior (PI) é alta e volumosa o que corresponde a um globo ocular proeminente. A fenda palpebral (FP) é muito bem desenhada e os cantos ou os ângulos exteriores estão mais altos que os cantos inferiores o que sugere o que habitualmente se designa por olhos felinos ou de gato (em oposição aos olhos de cão ou descaídos onde os cantos exteriores estão abaixo dos cantos interiores).

As sobrancelhas não são muito visíveis. Estarão na aresta entre a parte iluminada da fronte e a zona de sombra da cavidade orbicular. Uma ligeira quebra é visível sugerindo uma sobrancelha ligeiramente quebrada.

Apesar da zona da goteira e do arco de cupido apresentar uma pequena deterioração superficial, podemos observar que os lábios têm uma fenda bem desenhada que é o resultado da ondulação dos toros (TO) existentes e bem evidentes no lábio inferior que é bastante volumoso. O tubérculo do lábio inferior (TU) é pouco saliente e o lábio é estreito ao contrário do inferior. As comissuras são bem delimitadas e sugerem um estado sereno e ligeiramente contente.

Da análise das faces do rosto, constata-se um zigomático bem destacado assim como o queixo. Um queixo e uma mandíbula arredondados. Não é muito visível o orbicular labial e a sua saliência lateral junto às comissuras o que torna a passagem do zigomático ao queixo muito escorreita.

Na orelha destaca-se a proeminência do anti hélix que oculta a parte posterior do hélix.

4.2. Análise dos elementos do rosto na vista de perfil (Fig. 4 e 5)

Na vista de lado encontramos um perfil recto, ou seja, não é concavo nem convexo (Ramos, 2010: 102-103.). Esta vista confirma as medidas do rosto acima apresentadas e dá-nos dois dados importantes. O primeiro é sobre a colocação da orelha e o outro é sobre a altura da cabeça.

A orelha está em profundidade corretamente colocada em relação ao rosto. A distância da parte posterior da orelha ao canto exterior do rosto é igual à distância entre este e a linha da mandíbula (Edwards, 1999: 185--187). A inclinação do pavilhão longitudinal da orelha é paralela ao ângulo facial tirado entre o nasium e o subnasale ou *philtrum*. A profundidade do crânio (zona do occipital), apesar de estar ocultado pelo carrapito não interfere na apreciação do perfil como acontece nos casos onde a orelha é colocada muito à frente e falta volume na parte posterior do crânio.

Quanto à altura da cabeça encontra-se a proporção mais polémica de todo o busto. Não interfere na vista frontal devido ao penteado, mas no perfil e sobretudo a três quartos pode produzir uma acentuação dos elementos do rosto. Em princípio, e segundo os índices e os cânones de beleza, o plano médio passa pelos olhos (seja pálpebra inferior, carúncula ou pupila, a linha varia conforme os autores). Por outras palavras, a distância entre a extremidade do queixo e os olhos devem ser igual à distância entre estes e o ápice do crânio ou vertex. Neste busto devia haver mais um ou dois centímetros de crânio, o que recolocaria eventualmente o carrapito, produzindo uma cabeça, na sua vista de perfil, mais quadrada e, portanto, mais regular.

O perfil mostra uns olhos grandes e salientes assim como os ângulos entre o nariz e a chanfradura, o nariz e o lábio e do sulco mentolabial regulares. O ângulo facial parece ser de 85º.

4.3. Reconstituição fisionómica (Fig. 6 e 7)

Na realização do desenho de reconstituição fisionómica deste busto foi possível encontrar pistas que permitiram a procura de uma fisionomia específica e que se acredita convincente e bastante verosímil.

Pode-se agora, depois da análise e reconstituição, afirmar que este busto possui características fisionómicas muito próprias que revelam ser um retrato realista e com pouca idealização.

Os patamares do rosto têm medidas muito específicas e pouco regulares, que revelam uma fisionomia bastante própria. Por exemplo, apesar do cabelo poder ocultar a parte superior da testa ela é seguramente curta. Por outro lado, os olhos são grandes e muito abertos propondo uma íris também grande. As suas pálpebras superiores na zona não tarsal são estreitas e na zona tarsal são muito bem delineadas. Associando isto ao raro pormenor da pálpebra superior ser ligeiramente ascendente dando uma expressão muito característica aos olhos.

A boca é delicada, possui uns lábios bem desenhados com uma fenda labial regular e um lábio inferior volumoso que se conforma muito bem com o queixo uniformemente arredondado e comprido.

A ausência da ponta do nariz é o elemento que mais falta faz para uma completa caracterização fisionómica. Mas a ligeira curvatura na zona dos ossos do nariz associada ao pouco volume das narinas, indica que não seria certamente um nariz arrebitado com uma ponta larga.

A vista de frente e ligeiramente a três quartos dá um bom retrato. Mas quando é visto de perfil e sobretudo a três quartos os elementos do rosto ficam mais proeminentes do que são devido à falta de cabeça no topo e na parte posterior. Esta falta de volume pode ser uma característica da retratada que terá sido intencionalmente exagerada. Ou pode ser o resultado, pouco provável, de outras condicionantes como a forma do bloco de pedra ou o local a que se destinava. Por exemplo, um nicho onde a vista frontal seria praticamente a única e onde essa redução de volume não se iria sentir.

5. Conclusões

A produção do busto feminino de Milreu integra-se na fase de consolidação política e dinamismo económico da dinastia flaviana, em que *Ossónoba* angariou crescimento económico, assente nas pescarias, actividade agrícola, portuária e comércio com o Mediterrâneo.

De facto, este retrato espelha da melhor forma a plena actualidade e inserção sócio-política das elites municipais da Lusitânia meridional nos finais do século I e inícios do século II d.C., adoptando posturas e modas de evidente prestígio pela sua conotação com a casa imperial (Ribeiro, 2002: 515).

A senhora de Milreu terá tido um papel de relevo ao nível local, enquanto possível pioneira ou fundadora da *villa*.

O seu retrato foi elaborado num mármore valioso, possivelmente importado. A forte truncagem do volume da cabeça que limitou a volumetria da escultura pode dever-se à dimensão do mármore encomendado ou ter sido concebida com a intenção de ser colocada num nicho.

Assim, originalmente o busto feminino poderá ter ornamentado o espaço doméstico familiar.

A hipótese de construção da zona termal feminina durante o século III, quando as termas acolheram o pequeno tanque revestido de mosaicos de espécies marinhas em movimento, inspira a ideia de que este elegante espaço possa ter acolhido o belo retrato feminino, em homenagem pública à senhora de Milreu.

Considerando que no retrato romano pesa a dialéctica constante entre o "chamariz idealizante" do conceito do belo e uma tradição de fidelidade ao real, mas sempre e paralelamente como imagem de poder e registo da vida social.

Parece que neste retrato vence a vertente mais realista e neste sentido pode-se destacar os olhos e o conjunto que faz com o sobrolho como o elemento mais importante deste retrato. Como acontece em toda a arte do retrato o olhar é o elemento principal e este busto não é exceção. O olhar associado à ligeira inclinação da cabeça confere uma graça natural fundamental para a transmissão da ideia de vivacidade. E assim, após dois mil anos, julgamos sentir ainda a presença da retratada que ganha uma delicada imponência e autoridade pelo penteado e volume do cabelo sem perder a sua feminilidade.



Fig. 1

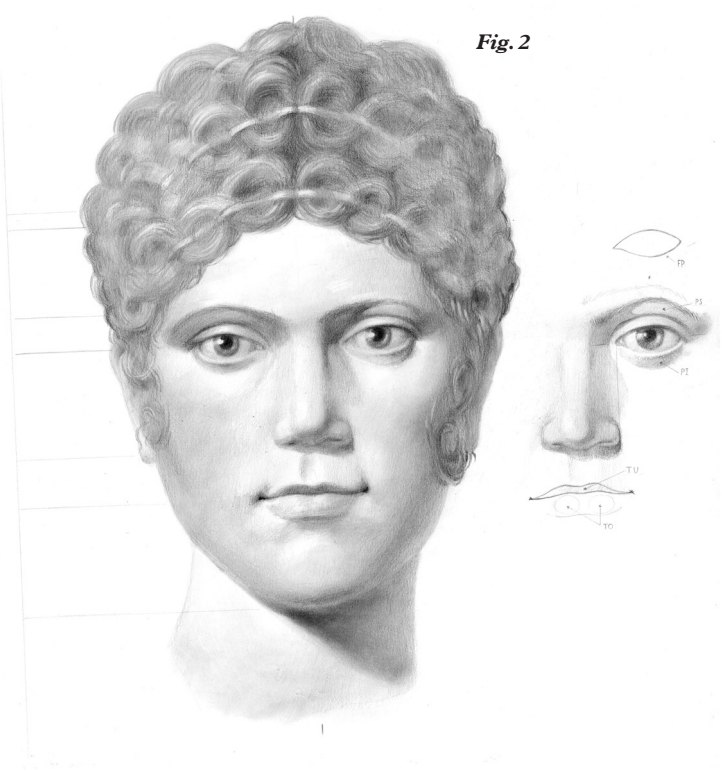
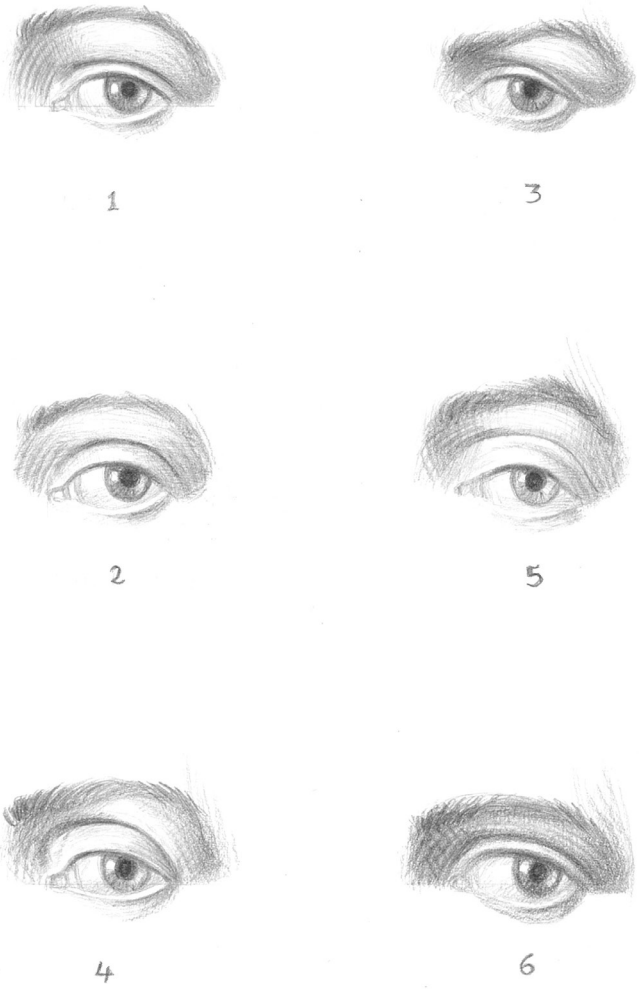


Fig. 2

Fig. 3



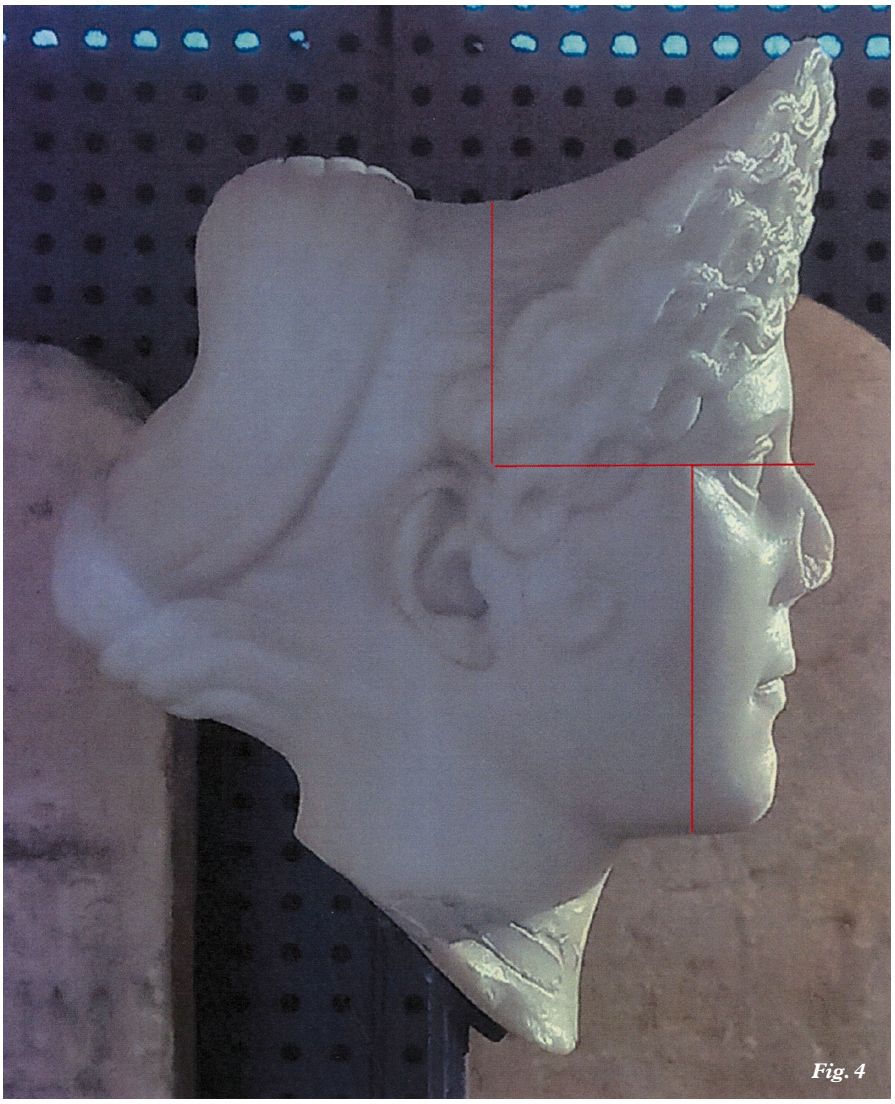


Fig. 4

Fig. 5

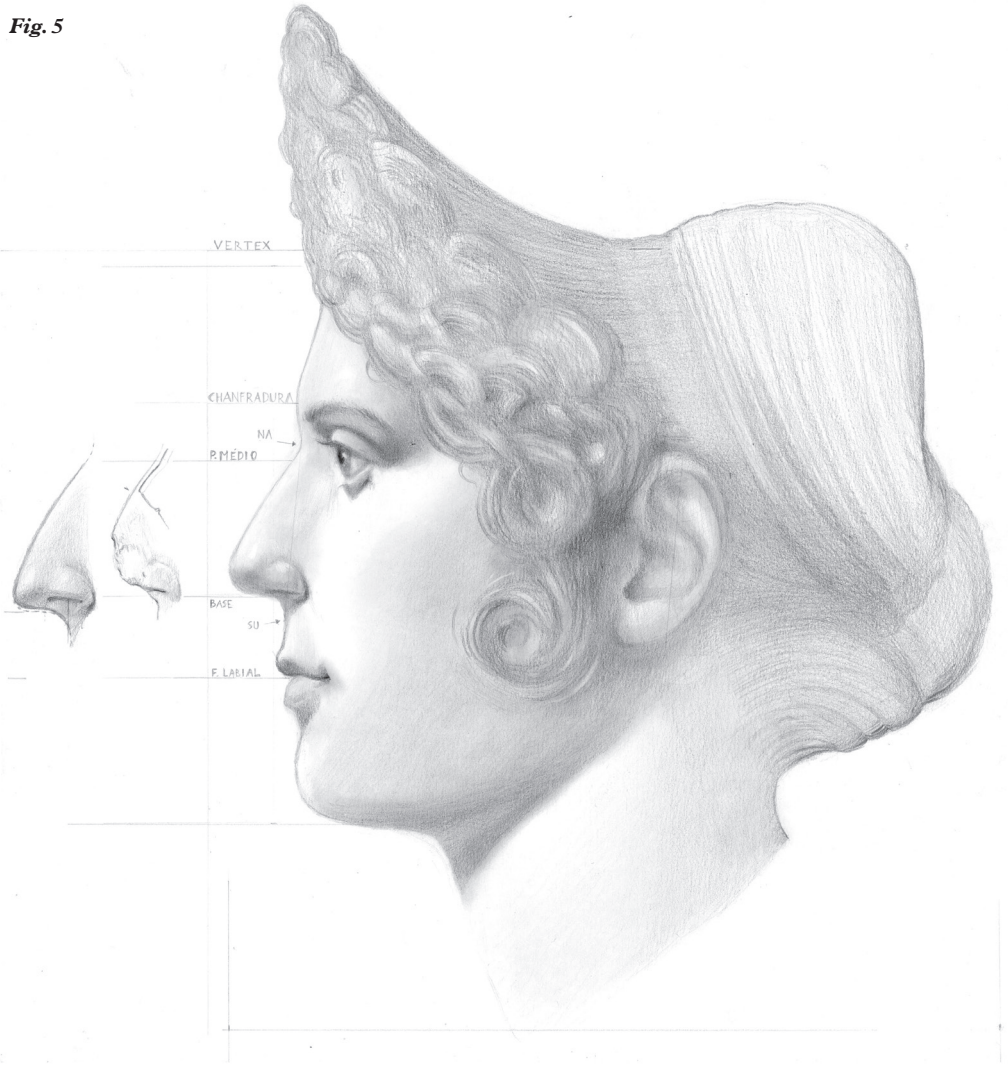
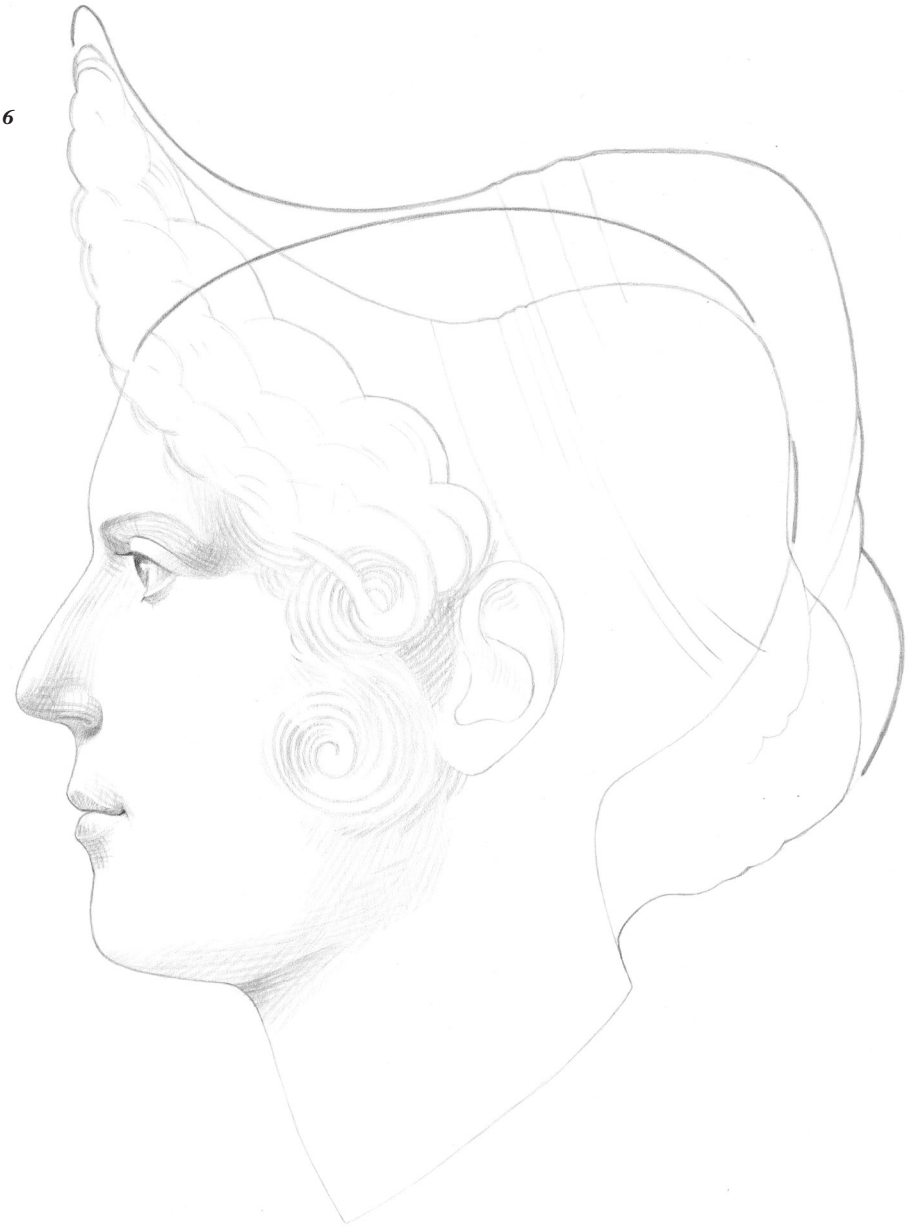


Fig. 6



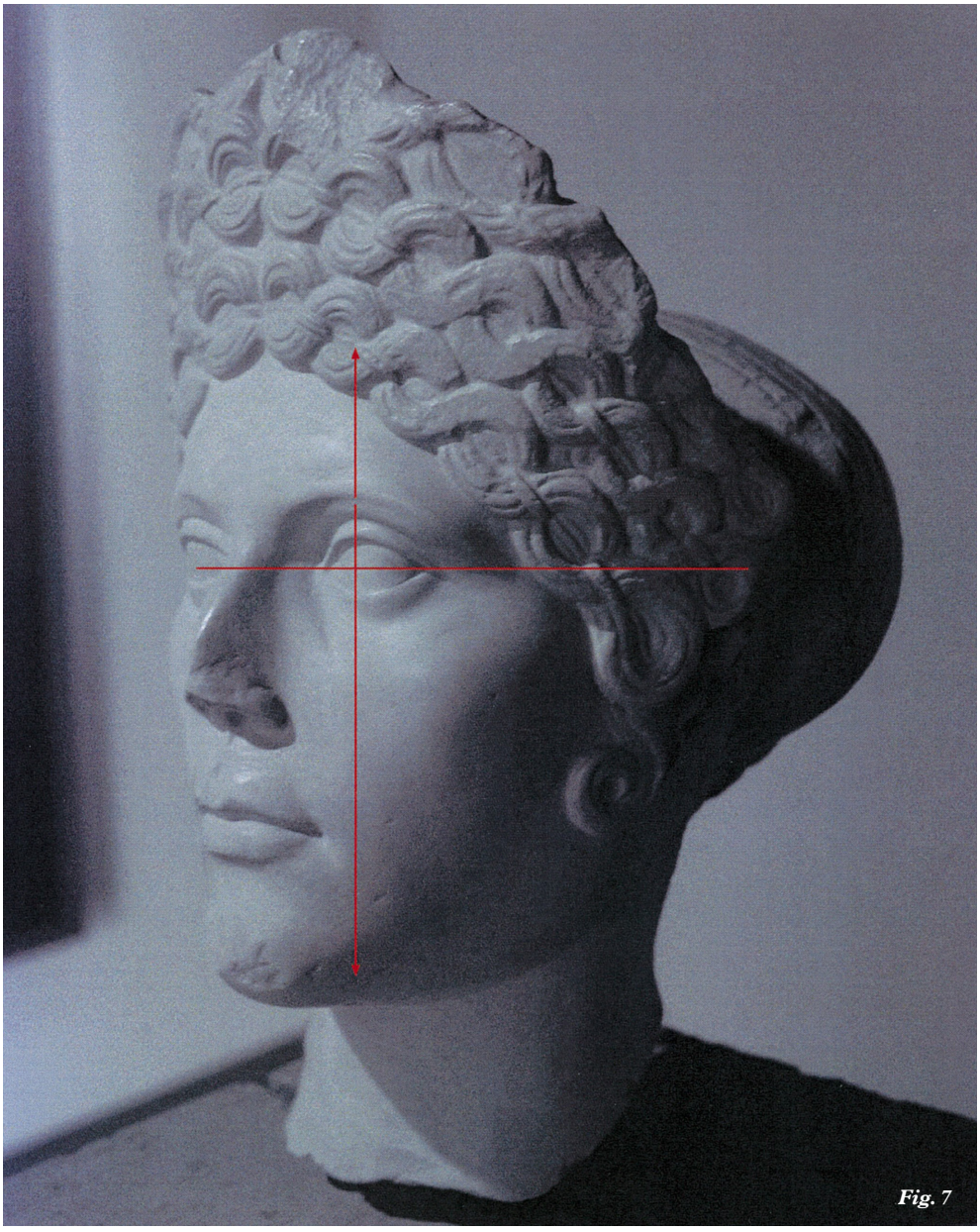


Fig. 7

Informação geral das Figuras

Fig. 1 – Aspecto frontal do busto. Fotografia do autor realizada no MNA.

Fig. 2 – Reconstituição Fisionómica da vista frontal. Desenho a grafite, lápis preto e pastel. Escala 1/1.

Fig. 3 - Desenho do autor de *Os Seis Tipos de Pálpebras Superiores* segundo Fritz Lange, grafite sobre papel, 30x21cm, 2006. O primeiro exemplo é a pálpebra em pêssego; o segundo a pálpebra de tarso em pêssego; o terceiro, a pálpebra em maça; o quarto, a pálpebra de tarso em maça; o quinto, a pálpebra tarsal e o sexto, a pálpebra superior angusta onde enquadramos as do presente estudo.

Fig. 4 – Fotografia do perfil direito com a comparação entre a altura da parte inferior e a da parte superior da cabeça.

Fig. 5 – Reconstituição Fisionómica de perfil esquerdo. Desenho a grafite, lápis preto e pastel. Escala 1/1.

Fig. 6 – Reconstituição Fisionómica da parte do posterior e superior do crânio. Desenho a grafite, lápis preto e pastel. Escala 1/1.

Fig. 7 – Fotografia a três quartos do busto.

Bibliografia

Bartman, E. (2001). Hair and the Artifice of Roman Female Adornment. *American Journal of Archaeology*, 105 (1), 1-25.

Bernardes, J. P. (2006). O Peristilo da *Villa* romana de Milreu: novas interpretações. *Promontoria*, 4, 127-160.

Bernardes, J. P. (2012). A cidade de *Ossónoba* e o seu território. *Anais do Município de Faro*, XXXVII, 11-26.

Brito Rebello (1881). Antiguidades do Algarve. *Occidente. Revista illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 96 (IV), 189-190.

Edwards (1999). The New Drawing on the Right Side of the Brain, Penguin, New York, 185-187.

Estácio da Veiga, S. P.M. (1885). *Inventário do Museu Archeologico do Algarve fundado em 1880*. Lisboa: Academia Real de Bellas Artes de Lisboa.

Gonçalves, L. J. (2011). Iconografia imperial e retrato privado na sociedade romana no período Augustano/Júlio-Cláudio na Lusitânia. Arte & Sociedade. Quinto ciclo de conferências. Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp.26-35.

Hauschild, T. (1984-1988). O edifício de culto do complexo de ruínas romanas perto de Estói, na província da Lusitânia. *Revista Arqueologia e História*, série X, vol. I/II(1).

Hauschild, T. (1997). Milreu, Estói (Faro). Villa romana e santuário. Barata, F. (coord.). *Noventa séculos entre a serra e o mar*. Lisboa, IPPAR, pp. 407–413.

Hauschild, T. e Teichner, F. (2002). *Milreu. Ruínas*. Roteiros da Arqueologia Portuguesa. Lisboa, IPPAR.

Lacerda, A. (1942). *História da Arte em Portugal*, 1.º volume. Porto, Portucalense.

Lameira, F. I. C. (1988). A escultura romana no Algarve. *Anais do Municipio de Faro*, XVIII. Faro, Câmara Municipal de Faro.

Maciel, M. J. (1995). A época clássica e a Antiguidade Tardia. A arte da época clássica (séculos II a.C – II d.C). Pereira, P. (dir.). *História da Arte Portuguesa,* volume primeiro. Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 96-101.

Maciel, M. J. (1998). Arte romana e pedreiras de mármore na Lusitânia: novos caminhos de investigação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,* n.” 11, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 233-245.

Maciel, M. J., Peixoto Cabral, J.M. e Nunes, D. (2008). Cinco esculturas romanas em mármore importado, achadas no Algarve e em Mértola. *Arte Teoria. Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, 11. Lisboa, p.75-86.

Matos, J. L. (1995). *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia. Coleção de Escultura Romana*. Lisboa, IPM.

Oliveira, C. F. (2010). *Mosaicos Romanos de Portugal. O Algarve Oriental*. Dissertação de doutoramento, 2 volumes. Universidade de Coimbra.

Ramos, A. (2010). Retrato: O Desenho da Presença, Campo da Comunicação, Lisboa, 102-103.

Ribeiro, J. C. (coord.) (2002), *Religiões da Lusitânia. Loguuntur saxa*. Lisboa, Instituto Português dos Museus.

Rodrigues, N. S. (2020). Os Flávios. Brandão, J.L. e Oliveira, F. (coord.). *História de Roma Antiga, II: Império Romano do ocidente e romanidade hispânica*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 111-142.

Santos, M. L. E. V. A. (1972). *Arqueologia Romana do Algarve*. Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses.

Santos, M. L. E. V. A. (1997). Estácio da Veiga, a Carta Arqueológica e o Museu do Algarve. Barata, M. F. (coord.). *Noventa séculos entre a serra e o mar*. Lisboa, IPPAR, pp. 20-43.

Teichner, F. (2008). *Entre tierra y mar. Zwischen Land und Meer. Architektur und Wirtschaftsweise ländlicher Siedlungsplätze im Süden der römischen Provinz Lusitanien (Portugal)*. Studia Lusitania, Band 5. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano.

https://doi.org/10.34623/frkb-xr24

Escultura romana icónica feminina do Santuário da Nossa Senhora da Lapa, Sernancelhe, Viseu

Luís Jorge Gonçalves

– Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, CIEBA

Mila Simões de Abreu

– Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Unidade de Arqueologia, CETRAD

Cláudia Matos Pereira

– Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Ana Nunes

– Santuário de Nossa Senhora da Lapa, Sernancelhe, Viseu

Resumo: No Santuário de Nossa Senhora da Lapa foi descoberta uma escultura feminina com manto, cujo percurso tem sido atribulado. Neste momento, encontra-se no Museu Arqueológico do Alto Paiva. Neste artigo relatamos o percurso recente desta escultura e apresentamos as hipóteses associadas a um possível Santuário, com raízes pré-romanas.

Palavras-chave: Santuário, Escultura feminina, Lenda, Geologia.

Female Roman sculpture with a mantle from the Sanctuary of Nossa Senhora da Lapa, Sernancelhe, Viseu

Abstract: The discovery of a female Roman sculpture with a mantle at the Sanctuary of Nossa Senhora da Lapa in Sernancelhe, Viseu, has sparked interest and raised intriguing hypotheses about its origins. This article recounts the sculpture's tumultuous journey to its current location in the Alto Paiva Archaeological Museum. Additionally, we explore the possibilities of a pre-Roman Sanctuary associated with the artifact, shedding light on its historical context and significance.

Key words: Sanctuary, Female sculpture, Legend, Geology.

Introdução

A imponência geológica do lugar, onde se situa o Santuário de Nossa Senhora da Lapa, no Conselho de Sernancelhe em Portugal, deve ter motivado os humanos a considerarem-no como um espaço sagrado em pleno culto, quando da chegada dos romanos. A escultura feminina com o manto é mais um contributo para entendermos a apropriação de um espaço sagrado anterior, pelos romanos. Posteriormente, houve a sua cristianização, através de uma lenda, sendo nos séculos XVII e XVIII um Santuário com grande protagonismo, por ter ficado na responsabilidade da Ordem de Jesus ou Jesuítas. Esta escultura pode ter feito parte do processo.

1.Situação do Santuário de Nossa Senhora da Lapa

Este Santuário situa-se no distrito de Viseu, com as seguintes coordenadas GPS: N 40 52.217' W 007 34.535' (40.87028, -7.57558), em Portugal. Está localizado na Serra da Lapa, uma vasta montanha, cujo ponto mais elevado é de 955 metros. O Santuário encontra-se a cerca dos 940 metros. A rocha dominante é o granito. A 600 metros do Santuário, a sul, em uma altitude de 630 metros aproximadamente, fica a nascente do Rio Vouga, que desagua na região de Aveiro.

No planalto onde situa o Santuário há uma grande fraga, ou batólito, de granito que possui, na sua máxima extensão 80 metros, por 30 metros. Orienta-se no sentido NW-SE. Nesta fraga destaca-se uma Lapa, ou

Abrigo, causado pela sobreposição de uma grande fraga. Estamos perante um abrigo natural que permite um percurso no seu interior, com entrada e saída.

Na atualidade, a Lapa está no interior da Capela de Nossa Senhora da Lapa, que a envolve completamente, sendo a passagem pelo seu interior o ponto mais importante da peregrinação.

2. Breve introdução histórica ao Santuário de Nossa Senhora da Lapa

A geologia do local, associada à proximidade da nascente do Rio Vouga, foram determinantes para a sacralização deste espaço. Nunca foi realizado um estudo arqueológico neste sítio. Uma análise superficial à fraga, que serve de cobertura à lapa, permite observar "covinhas", um elemento não figurativo de arte rupestre. Também se observa um relevo de uma figura antropomórfica esquemática. Na parte da fraga que se encontra no exterior, há numerosas marcas que levam a pensar que houve estruturas não permanentes, talvez de madeira, que eram encaixadas (Simões & Nunes, 2023).

A cristianização do local está associada a uma lenda onde se refere que os exércitos de Almansor, no século IX, atacaram o Mosteiro Feminino de Arca, martirizando algumas religiosas. As sobreviventes conseguiram fugir com a imagem de Nossa Senhora. Após longa caminhada encontraram uma lapa, onde a esconderam. A imagem lá permaneceu oculta até 1498, quando foi descoberta por uma pastora muda, que a recolheu e cuidou dela em sua casa. No entanto, a sua mãe observando a atenção dedicada pela filha, atirou esta escultura para a fogueira. Aconteceram então os milagres, um dos quais, foi o retorno da imagem à lapa, onde esteve anteriormente escondida (Inês, 2019).

A partir dessa data, iniciaram-se as peregrinações à lapa. Cerca de 1555-59, o rei D. Sebastião, doou o Santuário à Companhia de Jesus. Em 1576, iniciou-se a construção das primeiras casas dos padres. No ano de 1609, Frei Bernardo de Brito registou por escrito, na "Monarquia Lusitana", a lenda da aparição da imagem da Nossa Senhora da Lapa. Em 1635, concluíram-se as obras da atual capela. O Santuário de Nossa Senhora da

Lapa conheceu até 1757-59 uma época dourada com os Jesuítas. A expulsão desta ordem do reino de Portugal implicou um período de declínio, até 1793, quando a rainha D. Maria I doou o Santuário ao Bispo de Lamego, situação que ainda se mantém (Cardoso, 2007).

3. Notícias da escultura icónica feminina com manto

Não existem notícias antigas desta escultura. A mais antiga referência que foi possível identificar, remonta há cerca de oitenta anos. A senhora Maria Isaura Inês, natural do Santuário de Nossa Senhora da Lapa, antiga professora de português, com cerca de 83 anos, recorda-se de na sua infância se sentar na parte posterior da estátua, que estava no pátio da casa do padre. A irmã Lídia Nunes Lemos, de 69 anos, viu a estátua na parte posterior da Lapa, dentro da capela.

A notícia seguinte, desta escultura, é do arqueólogo João Inês Vaz que a descobriu no pátio da casa do padre, nos anos de 1990, mas nunca a publicou (Vaz, 2002). Levou-a para a Assembleia Distrital de Viseu, onde permaneceu até à sua morte, em 2015. Posteriormente, foi integrada no acervo do Museu Arqueológico do Alto Paiva, onde se encontra no presente.

4. A escultura icónica feminina com manto: a sua descrição

Esta escultura encontra-se muito fragmentada. Foi trabalhada em mármore branco. Na sua máxima altura apresenta 153 cm (figura 1), na lateral direita, da figura, tem 134 cm. A sua largura é de 52 cm. A parte frontal da figura está muito deteriorada, mas permite observar o panejamento. Na parte inferior está representa a túnica ou *chiton*, que foi cortada, com as pregas verticais. A representação da *stola* e da *palla* ocupam a maior parte da superfície. Do lado esquerdo da figura, as pregas da *palla* caem na vertical. Na parte inferior direita, as pregas caem na posição oblíqua. A representação da *stola* está muito deteriorada. Observa-se o contraposto através das pregas.

A parte posterior da escultura é plana (figura 2), revelando-se as marcas do trabalho do escultor para alisar a superfície. Na parte superior está a seguinte inscrição: AQUI JAS MIGUEL ROIZ E SVA MVLHER.

A lateral direita da figura foi objeto de um desbaste da pedra (figura 3 e 4). Este alisamento da parte posterior foi executado na origem da peça.

Esta escultura, apesar do seu estado de deterioração, parece estar próxima de um exemplar de Porcuna, na província de Jaén. Esta figura feminina com manto, está inserida na coleção Romero de Torres de Córdoba, datada do final da época augustana. Foi publicada por Baena, em 1984, e por López López, em 1998. Estes autores enquadraram-na em modelos tardo-helenísticos, mais precisamente no tipo Artemísia do Mausoléu de Halicarnasso (Baena, 1984; López López, 1998; Baena, 2001).

5.Hipóteses sobre a sua origem

Infelizmente não há informações abundantes sobre a origem da escultura e a respeito da história do Santuário de Nossa Senhora da Lapa, em período anterior à doação aos Jesuítas. Uma hipótese possível é que a lapa já fosse um espaço sacralizado desde a pré-história. As covinhas na parte superior da fraga e a gravura antropomórfica parecem corroborar essa hipótese. No período romano foi executada a escultura feminina. A hipótese é de ter ficado colocada no fundo da lapa, onde se encontra, atualmente, o altar. Esta escultura pode ter sido a imagem que deu origem à lenda de Nossa Senhora da Lapa.

Esta escultura icónica feminina com manto pode não ter sido a única proveniente daquele Santuário. No Museu de Lamego há uma escultura feminina com manto. Desconhece-se a sua proveniência. A informação mais antiga refere que esta faz parte do acervo do museu, desde a sua fundação em 1917, podendo ter transitado do anterior Museu Artístico Municipal de Lamego. A sua origem talvez esteja no Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Possui uma composição cuidada, apesar da erosão da superfície, sendo evidente que se enquadra nos modelos clássicos. O contraposto, a disposição do *chiton* e da *palla* e o tratamento das pregas, são elementos desta linguagem que o artista dominava, não sendo exímio nos pormenores, como o esquemático tratamento das pregas. O *balteus*, descaído, encontra paralelo numa peça de Córdoba, enquadrada por Isabel López López no tipo *Hera Borghese*, datada dos princípios da época dos Júlios-Cláudios. Na *Baetica* estão documentados outros exemplares em

Bolonia, que apresentam as mesmas características estilísticas e tipológicas. A mesma autora referiu que os motivos em V das pregas, que caem sobre os seios e as verticais que desenvolvem no torso, remetem para a *Venus Genetrix*. Trata-se de um tipo arcaico, como chamaram a atenção Margarete Bieber e Cordelia Eule, utilizado na representação de divindades, como Juno ou Vénus, do Museo Nazionale Romano, e de personagens das famílias imperiais dos Júlios-Cláudios e dos Flávios, como a Domitia do Museu Lateranense (Souza, 1990; Gonçalves, 2007).

A hipótese de termos duas esculturas provenientes do Santuário de Nossa Senhora da Lapa pode reforçar a possibilidade de ter sido na época romana, um local de culto com muita importância regional.

6. Outros Santuários rupestres no período romano no território português

No território português podemos identificar vários santuários rupestres (Vaz, 2002). Referem-se os casos dos Santuários de Fráguas de Panóias, em Vila Real, de Penedo das Pias dos Mouros, em Grafe, na Póvoa de Lanhoso, de Cabeço das Fráguas, em Benespera, na Guarda, e da Rocha da Mina/Endovélico, em S. Miguel da Mota, no Alandroal. Em alguns casos parece ter existido uma continuidade entre a época pré-romana e romana. Por outras palavras, houve uma apropriação, pela cultura romana, de locais de cultos já existentes.

O Santuário de Panóias, ou Fráguas de Panóias, em Vila Real, é um espaço amplo, com a paisagem marcada por três grandes fragas de granito. Nestas fragas foram escavadas diversas cavidades com escadas de acesso. Também foram gravadas inscrições, das quais três são em latim (uma delas destruída, mas que ficou o registo) e uma em grego. Nesses textos descrevem-se os rituais celebrados e aos deuses a quem eram dedicados. Na inscrição em grego há uma dedicatória a Serápis. As inscrições em latim dedicam-se genericamente aos deuses, havendo uma mais específica, com dedicatória aos deuses infernais. A prática de culto passava pelo sacrifício de animais. O seu construtor parece ter sido *C. G. Calpurnius Rufinus* pode ter iniciado o ritual nas Fráguas de Panóias, e onde os indígenas já fariam os seus cultos. Era, provavelmente, um alto funcionário

provincial romano, com origem grega. Não foram identificadas imagens, em particular esculturas, neste Santuário (Alföldy, 2002).

No município da Póvoa de Lanhoso, na freguesia de Garfe, localiza-se um santuário rupestre conhecido como "Penedo das Pias dos Mouros". Comporta três cavidades retangulares, de diferentes dimensões, em um afloramento granítico (Coelho, 2022). Apresenta semelhanças com o Santuário de Panóias, no que se refere às pias escavadas no granito, embora não se conheça ainda nenhuma epigrafe. A implantação corresponde a um lugar elevado na paisagem, com os afloramentos graníticos bem destacados, como acontece no Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Foi um espaço de culto pré-romano, onde houve uma continuidade.

O Santuário de Cabeço das Fráguas, na freguesia de Benespera, no concelho da Guarda está localizado em um sítio remoto, de acesso difícil, a uma altitude de 1015 metros, dominado pelos granitos. Desde os séculos VIII-VII a.C., que estão documentados vestígios de utilização do local. Foi um espaço de culto dos Lusitanos que transitou para a época romana. Neste Santuário é conhecida a única inscrição em língua lusitana e que está com caracteres latinos. Do período romano, foram identificadas vinte aras. Em uma fragua temos a inscrição que refere um *suovetaurilium*, ou seja, o ritual de sacrifício de três animais machos, um porco, uma ovelha e um touro. Há ainda a referência às divindades *Trebopala, Iccona, Trebaruna* e *Reva*. Neste Santuário não há referência a qualquer escultura (Tovar, 1985; Schattner, Santos, 2010; Schattner, 2010).

O Santuário da Rocha da Mina e do Endovélico, em S. Miguel da Mota no Alandroal, comporta os dois locais referidos. A Rocha da Mina é um Santuário rupestre, em uma frágua abrupta sobre a Ribeira de Lucefecit. Está bem marcada a escadaria talhada na rocha que dá acesso ao topo da frágua, cuja área utilizável é reduzida (Schattner, Guerra, Fabião, 2005). Nas suas proximidades, há muros de xisto. Na continuidade da Ribeira de Lucefecit, chegamos ao monte de S. Miguel da Mota. Neste local está documentado um extenso Santuário, onde foram identificadas mais de oitenta inscrições latinas, cinquenta e sete esculturas de vulto e relevos (Gonçalves, 2007).

Foi um local de intenso culto por abranger grandes benefícios das condições de localização: situar-se mais a sul, muito próximo do anticlinal de Estremoz, onde há abundantes pedreiras de mármore, e houve

oficinas de escultores na época romana, em resposta às necessidades da realização de imagens. Podemos dividir as imagens em dois grupos: as imagens da própria divindade e os ex-votos. As representações do deus Endovélico tiveram como modelo a do próprio Júpiter. Foram descobertas quatro cabeças. A principal representa um homem idoso, com barba. O olhar é frontal e com os olhos profundos e muito abertos. A barba e o cabelo são densos. Tem madeixas grossas e caracóis enrolados, conseguidos com incisões do ponteiro. Os cabelos cobrem as orelhas. A franja, na testa apresenta uma bifurcação. A boca está bem desenhada. Uma ruga curta, mas profunda, atravessa a testa.

O tipo iconográfico utilizado para o torso e para os membros não está ainda identificado. Surgiu hipótese de que poderia ser a de uma estátua *Schulterbauschtypus,* descoberta em 2002. Trata-se de uma representação de nu masculino, da qual se conserva o torso até meio das coxas. Falta a cabeça, o braço direito e as pernas abaixo do meio do fémur. Apresenta o protótipo do *contrapposto*, com a perna direita a servir de apoio e a esquerda a avançar, como se pode observar pelo confronto entre as linhas dos ombros e das ancas. Sobre o ombro esquerdo apoia-se a *chlamys*, que cai pelas costas e ocupa o espaço entre o torso e o braço esquerdo. A respetiva mão esquerda segura uma vara retangular e tem os dedos desproporcionados (Gonçalves, 2007).

7. Cristianização dos Santuários

Os três santuários têm em comum a sua associação a fráguas e ao facto de estarem em locais elevados, onde se domina uma vasta paisagem. Estes santuários podem ter entrado em declínio com a cristianização. Não é de excluir que os cultos continuassem, segundo práticas ancestrais. As Constituições Sinodais do Bispado de Lamego, de 1563, no seu "Titolo XVI, Das Procißões, Constitvycam. IIII", tem o seguinte título: "Proibição de culto nos cimos das Montanhas". Neste título refere-se o seguinte: "Que nam vam com Procissam a outeyros, nem vsem de clamores, nem doutras abusões,…". Claramente houve o objetivo de limitar práticas ancestrais que continuavam muito presentes na população. Mesmo que os habitantes, das proximidades dos sítios, fossem cristãos continuavam com as

suas tradições. Havia dois processos (mesmo ainda no século XVI) para impedir que as práticas pagãs continuassem: proibir ou cristianizar. No caso do Santuário do Endovélico surgiu a capela de S. Miguel da Mota. No Santuário de Nossa Senhora da Lapa o processo de doação, aos Jesuítas, pode estar ligado a uma intensificação da cristianização.

8.Hipóteses sobre a escultura romana feminina no Santuário de Nossa Senhora da Lapa

A escultura romana com manto, que analisamos neste artigo, pode ter permanecido *in situ* até ao século XVII, quando os Jesuítas a retiraram da Lapa. Houve uma reutilização da escultura como pedra sepulcral, ainda no século XVII, e de que resta a inscrição: AQUI JAS MIGUEL ROIZ E SVA MVLHER". Em data desconhecida foi colocada no pátio da casa do reitor do Santuário, como banco de jardim, com a parte posterior para cima, onde permaneceu até aos anos de 1990.

As hipóteses de história desta escultura podem remontar ao período Júlio-Cláudio, em plena época de colonização do território. Talvez seja provável que populações romanas ou romanizadas tenham encomendado uma escultura para figurar em um Santuário já cultuado.

A proximidade da nascente do Rio Vouga, a altitude, as fráguas e a existência da Lapa, foram atrativos para o surgimento de um Santuário. A escultura feminina com manto foi uma encomenda específica para ser observada frontalmente. A parte posterior atesta esse facto. Pode ter estado no interior da lapa.

Deve ter permanecido desde a época romana, talvez o período Júlio-Cláudio, tendo-se transformado na Nossa Senhora da Lapa, a qual foi retirada, possivelmente, no século XVII.

Conclusão

A escultura feminina com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa é acompanhada de uma história ainda com muitas lacunas. Encontrando-se na atualidade no Museu Arqueológico do Alto Paiva é importante que regresse ao seu local de origem, de onde foi retirada nos anos

noventa, do século XX. Constituiu uma peça importante para explicar a origem do culto. Apesar de estar muito fragmentada, não deixa de dar indícios que apontam para se enquadrar no tipo Artemísia do Mausoléu de Halicarnasso, um protótipo muito popular na época Júlio-Cláudia. Esta datação ampla pode significar a apropriação do Santuário anterior, pela cultura romana. Como aconteceu no Santuário do Endovélico, houve a encomenda de uma escultura romana para uma divindade feminina. Esse propósito pode ser reforçado quando se observa a parte posterior da figura que está lisa, o que indicia uma conceção para ser vista frontalmente.

Deve ter permanecido no local, talvez até ao século XVII, quando foi retirada na sequência das obras empreendidas pelos Jesuítas. Infelizmente desse período não nos ficou nenhuma referência. Talvez tenham existido duas estátuas icónicas femininas no Santuário de Nossa Senhora da Lapa. A segunda pode ser a escultura feminina com manto, que se encontra no Museu de Lamego (figura 5). É de proveniência desconhecida, dando entrada no museu antes de 1917, fazendo parte do acervo com que o Bispo de Lamego, D. Francisco José Ribeiro de Vieira e Brito (1901-1922), pretendeu criar um museu episcopal, nos primeiros anos do século XX, antes da instalação da República, em 1910. O Santuário de Nossa Senhora da Lapa depende da Diocese de Lamego.

Esta escultura icónica feminina, do Santuário de Nossa Senhora da Lapa, chama-nos a atenção para que no processo de romanização houve a apropriação de espaços sagrados indígenas, por parte das populações romanas. Os casos referidos das Fráguas de Panóias, Penedo das Pias dos Mouros, Cabeço das Fráguas e Rocha da Mina/Endovélico, têm em comum a apropriação de sítios altos com fráguas e na proximidade a rios. As investigações nestes locais ainda não nos revelaram tudo, nomeadamente a existência de arte rupestre, na região circundante. Na lapa, do Santuário de Nossa Senhora da Lapa, parece haver indícios de arte rupestre. É conhecida a informação de Estrabão: "Alguns dizem que os Galaicos não têm deuses e que os Celtiberos e os seus vizinhos a norte [fazem sacrifícios] a um deus sem nome, na lua cheia, à noite, diante das portas, e todos os membros da família dançam e ficam de vigília toda a noite" (Estrabão, III.4.16). Estas palavras de Estrabão significam uma falta de compreensão da cultura greco-romana por práticas religiosas sem imagens, mas muito centradas em elementos naturais, da geologia,

da biologia e da astronomia. No caso da imagem da escultura romana com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa, simboliza uma nova etapa religiosa do território português. Na continuação da investigação sobre esta escultura pretende-se realizar análises ao seu mármore, para determinar a proveniência do mesmo.

Agradecimentos: Agradecemos o apoio à Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) e ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

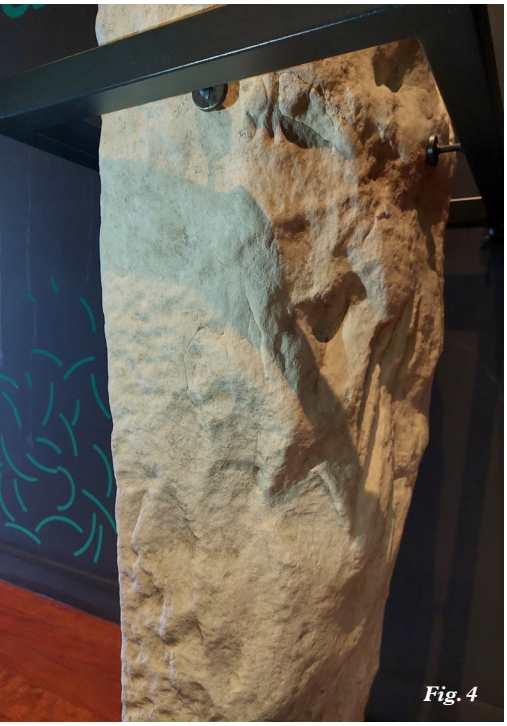


Fig. 4



Fig. 5

Legendas das Figuras

Figura 1, Parte frontal da escultura feminina com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Fonte: Luís Jorge Gonçalves.

Figura 2, Parte posterior da escultura feminina com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Fonte: Luís Jorge Gonçalves.

Figura 3, Lateral da escultura feminina com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Fonte: Luís Jorge Gonçalves.

Figura 4, Detalhe da lateral da escultura feminina com manto do Santuário de Nossa Senhora da Lapa. Fonte: Luís Jorge Gonçalves.

Figura 5, Estátua icónica feminina que se encontra no Museu de Lamego. Fonte: (Gonçalves, 2007: n.º 30).

Bibliografia

Fontes:

As Constituições Sinodais do Bispado de Lamego (1563). Coimbra: Impressão de Ioam de Barreyra.

Estrabão, *Geografia.* Livro III (introdução, tradução do grego e notas: Deserto, Jorge & Pereira, Susana da Hora Marques (2017). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 77-78). ISBN:978-989-26-1225-6 DOI: DOI:https://doi.org/10.14195/978-989-26-1226-3.

Estudos:

Abreu, Mila Simões de & Nunes, Ana (2023). "A imagem revelada de Nossa Senhora da Lapa". *Revista Santuários 9/10.* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes/Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes/Universidade Federal Fluminense/Centro de Artes/Universidade de Trás-os-Montes e Alo Douro (no prelo).

Alföldy, Géza (2002). "Panóias: o santuário Rupestre". José Cardim Ribeiro, *Religiões da Lusitânia, Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 211-222.

Baena del Alcázar, L (1984). "Tres esculturas femininas, romanas, de Andalucá". Madrid: Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueologia. 20, 25-29.

Baena del Alcázar, L. (2001), "Tipologia de las Esculturas Femininas Vestidas de Hispana", in P. León e T. Nogales Basarrate (ed.), *Actas da III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Córdoba, 1-24.

Cardoso, Arnaldo Pinto (2007). *Santuário da Lapa: História e Tradição*. Barcelos: Alêtheia Editores.

Coelho, José Abílio (2022). *Paróquia de S. Cosme e Damião de Garfe*. Braga: Paróquia de Garfe.

Inês, Maria (2019). *A Lenda da Lapa*. Viseu: Rainho e Neves.

Gonçalves, Luís Jorge (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

López López, Isabel María (1998). *Estatuas Masculinas Togadas y Estatuas Femininas Vestidas de coleciones Cordobesas*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Schattner, Thomas; Guerra, Amilcar & Fabião, Carlos (2005). "La investigación delsantuario de Endovelico en São Miguel da Motta (Portugal)", *Paleohispanica – Revista sobre Lenguas y Culturas de la Hispania Antigua*, 893-908.

Schattner, Thomas (2010). "Breve observação sobre a representação processional no ocidente hispânica". *Revista de Estudos Ibéricos 6, Iberografias. Atas da Jornada realizadas no Museu da Guarda*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 109-130.

Santos, Maria João & Schattner, Thomas (2010). "O santuário do Cabeço das Fráguas através da arqueologia". *Revista de Estudos Ibéricos 6, Iberografias. Atas da Jornada realizadas no Museu da Guarda*. Guarda: Centro de Estudos Ibéricos, 89-108.

Souza, Vasco de (1990). *Corpus Signorum Imperii Roman – Corpus der Skulpturen der Römischen Welt - Portugal*. Coimbra.

Tovar, A. (1985). "La inscripción del Cabeço das Fráguas y la lengua de los Lusitanos", Actas del III Coloquio

sobre Lenguas y *Culturas Paleohispanicas, Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 227-254

Vaz, João Inês (2002). "Tipologia dos Santuários rupestres de tradição hispânica em território português". José Cardim Ribeiro, *Religiões da Lusitânia, Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia, 39-42.

https://doi.org/10.34623/rthg-7241

Retratos imperiales y oficiales de *Augusta Emerita* Una aproximación[1]

Trinidad Nogales Basarrate

M.ª José Merchán García[2]

Resumen: Estudio de conjunto sobre la iconografía imperial y oficial romana en la capital de *Lusitania*, *Augusta Emerita*, colonia fundada por Augusto en el 25 a.C. Se analiza la relación entre el auge del retrato imperial y el impulso del culto imperial, así como la propaganda política y el retrato oficial, como expresión de la iconografía pública. El trabajo revisa la evolución del retrato imperial y oficial desde época augustea hasta el siglo V d.C., especialmente en obras públicas, pero también en ambientes privados.

Palabras claves: Iconografía imperial y oficial romana. *Augusta Emerita (Lusitania)*. Retratos.

Roman Imperial and Official Portraits from Augusta Emerita An aproach

Abstract: Joint study on the Imperial and Official Roman iconography in the capital of Lusitania, Augusta Emerita, a colony founded by Augustus in 25 BC. The relationship between the rise of the imperial portrait and the impulse of the imperial cult is analyzed, as well as the political propaganda and the official portrait, as an expression of public iconography. The work reviews the evolution of the Imperial

[1] Proyecto "*Augusta Emerita*: modelo urbano, arquitectónico y decorativo en Lusitania-I" (PID2020-114954GB-I00). Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministerio de Ciencia e Innovación.

[2] Trinidad Nogales Basarrate. Museo Nacional de Arte Romano, C/ José Ramón Mélida s/n, 06800 Mérida. trinidad.nogales@cultura.gob.es
M.ª José Merchán García. Facultad de Educación y Psicología. Avd. de Elvas, s/n. Universidad de Extremadura. mjmerchan@unex.es

and Official portrait from the Augustan period to the 5th century AD, especially in public works but also in private settings.

Keywords: Imperial and Official Roman Iconography. Augusta Emerita (Lusitania). Portraits.

Hasta el presente no existe un estudio completo sobre el retrato imperial y oficial romano en *Augusta Emerita* (Nogales, 2021), a diferencia del análisis del retrato privado (Nogales, 1997). Los trabajos al respecto son numerosos artículos donde el retrato imperial y oficial emeritense se analiza en casos concretos e individualizados, o bien visiones genéricas, que sería prolijo enumerar[3].

Ante esta carencia, nos planteamos en este estudio preliminar realizar una primera aproximación al fenómeno del retrato imperial y oficial emeritense, dada su entidad y la abundante información que en el presente poseemos, pues en la actualidad tenemos computados un total de 23 retratos escultóricos que se corresponden con efigies imperiales y oficiales en bulto redondo o relieve. A ello, lógicamente, se podrían unir los numerosos cuerpos estatuarios acéfalos que, iconográficamente y por contexto, se corresponderían con estatuas imperiales y oficiales, pero que por razones de extensión no hemos incluido. No obstante, nuestra pretensión es ampliar este estudio dando forma a una futura monografía.

Como método de trabajo hemos comenzado por definir una nomenclatura clara y precisa al respecto del contenido del estudio, el retrato imperial y oficial, dos variantes de la iconografía pública que incluyen las efigies de emperadores, familia imperial y personajes estrechamente ligados a ellos.

Analizamos las obras pétreas, especialmente marmóreas, pues son las mayoritariamente expresivas del fenómeno del retrato imperial y oficial, aunque también incorporamos los retratos metálicos escultóricos, excluyendo los numismáticos. En el caso de *Augusta Emerita* poseemos evidencias de retratos imperiales y oficiales en bronce (Nogales y Murciano, 2019), que se integraban en una producción provincial lusitana de gran

[3] *Vid.* el capítulo dedicado a la escultura en el repertorio de bibliografía arqueológica emeritense: Velázquez 2010: 95-108.

envergadura, como los ejemplos estatuarios públicos de *Norba* (Cerrillo y Nogales, 2010 y 2014) y *Metellinum* (Nogales, Guerra y Marcos, 2023), especialmente notables en época augustea (Nogales, 2024).

En líneas generales encontramos un retrato imperial y oficial mayoritariamente alto imperial, descendiendo la producción a medida que la cronología avanza en el tiempo, tanto por su usual amortización como por el cambio de soportes iconográficos en la tardoantigüedad (Nogales, 2014). Dominan las obras masculinas a las femeninas, lo cual es lógico por el especial rol político y representativo de los varones frente a las mujeres. En cuanto a los tipos estatuarios son muy definidos y conocidos, pues constituyen clichés que se reiteran por todo el imperio (Niemeyer, 1968; Garriguet, 2001). Las estatuas femeninas, no obstante su menor número, atesoran también variantes estatuarias muy significativas y de gran calidad (Alexandridis, 2004), siendo *Augusta Emerita* un claro ejemplo de esta presencia pública de imágenes de género femenino (Nogales, 2021a). El material más común es el mármol regional de las canteras de Estremoz, *pagus marmorarius* de la nueva colonia, constatándose también, aunque en menor proporción, algunas piezas de mármoles importados de *Luni* (Carrara) (Nogales, Gonçalves y Lapuente, 2008). Las obras en materias suntuarias apenas se han conservado por las razones aducidas, pero hay evidencia epigráfica.

Augusto y el nuevo modelo de retrato público

Del emperador Augusto se posee el mayor número de retratos, públicos y privados, dispersos por todo el Imperio, lo que le hacía omnipresente (Zanker, 1997 y 2013). Su efigie se puede categorizar en varios tipos (Fittschen, 1991; Boschung, 1993; Zanker, 2013), divididos cronológicamente por la etapa anterior al ascenso al poder, la toma del *Imperium* y su definitiva consagración como *Divus*.

En la nueva colonia emeritense tenemos documentados dos tipos de retratos del *Princeps* (Nogales y Sánchez, 2022). Si bien la calidad de ellos es muy diversa, es interesante constatar que la efigie del fundador de la colonia penetró tempranamente en la iconografía oficial colonial, siguiendo los parámetros de sus retratos difundidos por todo el Imperio.

No era algo anómalo, dado que las acuñaciones emeritenses presentan al *Princeps* en sus distintos tipos (Gozalbes, 2016), y en consecuencia su efigie debía ser familiar para los locales, a través de las monedas que circulaban en la colonia (Velázquez y Sardiña, 2024).

Del que podríamos considerar el primer tipo retratístico de Augusto, el llamado tipo Octaviano, poseemos dos ejemplares muy distintos. Por un lado, una cabeza-retrato mayor del natural y de gran calidad (Nogales, 1999 y 2023) (Fig. 1 B) que, aunque hallada en el peristilo del teatro, consideramos que debe relacionarse con el primitivo frente escénico (Nogales, 2007a; Nogales 2023). La obra denota una experta mano artística, pues tanto el tratamiento de sus facciones como del cabello, a pesar del deterioro, demuestran la solvencia del escultor, conocedor de los patrones de Roma y quizá formado en esos círculos capitalinos.

Por otro lado, encontramos una segunda cabeza-retrato del mismo tipo (Nogales y Sánchez, 2022) (Fig. 1 A), de tamaño natural y que fue elaborada aparte del cuerpo, pues conserva fracturado el apéndice de inserción con la perforación para el vástago de fijación. La obra es de menor calidad a la precedente, lo que nos ha inclinado a considerar que es producto de un taller local que se limita a plasmar el tipo bien conocido de Augusto en las monedas locales (Nogales y Sánchez, 2022), reiterando miméticamente los tics del tratamiento del cabello de movidos y largos mechones. Lo interesante, a nuestro juicio, es que de manera muy pronta se comienzan a ejecutar retratos del benefactor colonial, y en esta rápida respuesta tienen cabida tanto las obras de afamados artistas como piezas de segundo rango de nuevos escultores locales que se van formando en el arte del retrato, sin duda guiados por maestros expertos.

A diferencia de los anteriores, el retrato de Augusto con *velatio capitis* (Fig. 1 C), hallado en las excavaciones del *aula sacra* del peristilo del teatro, responde al patrón ya maduro del *Princeps*. Se trata de una obra excepcional elaborada en mármol de *Luni* y adscrita a un taller metropolitano (Nogales, 2007a; Nogales, 2023). La pieza, vinculada con un espacio de culto imperial en el teatro (Nogales, 2007) donde se localizaba un ciclo dinástico julio-claudio que hemos redefinido en su ubicación e identificación (Nogales, 2023), debió integrarse en los ciclos iconográficos con la llegada al poder de Tiberio, cuyo retrato oficial acompañaba al de su padre adoptivo. Creemos que, dada su cronología, pudo formar

parte de la ornamentación estatuaria del primitivo frente escénico en granito estucado (Röering, 2010), habida cuenta de que la datación que se concede a la construcción de la *porticus* donde se ubica el *aula sacra*, en la que se encontró el ciclo estatuario, se sitúa en época flavia (Nogales, 2023: 248-262, 286-290).

Ligado estrechamente con Augusto estaba su yerno, Marco Vipsanio Agrippa (Roddaz, 1984 y 1993). Este prometedor personaje, integrado en la familia imperial por expreso deseo de Augusto, debió ejercer como patrono de la colonia en sus primeros años, de ahí que no fuera extraño que en el monumento por él impulsado, el teatro, hubiera de colocarse una estatua en su honor, teniendo en cuenta la evidencia epigráfica de su protagonismo y presencia (Nogales, 2007). Pero, a nuestro juicio, no ha llegado ninguna efigie estatuaria que se pueda identificar con claridad con Agripa, pues su retrato es bien conocido (Romeo, 1998).

Debemos a W. Trillmich la identificación en la colonia de dos efigies del *patronus coloniae*, *Marcus Vipsanius Agrippa*: una cabeza-retrato en bulto redondo y un relieve.

La cabeza-retrato masculina en bulto redondo es de mármol, de procedencia posiblemente local, y de tamaño natural. Se relacionaba con el denominado almacén del teatro, por lo que en su día la interpretamos como un retrato particular de cronología claudia (Nogales, 1997), pues al considerar que no poseía procedencia cierta entendimos que había sido guardado en el monumento sin relación constatada con este recinto, hecho frecuente en estos momentos. Trillmich hace unos años, tras cotejar la información de los materiales de excavaciones (Trillmich, 1995), determinó su procedencia del frente escénico e identificó la obra con un retrato de Agripa (Trillmich, 2012). Sin embargo, en el estudio de la decoración del frente escénico no está integrado como parte de ésta este retrato (Ojeda, 2018), quizá porque su procedencia nunca se aseguró que fuera del teatro.

A nuestro juicio, si bien el carácter masivo de la cabeza es coincidente con la iconografía de Agripa, la articulación del peinado en su flequillo y en la zona alargada tras las orejas, no parece adecuarse a los tipos analizados. El cabello frontal en la imagen de Agripa es más movido, de mechones más largos, recordando los patrones de Augusto. En consecuencia, no nos atrevemos a aseverar su identificación con pleno convencimiento.

La segunda imagen de Agripa identificada por Trillmich (1986) es un relieve histórico procedente a nuestro juicio de un monumento conmemorativo

del foro colonial, quizá un altar, donde se narraba la historia de la nueva colonia en sus albores, pues la escena podría representar el acto religioso de su fundación *ex novo*, teniendo como personaje principal al que debió ejercer como patrono de la nueva colonia (Nogales, 2000, 2000a y 2007: 495-497, fig. 12). Una imagen decisiva en la propaganda política colonial.

De la gran matriarca Livia (Winkes, 2000), presente en las monedas emeritenses (Velázquez y Sardiña, 2024), no se han conservado efigies escultóricas de gran formato, que sin duda hubo de haber tanto en el teatro como en los foros (Nogales, 2007). En su día se planteó la posibilidad de que la gran estatua colosal de Ceres del teatro fuera una deificación de Livia, fenómeno por otra parte frecuente en recintos de culto (Nogales, 2021b). La hipótesis, sin dejar de ser sugerente, se debe descartar (Ojeda, 2018).

Del recinto del foro provincial proceden tres piezas de bronce de tamaño medio que hemos interpretado como *simulacra*, estatuillas de culto procesionales realizadas en bronce que representan a Livia, Tiberio y un posible *Genius* (Nogales, 2007; Nogales y Murciano, 2019). Las tres piezas, dado su tamaño, no permiten una identificación exhaustiva, pero aluden a los dos miembros principales de esta nueva saga claudia, Livia y Tiberio, ascendida al poder tras la muerte de Augusto.

La pequeña figura de Livia en bronce (Fig. 2 A) sigue un patrón estatuario velado de tipo orante y la iconografía de su retrato, especialmente del peinado, responde al tipo monetal de *Salus* (Goethert, 1952). La existencia en la zona trasera de la pieza de la inscripción PRO la interpretamos como una invocación en una ofrenda, tal vez relacionada con la curación de la Augusta en el año 22 d.C., tras su grave enfermedad (Pro salute), y los numerosos honores recibidos, además de implicar que la estatuilla podría ser su personificación en el acto ceremonial (Nogales, 2021b).

La dinastía julio-claudia como paradigma de las sagas familiares

El retrato de Augusto impregnó toda la iconografía de sus herederos (Pollini, 2013), la dinastía sucesoria de los julio-claudios (Massner, 1982). Los retratos de estos personajes, especialmente los masculinos, poseen ese aire de familia que hace compleja su precisa identificación (Kiss, 1975) si no existe una evidencia epigráfica. A ello se unió el fenómeno

del culto imperial (Nogales y González, 2007) y la gran eclosión de las imágenes dinásticas que poblaron todos los recintos oficiales de manera muy nutrida (Boschung, 1990 y 2002; Rose, 1997). Las series julio-claudias (Cesarano, 2015 y 2015a) son, con diferencia, las más abundantes, y en la Península Ibérica se contabiliza un nutrido número de estos ciclos (Cesarano, 2020).

El retrato de Tiberio se hace presente en *Augusta Emerita* en tres interesantes ejemplos. Una estatua-retrato de gran calidad procedente del peristilo del teatro (Nogales, 2023) (Fig. 2 C) es una efigie de tamaño natural del llamado a ser nuevo emperador, siguiendo el tipo denominado de la adopción (4 d.C.). El joven sucesor se imbuye de un aura oficial y se integra en el grupo dinástico presidido por Augusto *capite velato* junto a un joven príncipe julio-claudio, quizá Druso el menor, acompañados de otros personajes togados, presumiblemente miembros de la familia y figuras oficiales en la colonia (Nogales, 2023).

Como mencionamos anteriormente, del área del foro provincial procede el *simulacrum* en bronce que representa a Tiberio (Fig. 2 B). El emperador viste la toga y lleva corona, sin que se aprecie su tipología. El recinto, dedicado por Tiberio a Divo Augusto, debía contar con ciclos familiares estatuarios, que hemos analizado en relación con la iconografía del culto imperial emeritense en este recinto religioso público (Nogales, 2007).

Una impresionante cabeza-retrato colosal imperial en mármol (Fig. 2 D), identificada como Tiberio (Nogales y Murciano, 2014/2015) tocado con corona metálica, es la tercera efigie. A pesar del lamentable estado de conservación la iconografía de Tiberio se puede percibir tanto por la morfología de la cabeza, tendente a su característica triangulación con su amplia frente y afilada barbilla, como por los restos de mechones que conformarían su característico peinado. El tamaño colosal y la presencia de la diadema metálica hacen pensar en un contexto monumental de este retrato imperial, que tanto podría integrarse en una estatua de proporciones notables, como en un acrolito (Despinis, 2004).

Un capítulo esencial de los retratos de este período histórico julio-claudio lo constituyen las imágenes de sus mujeres[4]. Conforman un nutrido grupo familiar caracterizado por la posesión del poder y su lucha (Castellano, 2021).

[4] Numismática: Chausson 2019 (con bibliografía anterior).

En el teatro emeritense se localiza un espléndido retrato (Fig. 3 A), muy dañado, de *Agripina minor* (Trillmich, 1995; Nogales, 2021b: 383), que hemos puesto en relación con uno similar del foro de *Conimbriga* (Nogales y Gonçalves, 2004). La augusta emperatriz, diademada, se muestra en todo su esplendor, y sigue un modelo bien conocido, denominado tipo Parma por el ejemplar de la Basilica de *Velleia*, fechado en los años de su matrimonio con Claudio cuando es designada Augusta, en torno al año 50 d.C.

Del templo de culto imperial (llamado de Diana) procede un espléndido retrato, elaborado para encajar y ligeramente mayor del natural, que también muestra a *Agrippina Minor* diademada (Nogales, 2021b: 382) (Fig. 3 B). Allí formaba parte de una serie dinástica que en su día identificamos (Álvarez y Nogales, 2003).

Existe abundante evidencia epigráfica de retratos de personajes de la familia imperial: además de los epígrafes monumentales dedicados al *patronus coloniae* M. Agripa, hay fragmentos de tres placas de mármol con las menciones de Agripa y sus dos hijos Lucio y Gayo César (Nogales, 2007: 460, fig. 1 d,e y f) que, por sus dimensiones, cubrirían bases estatuarias. Además, se constata la existencia de un pedestal estatuario de granito que menciona a *Iulia Maior*, la única hija de Augusto, sobre el que quizá fuera una estatua de bronce (Nogales, 2021b: 376). Este conjunto formaría un ciclo familiar presumiblemente erigido en el teatro antes de la muerte de *Agrippa* en el 12 a.C.

Un epígrafe amortizado como pieza heráldica con inscripción a *Agrippina minor* (Nogales, 2021b: 383, fig. 2 D) también ha sido interpretado como un pedestal para una estatua de *Agrippina*, que se ubicaría en el foro provincial, en una de las antas del acceso a la escalinata del templo. Se plantea que quizá haciendo *pendant* iría otro pedestal semejante con la estatua de su hijo Nerón (Röring y Trillmich, 2010).

En este mismo espacio se halló un pedestal dedicado a *Divo Augusto*, en el que cobra especial relevancia el papel de la *Diva Augusta*, Livia. La pieza está fechada a partir del 42 d.C., en época de Claudio, cuando Livia es deificada. El pedestal sujetaría, posiblemente, dos figuras de Livia y Augusto de bronce (Edmondson, 2007).

Los flavios y su imagen en *Augusta Emerita*

El impulso peninsular en el proceso de municipalización durante la dinastía flavia (Andreu, 2004), que conllevó un esfuerzo para monumentalizar los grandes espacios públicos urbanos existentes y fomentar el culto imperial y su traslación a la estatuaria (Rosso, 2007), no se corresponde con el número de efigies imperiales y oficiales de este periodo conservadas en *Augusta Emerita*, que es nulo. En el caso de los emperadores flavios (Wegner, 1966; Cain, 1993) es claro que el proceso de *damnatio*, particularmente en el emperador Domiciano, debió influir en la desaparición o "reconversión" de sus estatuas y efigies. En cuanto a las imágenes femeninas, bien conocidas por las fuentes y documentos (Alexandridis, 2004; Rosso, 2007; Fernández-Uriel, 2021) apenas han llegado a mostrar ejemplos en *Augusta Emerita*.

Podemos afirmar que, obviamente, existieron, pues las thoracatas del frente escénico del teatro han sido identificadas con los miembros de la dinastía flavia, a pesar de no conservar el retrato (Ojeda, 2018). Además, sendos pedestales estatuarios, uno dedicado a *Divo Tito* (Ramírez Sádaba, 2003) y otro a *Domitia*, en este caso quizás haciendo *pendant* con otro dedicado a Domiciano (Gordillo, 2018), dan cuenta de la existencia de estatuas retratos de la familia imperial flavia.

El siglo II. Emperadores hispanos, Trajano y Adriano. La sucesión antonina y el siglo III

La presencia de hispanos en el poder, Trajano (Almagro-Gorbea y Álvarez, 1998; González, 2000) y Adriano (Cortés y Múñiz, 2004), supuso un auge de la política edilicia peninsular (Nogales y Álvarez, 2017). Esa densa actividad provincial constatada bajo los reinados de Trajano y Adriano se acompañó de una nutrida difusión de imágenes de ambos emperadores (Bergmann, 1997) y de la familia imperial (Wegner, 1956). En ellos, Trajano muestra una efigie concisa y adusta, mientras que Adriano acuña una visión de sí mismo que renovará la imagen imperial en lo sucesivo.

Se constatan importantes reformas en el teatro emeritense en época trajanea (Nogales, 2021), documentadas ampliamente por la epigrafía y la arquitectura decorativa. Pero no se han conservado en la colonia efigies o tipos estatuarios de ambos emperadores hispanos, por otro lado, bien conocidos (Ojeda, 2011).

Un gran fragmento colosal en mármol de una cabeza masculina ha sido interpretado como una efigie de Trajano (Ojeda, 2017) a partir de los detalles del cabello y del tratamiento de su ojo, con ciertos rasgos en su globo y párpado, que han permitido relacionar esta obra con la iconografía del *optimus princeps* (Gross, 1940; Parisi Presicce et al., 2017). La dimensión colosal suele desdibujar ciertos detalles en los rostros humanos en esa escala (Kreikenbom, 1992; Ruck, 2007), de ahí la dificultad de identificar ciertas pautas iconográficas en las piezas de este tamaño.

El fragmento se había puesto con anterioridad en relación con un posible monumento dedicado al triunfo en las guerras cántabras, pues se consideraba pertinente a una cabeza de bárbaro (Trillmich, 2015). Ambas opciones, ya sea la de asociarlo con Trajano como vincularlo a un monumento conmemorativo, no dejan de plantearnos aún numerosas dudas al respecto. En nuestro criterio es complejo que tres piezas, de distinto formato y procedencia, sean del mismo monumento. Tampoco vemos con absoluta claridad rasgos de Trajano en el fragmento indicado.

En las excavaciones del recinto de la Alcazaba, en un espacio sin contexto arqueológico, se localizó un fragmento de una cabeza-retrato de Adriano de tamaño natural (Ayerbe, 2001), al que le falta buena parte de su zona posterior (fig. 4 A). La pieza, de calidad mediana, está realizada en mármol regional de Estremoz, lo que supone que su manufactura la realizaría un taller local, aspecto que coincide con el tratamiento bastante estereotipado de la obra.

Si seguimos la evolución de los retratos de Adriano el nuestro estaría integrado dentro de los primeros tipos datados en su llegada al poder entre 117-120 d.C., donde el cabello tiene un cierto orden y la barba está todavía recortada (Nogales, 2009), lejos del juego de rizos profusos, tratamiento del ojo y frondosidad en su barba de retratos posteriores.

Una cabeza retrato de Lucio Vero (161-169) (Nogales, 1993), ligeramente menor del natural, es otra evidencia de la iconografía antonina en el solar emeritense (Fig. 4 B), y quizá también de procedencia de ambiente particular, dado el reducido tamaño de la obra, que encajaría mejor en estos espacios domésticos, donde los *sacraria* solían poseer efigies imperiales. Su deficiente estado de conservación, pues ha perdido prácticamente toda su pátina original, dificulta determinar su tipo exacto, pero su iconografía no

deja lugar a dudas por la abundante barba y espesa cabellera rizada trabajada a golpes de trépano.

Procedente de un área periurbana es un busto-retrato del emperador Septimio Severo (Fig. 4 C) (191-211) muy bien conservado (Nogales, 2020). De tamaño menor del natural, se muestra desnudo, comprendiendo los pectorales, arranque de los brazos y cabeza, que se vuelve ligeramente hacia su derecha, donde dirige su mirada. Presenta una característica barba partida en dos, el bigote rodea las comisuras de los labios, confundiéndose con la barba. Por su peinado, rizado y con cuatro bucles cortos cayendo sobre la frente, con pequeños golpes de trépano apenas perceptibles, se adscribiría al tipo "Serapis" acuñado en la iconografía del emperador entre 200 y 210 d.C. En el plinto, por la zona delantera, se abre una cartela rematada en los lados por volutas muy elementales, donde posiblemente iría la inscripción pintada.

El siglo III d.C. inicia una etapa de disminución de imágenes tanto cualitativa como cuantitativamente. Los talleres comienzan un proceso de cambio imparable que afectará a los centros de producción y sus tipos y encargos.

Constantino y la transformación de la imagen hacia el siglo V

En el siglo IV, en época del emperador Constantino, están documentadas grandes obras públicas en *Emerita*: las reformas del teatro y del circo, que denotan una gran pujanza de la ciudad, dentro de un contexto histórico que evoluciona notablemente en el terreno de la imagen imperial y oficial (Arce, 1982, 2002 y 2003; Nogales, 2014).

En el teatro hemos identificado fragmentos colosales estatuarios que en su día interpretamos como parte de ciclos iconográficos constantinianos (Nogales, 2006/2007; Nogales, 2007; Nogales, 2014). Y estas imágenes debían ir acompañadas de retratos que, por desgracia, no se han recuperado.

Procedente también del teatro es un relieve con escena de victoria imperial, conservado en el MNAR (nº inv. 697), y que creemos relacionado con los fragmentos estatuarios colosales precedentes (Nogales, 2014). El emperador a caballo se ha identificado tanto con Maximiano Hercúleo (Arce, 1982: 359) como con Constantino (Trillmich, 1997; Trillmich,

2004; Vidal, 2005). En la imagen el *princeps* está bajo la protección de Victoria sometiendo a un enemigo caído ante un trofeo militar. Como ya hemos citado en otros estudios, el relieve podría haberse ubicado en la base de una estatua colosal siguiendo los modelos de Roma (Nogales, 2007: 478).

En contraste con las imágenes colosales constantinianas, se documentan en *Emerita* piezas de formato reducido, posiblemente integradas dentro de grupos o conjuntos menores domésticos. De procedencia desconocida, pero que por su tamaño debía estar en un contexto quizá privado, es una cabeza-retrato de pequeño formato, seccionada en la base del cuello, por lo que no es posible determinar si era simplemente un busto, cabeza para insertar o parte de una estatua menor (Fig. 5 A) (Nogales, 2014: 120-121, fig. 7.3). A pesar de estar completa, sus rasgos se han desdibujado por la erosión frontal, sobre todo, la nariz y la boca. El personaje es un varón joven, con barba corta, no muy abundante, y peinado con largos mechones que componen un recto flequillo sobre la frente, partido en dos en el centro con la característica horquilla de mechones que se abren. Está tocado con la *corona civilis*, lo que implica su estatus imperial. Este detalle y el análisis de las facciones llevaron a Arce a identificarlo con Crispo (305-326 d.C.) (Arce, 1974), hijo de Constantino. Dada la pujanza de la colonia en época constantiniana, es pertinente que uno de los hijos de Constantino, cuya presencia en *Augusta Emerita* está acreditada por la documentación epigráfica de importantes obras públicas, pudiera hacerse presente en ambiente privado (Nogales, 2014 y 2020: 318-319, fig. 1 e).

La segunda pieza menor, debido a su formato y quizá por su extraña morfología, ha pasado desapercibida en los catálogos peninsulares, a pesar de que apareció en las excavaciones emeritenses de 1789. Estuvo en las colecciones del Real Gabinete de Historia Natural y pasó en el siglo XIX a la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde hoy se conserva.

Se trata de una cabeza de formato menor, realizada en un material que parece alabastro, y representa a un emperador del Bajo Imperio, (Fig. 5 B), tocado por corona de laurel (Nogales y Barrero, 2009; Nogales 2014: 120-121, fig. 7.4). Dadas las dimensiones reducidas es complejo determinar si pertenecía a una estatua completa de bulto redondo o si era para encajar en el cuerpo trabajado aparte. Tras analizar el estilo del

tratamiento tanto del peinado como de las facciones, nos lleva a fechar esta obra a partir de fines del siglo IV d.C., encontrando paralelos en los retratos de Valentiniano I, Valente o Graciano (Nogales y Barrero, 2009).

Para finalizar esta enumeración, en el ambiente de las *villae* del territorio emeritense debemos situar una obra excepcional (Fig. 5 C), el llamado *Missorium* de Teodosio (Almagro et al., 2000). La pieza se ha atribuido a una *officina* de Constantinopla, lo que demuestra los importantes lazos artísticos entre este lejano y remoto occidente del imperio y los grandes centros de producción de Oriente. La imagen del emperador emplea un soporte de metal precioso, algo que no era nada nuevo en el ambiente del culto al emperador, en este caso como un objeto suntuario, votivo.

El emperador y su corte, que repite un esquema bien conocido (Kiilerich, 2000), sustituye en estas obras las esculturas precedentes marmóreas, que habían ido desapareciendo progresivamente entre fines del siglo III y el siglo V d.C. Una sociedad, desde el bajo imperio, que transita hacia un nuevo lenguaje iconográfico.

Materiales y talleres

En la primera fase iconográfica de la, entonces, recientemente creada colonia *Augusta Emerita* se utilizarían preferentemente piedras locales, pero, dada la mala calidad de granitos y calizas autóctonos, dentro de la retratística esta fase más temprana sería probablemente en bronce (Nogales, Guerra y Marcos, 2023). No obstante, los retratos en bronce y otros metales preciosos que han llegado hasta nuestros días son muy escasos, pues dado su valor fueron obras amortizadas masivamente desde la antigüedad (Rodríguez Oliva, 1990; Nogales, 1990), sin olvidar la complejidad de su conservación en condiciones normales por su trabajo de fusión en hueco y por partes, lo que los hacía también más vulnerables en su despiezado y reempleo (Lechtmann y Steinberg, 1970; Haynes, 1992; Lahusen y Formigli, 2001).

En el caso que nos ocupa, cabe mencionar los *simulacra* datados ya a inicios de esta era que se han identificado con Livia y Tiberio. De este primer siglo también se conserva memoria de la que sería una estatua en bronce dedicada a Divo Augusto y Diva Livia en un pedestal epigráfico,

así como otra dedicada a *Iulia Maior*, la hija de Augusto. Igualmente, uno de los escasos elementos que podemos relacionar con la retratística imperial del periodo flavio es el pedestal que nos habla de que se le dedicó una estatua de oro a Divo Tito. Aunque, sin duda, debieron existir otros muchos ejemplares de estatuaria imperial elaborados en metales preciosos, el último de los que conocemos pertenecería ya al postrer periodo imperial. Se trataría del *missorium* realizado en plata en la que aparecen retratados Teodosio y parte de su familia.

Esto es, solo han llegado hasta nuestros días 3 ejemplares correspondientes a la primera y última etapa de la presencia romana en suelo emeritense. Gracias a la epigrafía, conservamos la memoria de otros tres.

El resto de la representación imperial en forma de retrato bien sea en bulto redondo, o bien en relieve, se llevó a cabo, preferentemente en mármoles locales, aunque no es desdeñable la presencia de mármol de importación. Como realizadas en mármol de Luni se han clasificado dos de las tres cabezas de Augusto que se conservan (Lapuente et al., 2014). Un retrato de Tiberio y otro más representando a un príncipe julio-claudio serían también realizados en mármoles de importación, aunque sin especificar procedencia (Nogales et al., 2015). Por último, una cabeza identificada como Antonia, madre de Claudio, fue elaborada en un mármol de grano fino de posible procedencia foránea, aunque esto está todavía por confirmar. Es decir, todas las esculturas emeritenses elaboradas en mármoles de importación que se conservan pertenecen al periodo augusteo/julio-claudio. En otro tipo de material lapídeo, el alabastro, que habría sido, casi con total seguridad de importación, estaría labrada la cabeza perteneciente a un emperador del siglo IV.

Los restantes retratos conocidos habrían sido elaborados en mármoles locales, procedentes en su mayoría de las canteras de Borba-Estremoz, como ya se ha apuntado a lo largo del texto. Ocho de ellos pertenecerían a época augustea y julio-claudia, tres a la dinastía Ulpio-Aelia y los otros tres serían los de Septimio Severo, Crispo y el identificado como Maximiano Hercúleo o Constantino y, por tanto, estarían datados en los siglos III-IV.

Las diferentes calidades de los mármoles y de su labra, nos habla también de la posible procedencia de los talleres que elaboraron estos retratos. Sobre los talleres escultóricos en *Augusta Emerita* existe una amplia bibliografía (Nogales, 2009a), con piezas que fueron trabajadas en serie,

como los togados del foro (Trillmich, 2006; Nogales, 2009a) o las thoracatas flavias del teatro (Ojeda, 2018).

En un primer momento, las piezas de mayor relevancia serían importadas directamente de Roma, realizadas en mármoles foráneos por maestros metropolitanos, hasta que los artistas locales adquirieran la habilidad suficiente para hacerlos, ahora ya sin necesidad de importar el mármol, dada la calidad del material que se empieza a extraer masivamente de las cercanas canteras de Borba-Estremoz. En esa primera etapa quizás habrían sido dirigidos por aquellos maestros de la *Urbs* que trasladan sus talleres a provincias. Esto puede apreciarse, sin duda, en el retrato de Augusto recientemente publicado, obra de un artista local en mármol autóctono que estaría copiando el modelo de las monedas y el otro retrato de similar tipología procedente del teatro y que habría sido realizado por un artista romano.

Una vez consolidados estos talleres locales, conocedores ya de las técnicas y los repertorios, serían ellos los artífices de la decoración escultórica emeritense posterior, incluso constituyéndose en ocasiones como talleres itinerantes con el fin de expandir los modelos emeritenses por otros rincones de la provincia (Nogales y Gonçalves, 2004 y 2008).

Contextos del retrato imperial y oficial

El contexto del retrato imperial y oficial emeritense es mayoritariamente público. Los retratos conservados se localizan, principalmente, en el teatro (Nogales, 2023), como los ciclos dinásticos julio-claudios, que se constatan tanto en esculturas de bulto redondo como en los pedestales estatuarios. Igualmente, estarían representados en este lugar los emperadores flavios y el mismísimo Trajano. También proceden de este recinto los restos de una escultura colosal que se ha puesto en relación con una estatua de Constantino, así como el fragmento de relieve que se ha identificado con Maximiano Hercúleo o con el propio Constantino.

En cuanto a los espacios forales, no sería nada anómalo que los dos retratos imperiales en bronce de Livia y Tiberio, plasmados en estatuas de pequeño tamaño por su función de *simulacra*, se integraran en el templo de culto imperial provincial dedicado a Tiberio, como la epigrafía pone

de relieve (Saquete, 2005). Decorando este mismo recinto podría ubicarse la cabeza colosal del propio Tiberio, descrita más arriba. En las antas de la escalera de acceso a dicho templo, podrían haberse colocado sendas estatuas de *Agrippina Minor* y su posible *pendant*, Nerón. En el foro provincial también se ubicarían las estatuas broncíneas representando a Divo Augusto y Diva Livia.

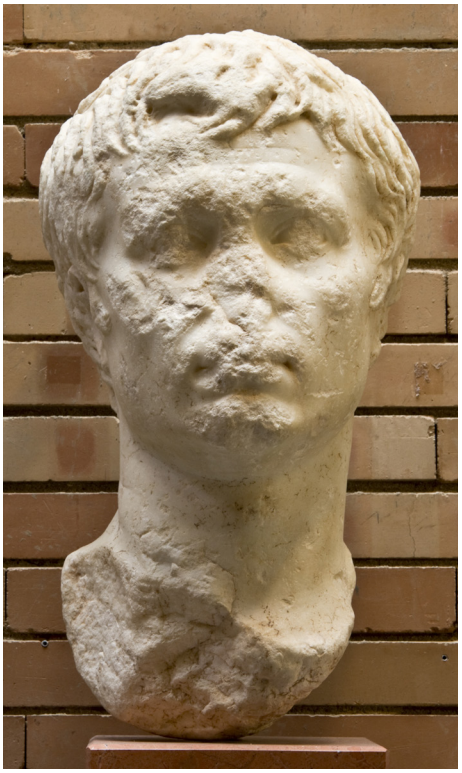
Del foro colonial procedería el relieve con el retrato de *Agrippa* y la cabeza-retrato de *Agrippina Minor*. Se ha planteado que el retrato de Adriano, por proximidad a este espacio público, también hubiera formado parte de una manera u otra de su decoración (Ayerbe, 2001). Es una hipótesis compleja de aceptar y demostrar, dado que el lugar de aparición puede ser aleatorio respecto a su emplazamiento original. Por la calidad del retrato pensamos que no se debe descartar que la pieza pudiera estar en un ambiente privado, donde las imágenes de emperadores no faltaban como símbolo de la adhesión del propietario al régimen imperial.

Con estos ambientes decorativos domésticos (Gazda, 1991) también podrían relacionarse los retratos de Lucio Vero, Septimio Severo, y, posiblemente, la cabeza reconocida como Crispo (Nogales, 2020). Igualmente, de un ambiente doméstico, aunque perteneciente en este caso a una villa del *territorium* emeritense, procede el *missorium* de Teodosio (Almagro et al., 2000).

Fig. 1



A



B



C

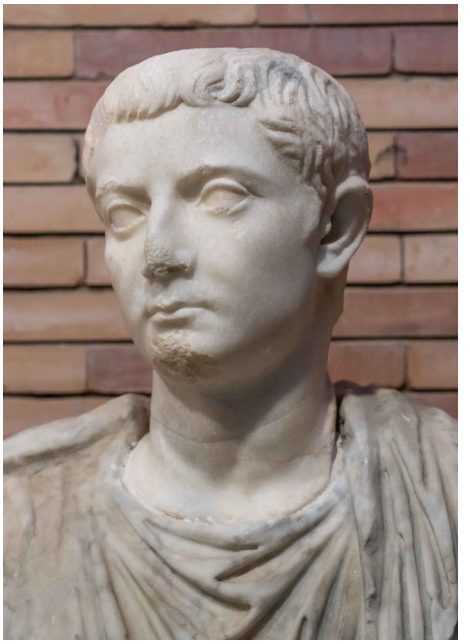
Fig. 2



A



B



C



D



A

Fig. 3



B

Fig. 4







A



B



C

Fig. 5



A



B



C

Figuras

Fig. 1. A y B: Retratos de Augusto tipo Octaviano: ***A***) Cabeza-retrato de tamaño natural de un contexto termal (?), ***B***) Cabeza-retrato del teatro, posiblemente del frente escénico. ***C***) Cabeza-retrato de Augusto con *velatio capitis* procedente del *aula sacra* del teatro. Fotos: archivo MNAR.

Fig. 2. Simulacra de bronce del foro provincial: ***A***) Imagen de Livia, ***B***) Imagen de Tiberio. ***C***) Retrato de Tiberio del *aula sacra* del teatro, ***D***) Posible retrato colosal de Tiberio. Fotos: Archivo MNAR.

Fig. 3: A) Retrato de *Agrippina minor* del teatro; ***B***) Cabeza-retrato de *Agrippina minor* del foro colonial. Fotos: archivo MNAR.

Fig. 4: ***A***) Retrato de Adriano; ***B***) Retrato de Lucio Vero; ***C***) Busto-retrato de Septimio Severo. Fotos: archivo MNAR.

Fig. 5: ***A***) Cabeza-retrato de Crispo; ***B***) Retrato imperial de fines del siglo IV; ***C***) Disco de Teodosio. Fotos: archivo MNAR.

Bibliografía

Alexandridis, A. (2004). *Die Frauen des Römischen Kaiserhause: eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna.* Mainz: P. von Zabern.

Almagro-Gorbea, M. y Álvarez, J.M. (1998). *Hispania El Legado de Roma. En el año de Trajano*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

Almagro, M.; Álvarez, J.M.; Blázquez, J.M. y Rovira, S. (eds.) (2000). *El Disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Álvarez, J. M. y Nogales, T. (2003). Forum coloniae Augustae Emeritae. *Templo de Diana*. Mérida: Asamblea de Extremadura.

Andreu, J. (2004). Edictum, Municipium y Lex: Hispania *en época Flavia (69-96 d. C.)*. Oxford: BAR Publishing.

Arce, J. (1974). Posible retrato de un emperador del Bajo Imperio de *Augusta Emerita*. *Habis 5*, p. 153-159.

Arce, J. (1982). Mérida tardorromana (284-409 d.C.). In *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Badajoz: Institución Cultural Pedro de Valencia, p. 209-226

Arce, J. (2002). Estatuas y retratos imperiales en Hispania romana. *Archivo español de arqueología 75*, p. 235-250.

Arce, J. (2003). *Mérida Tardorromana (300-580 d.C.)*. Cuadernos emeritenses 22. Mérida: MNAR.

Ayerbe, R. (2001). Retrato del emperador Adriano hallado en Mérida. *Mérida Excavaciones Arqueológicas. Memoria 7*. Retrato del emperador Adriano hallado en Mérida. *Mérida Excavaciones Arqueológicas. Memoria.* Mérida: Consorcio de la ciudad monumental de Mérida, p. 351-359.

Bergmann, M. (1997). Zu den Porträts des Trajan und Hadrian y Sobre los retratos de Trajano y Adriano". In P. León-Castro & A. Caballos (coord.), *Itálica MMCC. Actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálica*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, p. 137-153 y 234-240.

Boschung, D. (1990). Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich. In W. Trillmich & P. Zanker (coord.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*. Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, p. 391-400.

Boschung, D. (1993). *Die Bildnisse des Augustus. Das Römische-Herrscherbild I.* Berlín: Gebr. Mann.

Boschung, D. (2002). Gens Augusta: *Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz: P. von Zabern.

Cain, P. (1993). *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*. Munich: Tuduv.

Castellano, A. (2021). Mujeres de la dinastía romana julio-claudia. In T. Nogales (ed.). *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 41-50.

Cerrillo, E.; Nogales, T. (2010): Un posible complejo forense de la *Colonia Norbensis Caesarina*. In T. Nogales (ed.),

Ciudad y foro en Lusitania Romana. Cidade e foro na Lusitana Romana, Studia Lusitana 4. Mérida: MNAR, p. 137– 166.

Cerrillo, E.; Nogales, T. (2014). *Colonia Norbensis Caesarina* (Cáceres). In: T. Nogales & M.J. Pérez del Castillo (eds.): *Ciudades Romanas de Extremadura*, Studia Lusitana 8. Mérida: MNAR, p. 57– 83.

Cesarano, M. (2015). In honorem domus divinae. *Introduzione allo studio dei cicli statuari dinastici giulio-claudii a Roma e in Occidente*. Roma: Ed. Quasar.

Cesarano, M. (2015a). Cicli statuari dinastici giulio-claudii: da immagini del potere a *Imago Urbis*. Roma e Occidente. In *Actes* 2.º *Congrés Internacional d´Archeologia i Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 Aniversari de la mort d´August*. Tarragona: Fundació Privada Mútua Catalana, p. 71-76.

Cesarano, M. (2020). Il volto Giulio-claudio dell´ Hispania romana. I cicli statuari dinastici. In J.M. Noguera *et alii* (eds.), *Escultura Romana en Hispania IX. Yakka*. Yecla-Murcia: Universidad de Murcia, p. 121-150.

Chausson, F. (2019). La Famiglia. In C. Parisi-Presicce & L. Spagnuolo (eds.), *Claudio imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 3-16.

Cortés, J.J.; Múñiz, E. (eds.) (2004). *Adriano Augusto*. Sevilla: Fundación José María Lara.

Despinis, G.I. (2004). *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Edmondson, J. (2007). The Cult of *Mars Augustus* and the Roman Imperial power at *Augusta Emerita* (Lusitania) in the third century A.D.: A New Votive Dedication. In T. Nogales, J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 541-575.

Fernández-Uriel, P. (2021). Mujeres de la *domus imperatoria* entre el siglo I y II D.C. In T. Nogales (ed.), *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 51-60

Fittschen, K. (1991). Die Bildnisse des Augustus. In G. Binder (ed.), *Saeculum Augustum III.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 149-186.

Garriguet, J.A. (2001). *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*. CSIR II– 1. Murcia: Tabularium.

Gazda, E.K. (ed.) (1991). *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus,Villa und Insula*. Ann Arbor: University of Michigan.

Goethert, F.W. (1952). Zum Bildnis der Livia". In J. Dorhn (ed.), *Festschrift Andreas Rumpf.* Colonia, p. 93-100.

González, J. (ed.) (2000). *Trajano. Emperador de Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Gozalbes, H. (2016). La imagen de Octavio en las amonedaciones hispanas. In G. Bravo y R. González Salinero (coord.), *XIII Coloquio AIER. Crisis en Roma y soluciones desde el poder*. Salamanca: Signifer Libros, p. 344-346.

Gordillo, D. (2018). Un pedestal de estatua dedicado a la emperatriz Domicia Longina en "Augusta Emerita"

una reinterpretación de "EE" IX, 64 = "ERAE", 553. *Habis, 49*, p. 129-142.

Gross, W.H. (1940). *Bildnisse Traians. Das römische Herrscherbild II, 2*. Berlin.

Haynes, D.E.L. (1992). *The Technique of Greek Bronze Statuary*. Mainz: P. von Zabern.

Kiilerich, B. (2000). Representing an Emperor: Style and meaning on the *Missorium* of *Theodosius I*. In M. Almagro, J.M. Álvarez, J.M. Blázquez y S. Rovira (eds.), *El Disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 273-280.

Kiss, Z. (1975). *L´iconographie des princes Julio-Claudiens an temps D´Auguste et de Tibère*. Varsovia: Éditions Scientifiques de Pologne.

Kreikenbom, D. (1992). *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n.Chr.* Berlín: Verlag Walter de Gruyter.

Lahusen, G.; Formigli, E. (2001). *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik.* Munich: Hirmer.

Lechtmann, H.; Steinberg, A. (1970). Bronze joining: a Study in Ancient Tehcnology. Art and *Technology*. In *Art and Technology, a Symposium on Classical Bronzes*. Massachusetts, p. 5-35.

Lapuente, P.; Nogales, T.; Rollo, H.; Brilli, M. (2014). White marble sculptures from the National Museum of Roman Art (Mérida, Spain): sources of local and imported marbles. *European Journal of Mineralogy, 26*, p. 333–354.

Massner, A.K. (1982). *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs-und Wirkkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v.Chr.-68 n. Chr.)*. Das Römische Herrscherbild IV. Berlin: Gebr. Mann.

Niemeyer, H.G. (1968). *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*. Berlín: Gebr. Mann.

Nogales, T. (1990). Bronces romanos en *Augusta Emerita*. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 103-115.

Nogales, T. (1993). Retrato de Lucio Vero. In *La Mirada de Roma. Retratos romanos de los Museos de Mérida. Toulouse y Tarragona*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, p. 170.

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

Nogales, T. (1999). Busto de Augusto joven. In *Cántabros: la génesis de un pueblo*. Santillana del Mar: Comisión del Centenario de Caja Cantabria, p. 292.

Nogales, T. (2000). Un altar en el foro de *Augusta Emerita*. In P. León y T. Nogales (eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, p. 25-46.

Nogales, T. (2000a). El relieve histórico de M. Agrippa, los relieves de Pan Caliente y el altar del foro emeritense, *Espacio, Tiempo y Forma serie II, 13*, p. 391-423.

Nogales, T. (2006/2007). Estatua colosal en el Teatro de Augusta Emerita. *ANAS 19/20. Homenaje a Carmen Gasset*, p. 223-252.

Nogales, T. (2007). Culto imperial en *Augusta Emerita*: imágenes y programas urbanos. In T. Nogales y J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 447-540.

Nogales, T. (2007a). Teatro romano de *Augusta Emerita*. Evolución y programas decorativos. *Mainaké* 29, p. 103-138.

Nogales, T. (2009). Iconografía adrianea. In J. González y P. Pavón (eds.). *Adriano emperador de Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 63-84.

Nogales, T. (2009a). Talleres de escultura de *Augusta Emerita* y su papel en Lusitania romana. In V. Gaggadis-Robin *et alii* (eds.), *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie, Actes du Xe Colloque International sur l'art provincial romain*, Arles: Musée départemental Arles antique, p. 467-483.

Nogales, T. (2013). *Augusta Emerita*. Centro de interacción de los modelos metropolitanos en las esferas públicas y privadas de Lusitania. In A. Dardenay & E. Rosso (eds.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations.* Bordeaux: Ausonius Éditions, p. 185-206.

Nogales, T. (2014). Late Antique Sculpture in *Augusta Emerita* and its Territory (Hispania): Officinae, Patterns and Circuits. In S. Birk *et alii* (eds.), *Using Images in Late Antiquity*. Oxford: Oxbow Books, p. 115-131.

Nogales, T. (2020). Decoración doméstica en mármol de *Augusta Emerita*. In A. Pizzo (ed.), *La arquitectura doméstica urbana de la Lusitania Romana, Mytra 6*. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, p. 311-342.

Nogales, T. (2021). *Colonia Augusta Emerita*. In: T. Nogales (ed.), *Ciudades Romanas de Hispania. Cities of Roman Hispania. Hispania Antigua. Serie Arqueológica 13*. Roma-Mérida: L'Erma di Bretschneider, p. 33– 62.

Nogales, T. (2021a). *Mulieres*: Mujeres en *Augusta Emerita*. In T. Nogales (ed.), *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 17-30.

Nogales, T. (2021b). *Mulieres emeritenses:* presencia femenina en *Augusta Emerita*, entre la visibilidad y marginalidad. In P. Pavón (ed.), *Conditio feminae. Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano*. Roma: Ed. Quasar, p. 371-408.

Nogales, T. (2023). Decoración escultórica del teatro de *Augusta Emerita: Pulpitum, Cavea, porticus postscaenam* y zonas externas. In P. Mateos (ed.), *La Cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de AespA. Mérida: CSIC, p. 223-294.

Nogales, T. (2024). Primera escultura oficial en bronce en *Lusitania (Hispania)*. In D. Bartus y M. Szabó (eds.), *Proceedings of the 21st International Congress on Ancient Bronzes. Dissertationes Archaeologicae Supplementum 4*. Budapest (in press)

Nogales, T.; Álvarez, J.M. (2017). Traiano e le sue opere pubbliche in Hispania. In C. Parisi–Presicce et alii (eds.), *Traiano. Costruire l'Impero. Creare l'Europa*. Roma: De Luca Editori d'Arte, p. 45-50.

Nogales, T.; Barrero, N. (2009). Cabeza masculina de emperador. In A. Castellano y J.M. Álvarez (eds.). *Piezas emeritenses del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 27.

Nogales, T.; Gonçalves, L.J. (2004). *Imagines Lusitaniae*: la plástica oficial de *Augusta Emerita* y su reflejo en algunas ciudades lusitanas. In T. Nogales (ed.), *Augusta Emerita. Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana*, Monografías emeritenses 8. Mérida: MNAR, p. 285-338.

Nogales Basarrate, T; Gonçalves, L. J., 2008: "Programas decorativos públicos de Lusitania: *Augusta Emerita* como paradigma en algunos ejemplos provinciales", Escultura Romana en Hispania, (J. M. Noguera e E. Conde G, eds.), V. Murcia: Tabvlarivm, p. 655-696.

Nogales, T.; Gonçalves, L.J; Lapuente, P. (2008). Materiales lapídeos, Mármoles y Talleres en Lusitania. In T. Nogales y J. Beltrán (eds.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*. Roma: L'Erma di Bretschenider, p. 407-466.

Nogales, T.; Guerra, S.; Marcos, F. (2023). Estatua oficial colosal en bronce del Teatro Romano de *Metellinum* (Medellín, Badajoz), *Anas 36*, p. 189-225.

Nogales, T.; Lapuente, P.; Royo H.; Preite-Martínez, M. (2015). Stone materials in Lusitania reflecting the process of romanization. In P. Pensabene y E. Gasparini (eds.), *Proceedings of the Tenth International Conference of* ASMOSIA, ASMOSIA X. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 253-261.

Nogales, T.; Murciano, J.M. (2014/2015). Nueva estatua colosal en *Augusta Emerita*. Un posible retrato imperial. *ANAS 27-28*, p. 139-155.

Nogales, T.; Murciano, J.M. (2019). Roman Bronzes of *Augusta Emerita* (Hispania). Representation: Iconography

and Models. In: Ph. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes*. Oxford: BAR International, p. 211-221.

Nogales, T.; Sánchez, G. (2022). Retrato de Augusto tipo Octaviano en *Augusta Emerita*. *ANAS 35*, p. 221-253.

Ojeda, D. (2011). *Trajano y Adriano. Tipología estatuaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ojeda, D. (2017). Augusteisch oder trajanisch?, ein Bronzenes Tropaeum aus Cádiz. In M. Flecker. *et alii* (eds.), *Augustus ist tot-Lang lebe der Kaiser. Internationalles kolloqium anlässlich des 2000 Todesjahres des römischen Kaisers vom 20 – 22 November 2014*. Tübingen: VML Verlag Marie Leidorf GmbH, p. 383-394.

Ojeda, D. (2018). La decoración escultórica del frente escénico. In P. Mateos (ed.), *La scaenae frons del teatro romano de Mérida*, Anejos de AEspA, 86. Mérida: CSIC, p. 193-206.

Parisi–Presicce, C.; Milella, M; Pastor, S. (eds.) (2017). *Traiano. Costruire l'Impero. Creare l'Europa*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Pollini, J. (2013), I parenti e gli eredi di Augusto". In E. La Rocca *et alii* (eds.), *Augusto* (Milano 2013). Milán: Electa, p. 164-171.

Ramírez Sádaba, J.L. (2003). *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita.* Cuadernos emeritenses 21. Mérida: MNAR.

Roddaz, J.M. (1984). *Marcus Agrippa*. Rome: Ecole française de Rome.

Roddaz, J.M. (1993). Agrippa y la Península Ibérica. *ANAS 6,* p. 111-126.

Rodríguez Oliva, P. (1990). El bronce "perdido" de la España Romana. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 63-70.

Röering, N. (2010). Nuevo estudio arquitectónico de la fachada escénica del teatro romano de *Augusta Emerita*. In S. Ramallo y N. Röering (eds.), *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 163-172.

Röring, N.; Trillmich, W. (2010). *Agrippina* y la *Concordia Augusti*. Elementos para la interpretación del "foro provincial" de la *Colonia Augusta Emerita*. In T. Nogales (ed.), *Ciudad y Foro en Lusitania Romana. Cidade e foro na Lusitana Romana*, Studia Lusitana 4. Mérida: MNAR, p. 273-283.

Romeo, I. (1998). Ingenuus leo: *l'immagine di Agrippa*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Rose, B. (1997). *Dynastic Conmemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*. New York: Cambridge University Press.

Rosso, E. (2007). Culte imperial et image dynastique: les divi et divae de la *Gens Flavia*. In T. Nogales y J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 125-151.

Ruck, B. (2007). *Die grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*. Heidelberg: Archäologie und Geschichte.

Saquete, J.C. (2005). L. Fulcinius Trio, Tiberio y el gran templo de culto imperial de *Augusta Emerita*, *Epigraphica 67*, 279-308.

Trillmich, W. (1986). Ein historisches Relief in Mérida mit Darstellung des M. Agrippa beim Opfer. *MM 27*, 279-304.

Trillmich, W. (1990). Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 37-50.

Trillmich, W. (1995). *Die Präsenz des Kaiserhauses im Theater der* Colonia Augusta Emerita. Munich (Manuscrito inédito).

Trillmich W. (1997). Il modello della metropoli. In J.Arce, S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Hispania romana da terra di conquista a provincia dell´impero*. Roma: Electa, p. 131-141.

Trillmich, W. (2004). Monumentalización del espacio público emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases. In T. Nogales (ed.), *Augusta Emerita: Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana*, Mérida: MNAR, p. 275-284

Trillmich, W. (2006). La contemporaneidad de los heterogéneo: continuidad y transformación estilística del modelo urbanos de la escultura provincial emeritense. In D. Vaquerizo y J.F. Murillo (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 233-248.

Trillmich, W. (2012). Ein Kopffragment aus dem Theater von Mérida (Spanien): *Marcus (Vipsanius) Agrippa? Études et Travaux 25*, 387-400.

Trillmich, W. (2015). Tres cabezas de bárbaros en Mérida. In J. García, I. Mañas y F. Salcedo (eds.), *Navigare necesse est. Estudios en Homenaje a José Mª Luzón Nogué*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 578-584.

Vidal, S. (2005). *La Escultura Hispánica figurada de la Antigüedad tardía (Siglos IV-VII)*. España. CSIR, II, 2. Murcia: Tabularium.

Velázquez, A. 2010: *Repertorio de Bibliografía Arqueológica Emeritense. Augusta Emerita III*. Mérida: MNAR.

Velázquez, A.; Sardiña, R. (2024). *Catálogo de las monedas de Augusta Emerita en el Museo Nacional de Arte Romano*. Monografías emeritenses 14. Mérida: MNAR.

Wegner, M. (1956). *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina. Das römische Herrscherbild II, 3*. Berlin.

Wegner, M. (1966). *Das römische Herrscherbild. Die Flavier*. Berlin.

Winkes, R. (2000). Livia. Portrait and Propaganda. In S.B. Matheson y D.E.E. Kleiner (eds.), *I Claudia. II, Women in Roman Art and Society*. Austin: Yale University Art Gallery, p. 29-42.

Zanker, P. (1997). *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich: C.H. Beck.

Zanker, P. (2013). La costruzione dell´immagine di Augusto. In E. La Rocca *et alii* (eds.), *Augusto* (Milano 2013). Milán: Electa, p. 153-159.

https://doi.org/10.34623/dyqz-6z37

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 privada[1].

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 Minsiterio 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 enjoyar 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 los 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, ponedle 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). Cierto 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 las dinastía Nerva-Antoniniana, cuando las 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 enjoyada 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 A*ugusta*. 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 Gonzçalves, 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-Florencia (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 orifico 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 metálicas[2].

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: Q*uin 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 Mitreo emeritense 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. CE00562[3]. Mármol. 210 x 102 x 98 cm. (Mélida Alinari, 1925: 151-152, nº 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, nº 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 claroscuro. 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, nº 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. Nº 730; Nogales Basarrate, 1994: 51, nº 11; Trillmich, 1995: 132, nº 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 descienden 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, nº 23; Nogales Basarrate, 2020: 319-321, nº 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 hombre 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 brazalete 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 brazalete 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, nº 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 vuelos 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 Mitreo 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, nº 1116; Nogales Basarrate, 1997: Cat. nº 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: nº 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, nº 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, nº 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: nº 73; Edmondson, Nogales y Trillmich, 2001: 141-143, nº 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: nº 1093; García Bellido, 1949: 139, nº 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 cera. 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



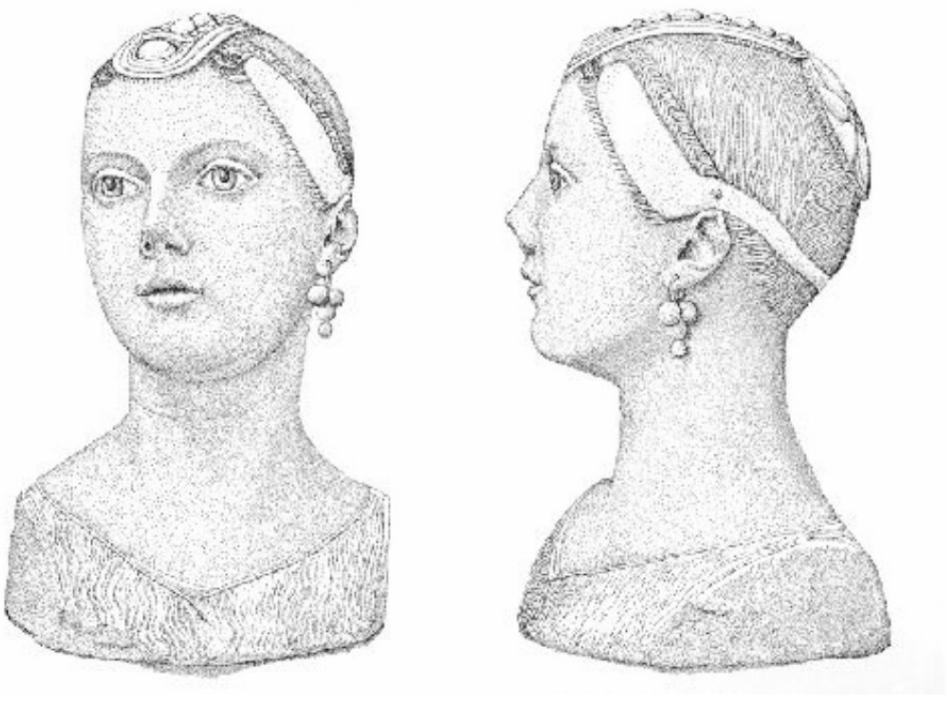




Fig. 3

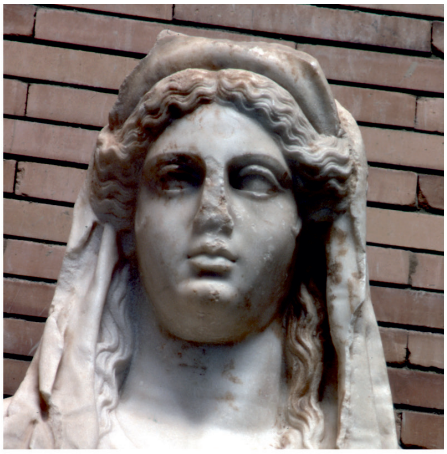






Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 9

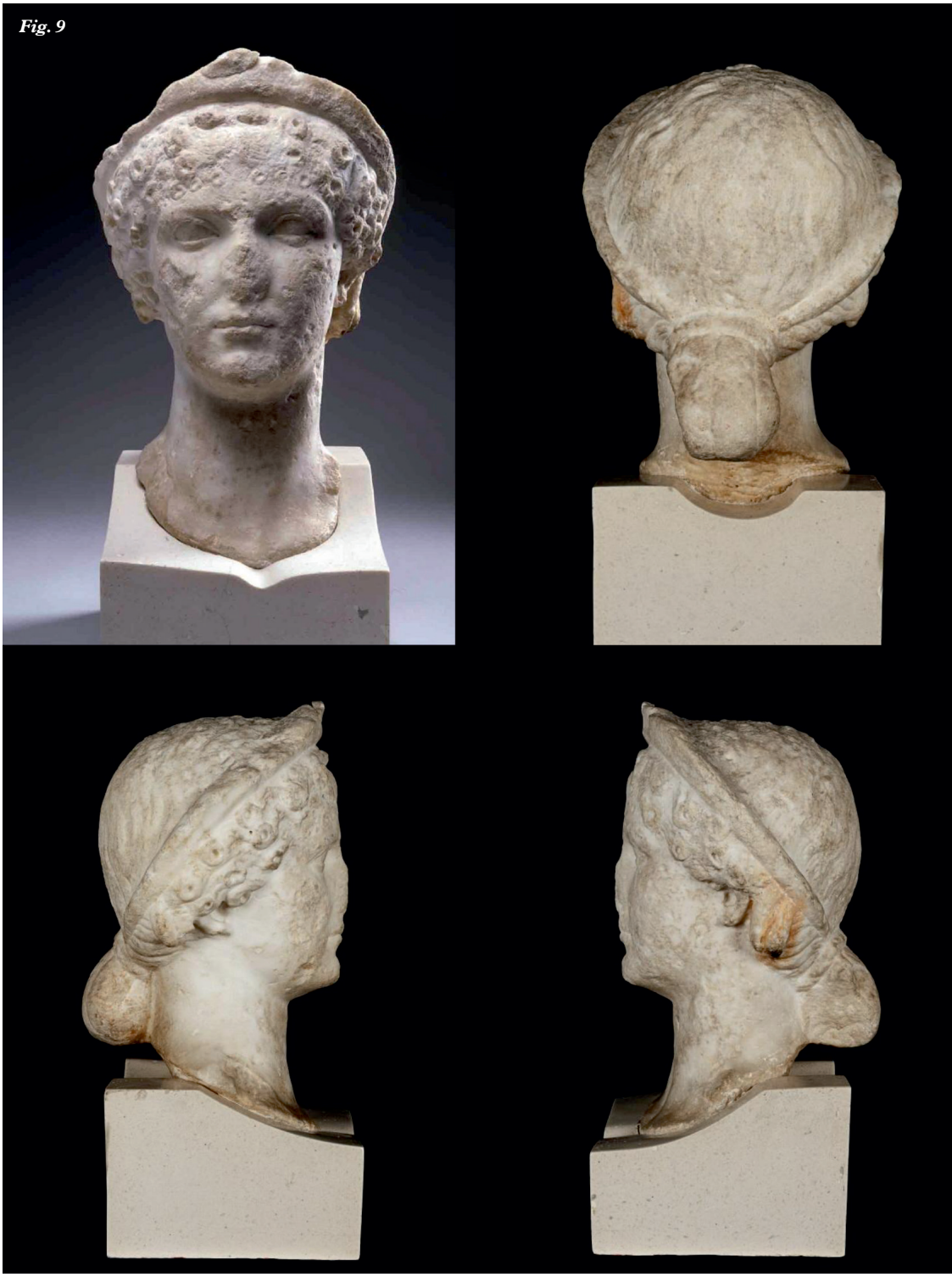




Fig. 10



Fig. 11

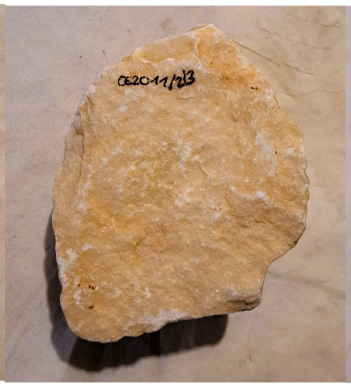






Fig. 12







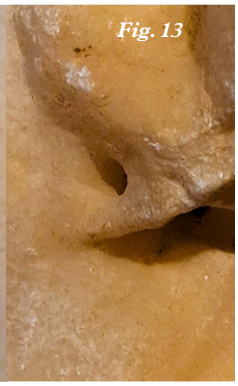


Fig. 13



Fig. 14

Fig. 15



Fig. 16





Fig. 17

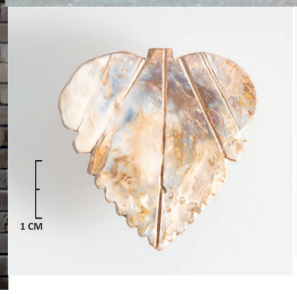


Fig. 18

Fig. 19









Imagenes

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. Peplos 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 Titvs 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.* Coleccion *Monografías Emeritenses* 12. Merida: 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 Mulieres. 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 Italica. Una propuesta de lectura. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigrahik* 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.* Atens: 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.

https://doi.org/10.34623/291f-pt38

Fragmentos de esculturas de tronos de carácter monumental de *Augusta Emerita*

José María Murciano Calles

Resumen: Se presentan tres piezas, conservadas en los almacenes del Museo de Arte Romano de Mérida (Badajoz, España), cuyo similar formato y dimensiones hacen plantear la posibilidad de una misma funcionalidad y de un probable idéntico origen. Hasta donde lo permite su fragmentación, se interpretan como patas de tronos de estatuas colosales, que podrían insertarse dentro del mundo del culto imperial, ya que conservan elementos decorativos (cornucopia, figura anguípeda), que bien pueden relacionarse con la iconografía usada por varios emperadores.

Palabras claves: colosalismo, culto imperial, Júpiter.

Sculpture fragments of thrones of monumental size from *Augusta Emerita*

Abstract: We present the study of three fragments preserved in the collection of the Museum of Roman Art of Mérida (Badajoz, Spain). Their similar features raise the possibility of the same functionality and a probable identical origin. The fragments are interpreted as throne legs of colossal statues, which perhaps belong to the time frame of the imperial cult since their decorative elements (cornucopia, anguiped figure) may be related to the iconography used by the emperors.

Keywords: colossalism, Imperial Cult, Jupiter.

Introducción

Se presentan tres fragmentos escultóricos conservados en la colección del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, que hasta ahora han pasado inadvertidos y que despertaron nuestro interés al documentarlos

en el proceso de renovación de los Almacenes de Gran Formato que acometemos desde 2011.[1]

Se trata de tres elementos de forma aproximadamente paralelepípeda, con dimensiones y decoraciones similares entre ellos que nos hacen interpretarlos como patas de tronos de gran tamaño que formarían parte con toda probabilidad de estatuas cultuales. En una primera parte de este artículo procederemos a su catálogo, para, en una segunda, observar las implicaciones que pueden tener en el repertorio escultórico de *Augusta Emerita*.

1. Catálogo

1a. Fragmento decorado con figura anguípeda (figura 1) N.º Inv. MNAR 76. Procedencia desconocida. Su número de inventario delata su antigüedad de ingreso en el MNAR. Se encuentra inventariado en el primer libro de registro de la institución, terminado de redactar por Maximiliano Macías el 20 de junio de 1910. Nada más podemos aportar sobre su contexto originario, puesto que en dicho inventario el propio Macías no proporciona dato alguno en este sentido.

Dimensiones generales: Alt.: 27 cm. An. Max.: 35 cm. Gr.: 11 cm. Mármol de Borba-Estremoz (reconocimiento *de visu*).

Descripción: Fragmento de forma aproximadamente paralelepípeda con los laterales abriéndose en curva hacia abajo. Su cara principal está decorada con un cuadro con una figura anguípeda, enmarcada por una moldura de cimacio lésbico de tipo *scherenkymation*, bajo la que se aprecia el desarrollo superior de dos volutas, entre las cuales se esculpe una palmeta.

Del cuadro con el motivo, a juzgar por lo observable, se conserva aproximadamente dos tercios de la composición, mostrando el cuerpo desnudo

[1] Este trabajo ha sido posible gracias al soporte del Proyecto "*Augusta Emerita*: modelo urbano, arquitectónico y decorativo en Lusitania-I". Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2020 - 114954GB - I00 / AEI / 10.13039 / 501100011033) y del Grupo de Investigación Estudios de la Antigüedad EDLA (HUM035). Catálogo de Grupos de Investigación de Extremadura SECTI (Sistema Extremeño de Ciencia, Tecnología e Innovación). Quiero aprovechar también para agradecer en estas líneas a mi amigo Luis Fallola, que por varios años estuvo vinculado al MNAR y que con sus sugerencias ha enriquecido la redacción de este texto. También han sido indispensables las correcciones de los textos en inglés de Javier Murciano.

de la figura, sin conservar cabeza ni brazo derecho, que se encuentra levantado. Su cuerpo se inclina ligeramente a la izquierda del espectador. Su brazo izquierdo se flexiona ligeramente, apoyando su mano en la cadera del mismo lado. Los genitales se representan, pero no se encuentran bien conservados. Las piernas están abiertas y tienen las características terminaciones de cola de pez, enroscadas entre ellas hacia detrás de los muslos formando una composición simétrica. Bajo ellas se representan de forma muy esquemática, mediante trazos incisos ondulados, las olas del mar. Pese a la sencillez general del motivo, cabe destacar su interés en la búsqueda de la perfección anatómica, lo cual se puede observar en las líneas bien ejecutadas del antebrazo conservado o de la conexión entre el abdomen y la cadera.

Como decíamos, esta figura tiene un marco, de 22 cm de anchura, recorrido por una pequeña moldura de cima reversa con poco volumen y decorada con un *scherenkymation*, con pares de hojitas de 3 cm de ancho. Son lisas, formando el característico botón en la zona superior del dardo interior. Los pares de hojas se muestran muy juntos, teniendo sus bordes exteriores unidos entre sí. En cada esquina se ubica una pequeña hoja dentada de acanto, que tapa parcialmente el último par.

De las volutas de la zona inferior del bloque se conserva una mínima parte de su desarrollo exterior. Son lisas y ligeramente rehundidas. La palmeta, de 5 cm de alto, se muestra de frente y está compuesta por 8 hojas oblongas dispuestas de forma simétrica, formando una suerte de abanico. La raíz de la que surgen no se conserva, aunque parece tener forma esférica.

Los cantos son lisos, bien pulimentados, mientras que la cara trasera es lisa, aunque con huellas de buril y gradina (figura 2).

1b. Fragmento decorado con posible cornucopia (figura 3) N.º Inv. MNAR 11885. Procedencia: Vertedero del Puente Nuevo. Ingresa en el Museo en el 14 de noviembre de 1970, entregando la pieza Ángel Vivas García, que por aquellos años hizo numerosos aportes a la colección, siempre extraídos de sus exploraciones por los distintos vertederos y escombreras de la ciudad, que alojaban los desechos de las obras por aquellos años, lo que hace imposible conocer el contexto arqueológico de la pieza.

Dimensiones generales: Alt.: 31,5 cm. An. máx.: 36 cm. Gr.: 13 cm. Mármol de Borba-Estremoz (reconocimiento *de visu*).

Descripción: Fragmento de forma aproximadamente trapezoidal con los lados curvos producto del desarrollo de las volutas, que en este caso se ubican en la zona superior de la cara principal, sobre el campo de *scherenkymation* y motivo iconográfico. Las volutas se hallan ligeramente rebajadas para dar apariencia de estar plegadas en su zona interior y albergan en su intersección una palmeta, de 5 cm de longitud, en este caso con las hojas dispuestas en forma radial hacia abajo surgiendo de un bulbo circular con poco detalle. Dichas hojas son de forma oblonga y planas, con ningún detalle naturalista. Tanto volutas como palmetas apoyan sobre el marco de cimacio lésbico. Lo conservado del rectángulo, fragmentado en su zona inferior, mide de ancho (única medida completa) 22,7 cm. El *scherenkymation* tiene los pares de hojas muy unidos entre sí, algo que las diferencia con respecto a los otros ejemplares. Miden 3,6 cm aprox. de ancho. El dardo interior deja ver el botón de la zona superior, formando las hojas el habitual perfil de tijera. Las esquinas tienen un desarrollo similar al resto de la sucesión, con una de las hojas plegada sobre sí, haciendo el ángulo e impidiendo ver así parte del dardo.

La causa de orientar la pieza tal y como la mostramos, con la palmeta, teóricamente, hacia abajo, es por la identificación del motivo central del cuadro con el extremo superior de una cornucopia, de la que se conserva el amontonamiento exhuberante de frutos, representados por esferas de distintos tamaños, adivinándose en el lado izquierdo del espectador la caída de un racimo de uvas. Del cuerno únicamente se conserva un pequeño fragmento, en el que no podemos apreciar decoración alguna, y en el que se adivina el curvamiento característico del objeto.

Por último, un aspecto interesante del fragmento con respecto a los otros es la existencia de zonas alisadas en la parte superior de las volutas (figura 4), evidenciando desde nuestro punto de vista que esa área era exenta parcialmente. El centro de esa cara se encuentra fragmentado, por lo que quizás en él existía otro tipo de desarrollo o remate, y la presencia del alisamiento en las volutas indicaría que estamos ante un extremo de la pieza que quizás se unía a otra estructura por su zona central.

La cara posterior es lisa, y se encuentra mal conservada, con varias fracturas y erosiones (figura 5).

1c. Fragmento decorado con motivo desconocido (figura 6) N.º Inv. MNAR CE2011/4/7.

Procedencia: Plaza de la Constitución. La pieza se encontraba sin número en los Almacenes de Gran Formato del MNAR. Sin embargo, tuvimos la fortuna de advertir su mención en una de las cartas de la correspondencia publicada de Mélida y Macías (Caballero Rodríguez y Álvarez Martínez, 2011: carta n.º 444). En ella, Mélida describía textualmente el fragmento como "aquel trozo de mármol que está en el teatro" y añadía un dibujo esquemático muy similar a la pieza y con dimensiones de 71 x 38 cm (según añadido manuscrito de Macías). La carta se fecha el 18 de noviembre de 1928 y consistía en una petición de datos de monumentos y piezas (entre los que se encuentran la pieza en cuestión) para una memoria que según Mélida estaba redactando. La mención de Mélida no deja claro que su procedencia sea del teatro, sólo que se conserva allí. El hecho de almacenar piezas halladas en toda la ciudad era algo habitual por esos años. Observando las fechas, la memoria debe ser la publicada en 1929 (Mélida Alinari y Macías Liáñez, 1929), en cuyas págs. 28-29 se da la noticia de una estela hallada en la Plaza de la Constitución, que mide 76 x 38 cm, y de la que se describe textualmente que "en su frente, esculpido, se ve parte de un recuadro con molduras, y a continuación un motivo de fajas contrapuestas que terminan en volutas. Su estilo es decadente". Por tanto, la coincidencia de nuestro fragmento con las dos menciones es evidente, de ahí que hayamos podido rastrear su procedencia. Sin embargo, no hemos podido hallar su número de inventario. El período comprendido entre 1910, fecha del primer inventario del Museo realizado por Macías, y 1943, cuando se reinicia de nuevo otro libro de registro, ya por Álvarez Sáenz de Buruaga, está muy mal documentado, con muchas incertezas.

Dimensiones generales: Alt.: 77 cm. An. max.: 37,5 cm. An. menor: 30 cm. Gr.: 12 cm.

Descripción: Fragmento de forma alargada y compuesto por dos zonas bien diferencias: la que planteamos como superior tiene forma rectangular y la inferior desarrolla volutas que hacen su perfil sinuoso. La cara de la zona superior tiene restos de un motivo difícilmente interpretable, observándose un volumen aproximadamente cuadrado con límites ligeramente curvos. A la mitad de su interior se realiza una línea incisa de la que surgen líneas secantes verticales que desarrollan toda la mitad inferior. A la izquierda de este motivo y ya unidas al canto del marco se esculpen tres líneas paralelas,

también curvas. Su ubicación en el extremo izquierdo del campo podría indicar que forma parte de una composición mayor. Tiene un marco de 24,5 cm de ancho, con la habitual cima reversa de poco volumen y *scherenkymation*, con pares de hojas de 3-4,3 cm aprox. Su perfil es muy similar a los ya descritos, salvo que en este caso no se representa el extremo inferior del dardo, aunque sí se marca el botón superior.

A diferencia de los anteriores fragmentos, el cuerpo decorado con volutas en este caso se conserva mejor, mostrando dos pares de ellas y una inferior, ya afectada por la rotura de la pieza. Las superiores son planas, ligeramente rehundidas. Las intermedias son sustituidas por rosetas de seis pétalos y botón central y la inferior vuelve a ser una voluta simple similar a las superiores. Todas ellas se encuentran enlazadas por una suerte de tallos esquemáticos, entre los cuales, en un registro posterior, se señalan dos vástagos planos en sentido vertical, que interpretamos como posible figuración de la estructura del mueble.

En este caso no se representa la palmeta que se ubicaba en el intersticio de las volutas superiores, sino que en su lugar se encuentra un abultamiento triangular. Parece tratarse de una esquematización muy básica de la palmeta, pero no podemos asegurar que sea porque el escultor no ha terminado de esculpirla, por lo que estaríamos ante una obra inacabada, o bien, y esta opción nos atrae más, porque hay desinterés en la finalización, planteándonos que este fragmento no se viera, al menos completamente, en la obra final.

Los cantos y la cara posterior son lisos y bien pulimentados (figura 7).

2. Interpretación

Los tres fragmentos que se presentan, pese a proceder de momentos y lugares diferentes, mantienen características unitarias que aconsejan un estudio en conjunto de ellos. En efecto, su dispar contexto hizo que el personal técnico no pudiese identificarlos hasta que se acometió la reforma del almacén, llevada a cabo por el Departamento de Documentación durante más de una década, desde 2010 hasta 2022. A ello también se unía la localización de los fragmentos en varias estanterías del almacén. Uno de ellos, el cat. 1b, se ubicaba en la estantería que conservaba la

colección de capiteles, decisión razonable al observar las volutas y la decoración, y en general, el formato de la pieza, confundiéndola seguramente con un capitel de pilastra. Otro de ellos, el cat. 1a, se encontraba integrado en la colección de escultura, puesto que se identificaba sin problemas la figura anguípeda y debido a este motivo iconográfico se valoró su pertenencia a dicha colección. El último fragmento, el cat. 1c, y puesto que no se hallaba inventariado, se localizaba en una estantería junto con otras piezas problemáticas, sin números de inventario, a la espera de un intento de búsqueda de origen.

Sin embargo, al realizar la reorganización del almacén, tuvimos la fortuna de poder observarlos en conjunto, y percatarnos de su parecido, tanto en formato, como en decoración como en dimensiones.

Comenzando con estas últimas, todos los fragmentos tienen un ancho de en torno a los 36 cm y un grosor de aproximadamente 12. En cuanto al formato, su estructura y su alternancia de volutas y bloques rectangulares hacen identificarlos como patas de mobiliario, y casi con toda seguridad, de tronos. Para el estudio general de este tipo mobiliar recomendamos sumar a la bibliografía clásica del tema (EAA: 1011-1018, *sub voce* Trono; Alföldi, 1934 y 1980, Richter, 1966: 98-104; Kyrieleis, 1969) las más recientes revisiones (Schäfer, 1989 y 1990; La Rocca, 2007; Portillo Gómez, 2017, esta última especialmente relevante al tratar los casos hispanos).

El fragmento cat. 1c es el mejor conservado, observando bien en él la consecución, como se ha dicho, de un bloque rectangular y una sección con volutas, que simula a un estípite abalaustrado, que conformaría las patas de los tronos de madera, material en el que se ejecutarían mediante talla y torno la forma tan característica del balaustre. Como se ha comentado en la descripción del fragmento cat. 1c, los listeles planos que unen las volutas podrían representar el armazón del mueble, algo también acorde a la forma de construir este tipo de asientos, por medio de armazones de tableros de madera.

Siguiendo el estado de la cuestión de Portillo (2017: 215-216), las formas de los fragmentos emeritenses entrarían en su esquema n.º II, por lo que es de suponer que el área de las volutas se hallaría en medio de dos zonas rectangulares.

Comparando las dimensiones y morfología de los tres fragmentos (figura 8), nos percatamos de su similitud. También, si tenemos en cuenta que

forman parte de un asiento, podemos percibir sin problemas su colosalidad, su tamaño mayor que el natural, algo que, en el mundo romano, como sabemos, tiene fuertes vinculaciones ideológicas. Desconocemos la extensión completa de las patas, pero haciendo un cálculo aproximado de cómo conformarían el asiento completo y tomando un canon proporcionado de 8 cabezas para el ser humano podríamos estar hablando orientativamente de una estatua de un mínimo aproximado de 2,2 metros (3,2 metros si la figura estuviera en pie), que es algo menor a otras estatuas colosales conocidas en *Augusta Emerita* (una recopilación de estas con sus tamaños en Murciano Calles et al, 2014: 94-95).

En conjunto, se aprecia una gran similitud en los motivos decorativos de los tres fragmentos, como son la presencia de pares de volutas, la existencia entre ellas de una palmeta (solo bocetada en el cat. 1c) y la representación de un motivo iconográfico, variado en los tres casos, dentro de un marco decorado con un *scherenkymation*, este sí de idénticas características en todos los ejemplares.

Comenzando con el cimacio, dicho motivo entraría en lo que Mattern (Mattern, 2001: 57) denomina el *Normaltypus* y que Leon engloba en su tipo C (Leon, 1971: 263-264). Se caracteriza por la forma abierta del extremo de las hojas, que alcanzan además un perfil sinuoso. La abertura de las hojitas es suficiente para dejar bien visible el dardo interior. Este tipo, aunque se considera que nace en época augustea, tiene su mayor desarrollo en época julioclaudia y parece que en la arquitectura oficial frena en época antonina, si bien podría continuar su desarrollo hasta época severa (Mattern, 2001: 57; Leon, 1971: 261, este último, sin embargo, lo hacía llegar hasta época trajanea temprana). Por tanto, y pese a que nuestros motivos son de carácter simplificado, debido quizás a su presencia no destacada en la estatua, se podrían datar de manera general en un arco cronológico desde época juliocaudia a época trajanea. Ejemplares similares vistos en *Corduba* remiten a modelos augusteos (Márquez Moreno, 1998: n.º cat. 78, 874, 191 y 1292). Sin embargo, la presencia de hojitas dentadas en los ángulos de cat. 1a podrían restringir su datación a partir de fines de época julioclaudia y sobre todo época flavia, momento en el cual abunda el *scherenkymation* decorado con hojas dentadas, cercanas al acanto, mucho más naturalistas, un fenómeno dentro de una moda generalizada en esa dinastía denominada la barroquización

flavia (Márquez Moreno, 1999: 259; Pensabene y Mar, 2002: 82). Una datación adriano-trajanea, con el *revival* clasicista y la vuelta a modelos augusteos, podría también tener sentido, como así nos hizo saber el conservador José Luis de la Barrera, al que enseñamos las piezas para que nos aportara su opinión, que agradecemos, y que, con ojo clínico, sugirió dicha cronología.

Sobre las palmetas poco podemos decir dentro de nuestros conocimientos, salvo que con su vista frontal y en disposición simétrica configuran el esquema de *anthemion* tan habitual en la decoración arquitectónica y mobiliar a lo largo de todo el imperio romano. Por supuesto, lo más relevante desde un punto de vista iconográfico son los motivos localizados dentro del marco de cimacio lésbico, en los que nos detendremos ahora por las implicaciones que pueden tener en su relación con el personaje representado en el trono. El mejor conservado es el motivo de la figura anguípeda del cat. 1a (figura 9), aunque su mejor preservación no implica que sea obvia su interpretación: tanto los gigantes como los tritones se representan de esa forma, a veces incluso confundiéndose.

Lamentablemente, no disponemos de los dos elementos más definitorios para su resolución, que son la cabeza y el posible objeto que portaría en el brazo levantado. Los gigantes suelen representarse barbados, iracundos, demostrando su naturaleza salvaje. Estos suelen disponerse como motivos secundarios en corazas de emperadores, a veces con los tentáculos con terminaciones vegetales o en forma de serpientes (Rantz, 1984). Ninguna de estas versiones parece ser nuestro caso, puesto que estas se representan con un hieratismo arcaicista intencionado, para validar su antigüedad. Al fin y al cabo, están recordando en última instancia las luchas entre los dioses olímpicos y los gigantes (Apolodoro, I, 6), que no son sino un medio para expresar el tópico grecolatino de la lucha de la civilización contra la barbarie, algo que se asocia en época romana con las victorias imperiales (LIMC, IV, 1: 193, *sub voce Gigantes*).

La otra opción es considerar la figura como un tritón. La mano levantada, perdida, alzaría así la caracola habitual de su iconografía, con la que anuncia el *thiasos* de Neptuno (LIMC, VIII, 2: *sub voce Tritones*), y la representación de olas estaría justificada. No obstante, esta última presencia, un ambiente marino, también podría tener sentido si consideramos la figura como un gigante, puesto que las gigantomaquias se

desarrollan según las versiones siempre en zonas costeras, siguiendo de nuevo la narración de Apolodoro. Si fuera un tritón, una opción sería vincularlo a la representación de una divinidad acuática, si bien descartamos esta opción porque sus representaciones son invariablemente en postura recostada o de pie, a menudo, en el caso de Neptuno, dirigiendo un carro de hipocampos (LIMC, VII, 2: *sub voce Poseidon/Neptunus*). Otra posibilidad, más sugerente para nosotros, es interpretar la figura, tritón o gigante, como un símbolo de una victoria naval, dentro, pues, de una iconografía imperial. Una idea similar, aunque vinculándola con una Victoria surgida de las olas, ya fue mantenida por Portillo (2017: 219-220) al analizar la impresionante estatua colosal sedente de Calígula hallada en Nemi (Ghini et al, 2014). De hecho, es este paralelo el que más se acerca a los fragmentos aquí presentados, como veremos en las conclusiones.

En cualquier caso, lo conservado de la representación reproduce un modelo ya conocido en la estatuaria hispana, cuyos ejemplos más sobresalientes se hallan en Valdetorres del Jarama (Puerta et alii, 1994: 182-183) y en Quinta das Longas (Nogales et al., 2004: 118-123). Para este último ejemplar, especialmente relevante por ser un paralelo lusitano, sus descubridores ya se preguntaban si se trataba de gigante o tritón, salvando la cuestión con el planteamiento de una posible contaminación entre ambas iconografías, algo que podría darse también en nuestro modelo (Nogales et al., 2004: 122-123).

Por último, es de destacar un aspecto estilístico que parece relevante, tanto para la cronología como por sus implicaciones en relación a los talleres escultóricos urbanos. La talla de la figura sobresale desde un punto de vista técnico en el conjunto de los tres fragmentos. Anatómicamente no parece existir ningún reproche, la composición es correcta y el movimiento de la figura es acompasado y natural. La talla se ejecuta en un relieve de escasos milímetros, en los que se representan varios planos de profundidad, algo observable en los enroscamientos que realizan las colas de las extremidades inferiores y su conexión con las olas, estas sin embargo ejecutadas con menos atención y pericia. Este tipo de talla tan somera, pero a la vez tan descriptiva nos recuerda a otra obra de enorme calidad y mejor conservada, como es el relieve de un árbol de laurel dentro del conjunto hallado en la zona de Pancaliente de Mérida, asociado a los conjuntos forales, aunque realmente de contexto incierto, y que se data,

por criterios estilísticos, a finales de época julioclaudia (Barrera Antón, 2000: 130, n.º 493).

En otro fragmento, el cat. 1b, se conserva el extremo superior de una cornucopia. Es este un motivo estereotipado, tratándose, como se sabe, del cuerno de la cabra-ninfa Amaltea que amamantó a Júpiter niño. El cuerno, una vez cortado, no dejaba de ofrecer alimentos, por lo que también se le conoce como Cuerno de la Abundancia (Daremberg y Saglio, 1877, vol. 1, 2: *sub voce Cornucopia*). Expresa riqueza, generosidad y benevolencia, por lo que es portado por numerosas divinidades y figuras mitológicas: Júpiter, Fortuna, Hércules y las musas entre las más habituales, si bien en época imperial se vincula a la figura del emperador, en relación a las personificaciones de sus virtudes, como la *Concordia*, *Fortuna*, *Felicitas*, *Pax*… siempre siguiendo a Daremberg y Saglio (1877: 1518-1519), quienes hacen el recorrido de las numerosísimas representaciones del motivo a lo largo de las dinastías. Por tanto, es en general y en última instancia una representación de la figura del emperador como proveedor de la paz y plenitud de los tiempos, un concepto manido desde la creación del concepto de la *Pax Augustea* (véase el inicio de esta propaganda en la magna obra de Zanker, 1992).

Finalmente, nos ha sido imposible discernir el motivo del fragmento cat. 1c. Da la impresión de que se trata de una terminación de algún objeto, tomando en cuenta su posición junto al lateral del marco que lo contiene. Existirían algunas posibilidades, ninguna satisfactoria. Por un lado, el objeto principal podría recordar vagamente la terminación de una guirnalda, mientras que las líneas curvas a la izquierda de la imagen serían las *taeniae* volantes que las atan. A modo de ejemplo se pueden observar algunas caras posteriores de aras emeritenses, salvo que, en caso de ser así, nuestra pieza debería colorarse a la inversa de como la presentamos, puesto que siempre se muestran con las terminaciones hacia arriba, para que la guirnalda caiga en semicírculo (véanse los ejemplares n.º 122, 124 y 131 del catálogo de Hitos funerarios en Murciano, 2019).

En otra remota posibilidad, el objeto puede recordar el faldellín y parte de la coraza de una vestimenta militar muy simplificada, y todo podría formar parte de un *congeries armorum* similar a los documentados en el teatro (Salcedo Garcés, 1983) o en el denominado templo de Marte (León Alonso, 1970).

Por último, podemos sumar otra hipótesis, manifestada por el Prof. La Rocca, a quien agradezco su guía, en las charlas en la propia Reunión de Faro. Él contemplaba la opción de que fuera la terminación de un mango o vástago de algún objeto (¿una pátera? ¿un cetro? ¿un bastón de mando?) que portara la figura representada en el asiento, que se hubiera ejecutado mediante la técnica del relieve en conjunción con su desarrollo superior en bulto redondo, algo favorecido por la escasa visibilidad de esa zona en el conjunto total de la estatua.

Resumiendo, ninguna de estas ideas es realmente convincente, y lo más prudente es mantener el motivo como incierto, por desgracia, por lo que, por azares de la arqueología, el fragmento de mayores dimensiones es sin embargo el que menos pistas iconográficas proporciona. Vistos pormenorizadamente todos los componentes de los fragmentos escultóricos, no nos queda sino preguntarnos su sentido y significado en el contexto de la estatuaria emeritense en general.

3. Conclusión

En primer lugar, cabe preguntarse si las tres piezas presentadas pertenecen a una misma estatua. Es difícil aseverarlo, pero las dimensiones y la similitud del cimacio lésbico animaría a pensar que sí, o, al menos, que formarían parte de un mismo conjunto, con varias estatuas sentadas en diferentes tronos con diferentes iconografías. En contra de esta idea está las localizaciones dispares, todas además secundarias. La pieza mejor localizada es el cat. 1c, cuyo contexto más antiguo conocido es la actual Plaza de la Constitución (figura 10), que forma parte en época romana del denominado Foro Provincial (Mateos Cruz, 2006; Nogales Basarrate, 2009), un complejo administrativo y cultual construido en el reinado de Tiberio, pero con continuidad durante todo el período imperial, según la epigrafía hallada en el área (Stylow, 2006; Saquete Chamizo y Álvarez Martínez, 2007; Saquete Chamizo, 2011).

Por supuesto, tendría sentido una estatua de este formato, colosal y sedente, en un espacio así, si bien es aventurado aceptar esta localización, observando las noticias vagas de su contexto. Hasta donde hoy conocemos, la arquitectura de este espacio foral es especialmente monumental,

centrado en el colosalismo de los ambientes y de su mobiliario, mucho más que el propio Foro municipal centralizado en el hoy conocido como Templo de Diana. En otros estudios (Nogales Basarrate y Murciano Calles, 2019; Murciano Calles, 2020), ya hemos intentado vincular otros elementos epigráficos y escultóricos también colosales a este área, pese a que en esos casos también hay que ir con mucha precaución, y ello debido al profundo cambio que sufrió el foro municipal en etapas posteriores a la romana (Alba Calzado y Sabio González, 2020), algo que también era advertido por Stylow en su comentado estudio epigráfico.

Aunque nos convenzamos, que en absoluto lo estamos, de la presencia de una o varias estatuas sedentes en el Foro provincial, sigue quedando el problema de la identidad del representado. No se puede descartar la presencia de un dios, típicamente Júpiter, siguiendo el famoso modelo entronizado de Zeus que creó Fidias en Olimpia. También es lógico presuponer la efigie de un emperador, siguiendo siempre en última instancia el tipo de Júpiter sedente (todo el fenómeno de la relación del culto de Júpiter con la figura del emperador en Fears, 1981, especialmente su capítulo IV; para los casos hispanos, Garriguet Mata, 2001: 68-69). Como hace ver Rose (1997: 75), estatuas de emperadores entronizados no aparecen antes del reinado de Tiberio, y su inicio parece marcarse con la emisión de sextercios con representación de Tiberio y el *Divus Augustus* entronizados, si bien en este caso el tipo es togado sobre *sella curulis*, mientras que en la gran mayoría de los casos de las estatuas conservadas a lo largo y ancho del Imperio siguen el comentado modelo de Júpiter sedente. Ruck (2007: 134, nota 509) hace ver que estas estatuas sedentes son siempre usadas en templos o estancias cultuales y en las *scaenae frons* de los teatros. No obstante, se han encontrado ejemplares de estatuas togadas sedentes (el ejemplo más espectacular hispano en Torreparedones, Márquez Moreno, 2017 y Márquez Moreno y Morena López, 2018), por lo que debemos ser precavidos nuevamente, si bien, en contra de esta hipótesis, habría que suponer que la vestimenta caería sobre las patas del trono, impidiendo representarlas tan claramente como las observamos.

A lo largo de estas líneas se ha observado la dificultad de aportar una cronología clara, más allá de iniciarla en época julioclaudia y llevarla hasta mediados del siglo II. Como se ha comentado, el cimacio lésbico podría entrar en categorías adrianeo-trajaneas, y a favor de esta cronología

se podría añadir el abundante uso de tritones (o gigantes) a partir del siglo II, a lo que ayudó a difundir especialmente el arte funerario, y, sobre todo, los sarcófagos, algo a lo que ya prestó atención Beltrán Fortes (1991: 188). Por otro lado, si queremos considerar el motivo como símbolo de una victoria naval, a lo largo del Imperio, y en la medida de nuestros conocimientos (hemos usado la narración de Roldán Hervás, 1995: 287-348), son escasas las batallas libradas en este medio: a la famosísima de Accio que dio fin a las guerras civiles podemos sumar las campañas para la conquista de Britania con Calígula o Claudio, en especial este último al que el Senado erigió un arco en *Via Lata* en Roma por sus victorias en esa provincia (Coarelli, 1997: 256). Al respecto de Calígula, ya presentamos una cabeza colosal, de unas proporciones acordes a las de nuestras piezas (sin que eso implique por fuerza relación entre ellas), cuyas características podrían ser atribuibles a un retrato suyo, si bien había más certezas para considerar a su predecesor Tiberio como el representado (Nogales Basarrate y Murciano Calles, 2019: 150-152).

En definitiva, damos por cerrado el análisis de estos tres fragmentos con más preguntas que respuestas, y con la esperanza de que el yacimiento emeritense y el legado documental de los investigadores que trabajaron sobre él, nos provea de nuevas pistas e indicios que arrojen luz sobre este y otros aspectos que permanecen sin respuesta.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 8



Fig. 9



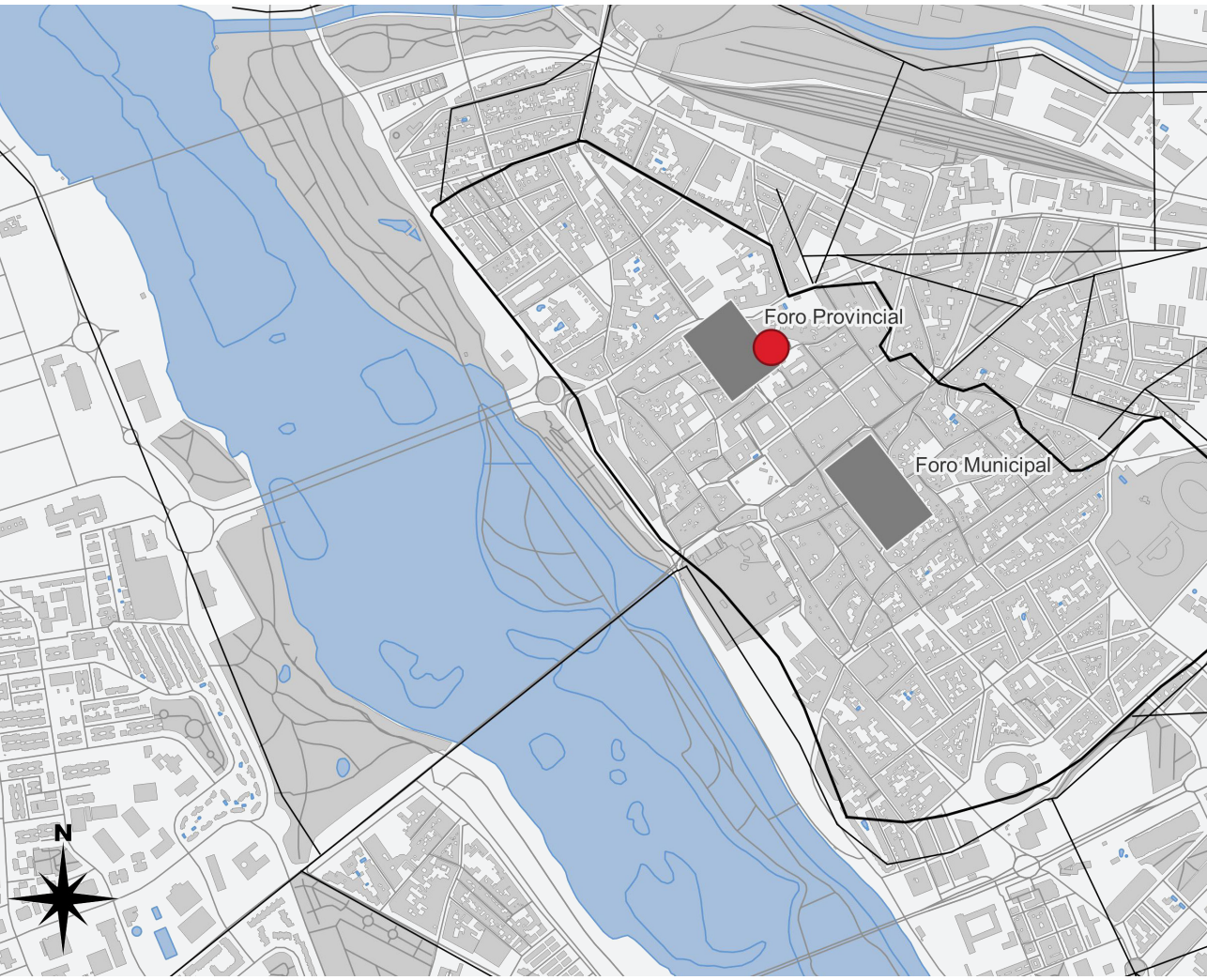

Foro Provincial
Foro Municipal
N



Fig. 10

Listado de figuras

Figura 1. Fragmento de trono n.º cat. 1a (n.º inv. MNAR 76) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 2. Cara posterior del fragmento de trono n.º cat. 1a (n.º inv. MNAR 76) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 3. Fragmento de trono n.º cat. 1b (n.º inv. MNAR 11885) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 4. Cara superior del fragmento de trono n.º cat. 1b (n.º inv. MNAR 11885) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 5. Cara posterior del fragmento de trono n.º cat. 1b (n.º inv. MNAR 11885) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 6. Fragmento de trono n.º cat. 1c (n.º inv. MNAR CE2011/4/7) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 7. Cara posterior de fragmento de trono n.º cat. 1c (n.º inv. MNAR CE2011/4/7) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 8. Comparativa de tamaño de los fragmentos (elaboración propia con fotografías de Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 9. Detalle de la figura anguípeda del fragmento n.º cat. 1c (n.º inv. MNAR CE2011/4/7) (Archivo MNAR/Lorenzo Plana).

Figura 10. Localización (punto negro) de la Plaza de la Constitución, lugar de hallazgo del fragmento 1c, dentro de la planta actual con indicación de las plazas forales, la muralla y vías de salida principales de época romana (elaboración propia usando datos del CCMM y del IGN (BTN 100 CC-BY 4.0 ign.es).

Bibliografía

Alba Calzado, M., & Sabio González, R. (2020). En relación al conjunto episcopal de Mérida en época visigoda ¿reutilización secular de un enclave religioso? En *O territorio y a gestão dos recursos entre a Antiguedade tardia y o periodo islâmico* (pp. 111-147).

Alföldi, A. (1934). Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, *49*, 1-118.

Alföldi, A. (1980). *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Apolodoro (1985). *Biblioteca mitológica*. Edición traducida y con notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos.

Beltrán Fortes, José. (1991). El mausoleo londinense del *procurator Iulius Classicianus*. *Habis*, *22*, 177-189.

Barrera Antón, J. L. de la. (2000). *La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*. L'Erma di Bretschneider.

Caballero Rodríguez, J., & Álvarez Martínez, J. M. (2011). *Epistolario de las grandes excavaciones en Mérida: Correspondencia privada entre Maximiliano Macías y José Ramón Mélida (1908-1934)*. Mérida: Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida.

Coarelli, F. (1997). *Roma* (3a ed.). Mondadori.

Daremberg, C. V., & Saglio, E. (1877). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* (Vol. 1-10).

EAA: *Enciclopedia dell'Arte Antica*.

Fears, J. R. (1981). The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology. En *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Vol. 17.1, II* (pp. 3-141).

Garriguet Mata, J. A. (2001). *La imagen del poder imperial en Hispania: Tipos estatuarios* (1a ed, Vol. 1). Tabularium.

Ghini, G., Palladino, A., & Rossi, M. (Eds.). (2014). *Sulle tracce di Caligola: Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi*. Gangemi Editore.

Kyrieleis, H. (1969). *Throne und Klinen: Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*. W. de Gruyter.

La Rocca, E. (2007). I troni dei nuovi dei. *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial. Política y poder (Mérida, 2006)*, 77-104.

Leon Alonso, P. (1970). Los relieves del templo de Marte en Mérida. *Habis*, *1*, 181-197.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

Márquez Moreno, C. (1998). *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia: Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*. Universidad de Córdoba-Obra Social y Cultural CajaSur.

Márquez Moreno, C. (2001). La ornamentación arquitectónica de la Carmona romana. En *Carmona romana* (pp. 251-262). Ayuntamiento de Carmona.

Márquez Moreno, C. (2017). Un *unicum* en la escultura romana: La estatua sedente de *Divus Augustus Pater* de Torreparedones (Baena, Córdoba). *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, *96* (166), 83-100.

Márquez Moreno, C., & Morena López, J. A. (2018). *Divus Augustus Pater*: Estudio tipológico, iconográfico y estilístico de una estatua sedente hallada en Torreparedones. *Madrider Mitteilungen*, *58*, 267-320.

Mateos Cruz, P. (Ed.). (2006). *El Foro Provincial de Augusta Emerita: Un conjunto monumental de culto imperial*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mélida Alinari, J. R., & Macías Liáñez, M. (1929). Excavaciones de Mérida: El circo. Los columbarios. Las termas. Esculturas. Hallazgos diversos. Memoria de los trabajos practicados en 1926 y 1927. En *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* (Vols. 6, 1927). Madrid: Imprenta de Archivos.

Murciano Calles, J. M., Nogales Basarrate, T., & Sabio González, R. (2014). Un nuevo fragmento de escultura colosal en *Augusta Emerita*. *Anas*, *23*, *2013*, 89-104.

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.* Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Murciano Calles, J. M. (2020). La reutilización de piezas epigráficas en Mérida. Origen y destino de varios pedestales provenientes de la arquitectura pública oficial romana. En R. Sabio González & J. M. Murciano Calles (Eds.), *Reciclando Emerita* (pp. 145-157). Museo Nacional de Arte Romano-Fundación de Estudios Romanos.

Nogales Basarrate, T., & Murciano Calles, J. M. (2019). Nueva estatua colosal en Augusta Emerita. Un posible retrato imperial. *Anas*, *27-28, 2014-2015*, 139-155.

Nogales Basarrate, T., Carvalho, A., & Almeida, M. J. de. (2004). El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal): Un modelo excepcional de las *villae* de la Lusitania. *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania (Lisboa, 2002)*, 103-156.

Nogales Basarrate, T. (2009). Foros de Augusta Emerita: Urbanismo, monumentalización y programas decorativos. En J. M. Noguera Celdrán & A. J. Domínguez Monedero (Eds.), *Actas del Seminario Fora Hispaniae: Paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las cuidades hispanorromanas (Lorca, 2002)*. Museo Arqueológico.

Pensabene, Patrizio, & Mar, R. (2004). Dos frisos marmóreos en la Acrópolis de Tarraco, el Templo de Augusto y el complejo provincial de culto imperial. *Simulacra Romae : Roma y las capitales provinciales del Occidente Europeo (Tarragona, 2002)*, 73-87.

Portillo Gómez, A. (2017). Análisis y caracterización del Thronos en el mundo romano. Los casos hispanos. *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*, *26*, 211-235. *https://doi.org/10.12795/spal.2017i26.09*

Puerta, C., Elvira, M. Á., & Artigas, T. (1994). La Colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama. *Archivo Español de Arqueología*, *67* (169-170), 169-170. *https://doi.org/10.3989/aespa.1994.v67.436*

Rantz, B. (1984). Le géant anguipède au clapet de la cuirasse impériale. *Latomus*, *43*, 884-887.

Richter, G. M. A. (1966). *The furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*. Phaidon press.

Roldán Hervás, J. M. (1995). *Historia de Roma*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Rose, C. B. (1997). *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the Julio-Claudian period*. Cambridge University Press.

Ruck, B. (2007). *Die Grossen dieser Welt: Kolossalporträts im antiken Rom*. Archäologie und Geschichte.

Salcedo Garcés, F. (1983). *Los relieves de armas del teatro de Mérida. https://doi.org/10.14198/LVCENTVM1983.2.12*

Saquete Chamizo, J. C., & Álvarez Martínez, J. M. (2007). Culto Imperial en *Augusta Emerita*: Complejos monumentales y documentos epigráficos. *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial. Política y poder (Mérida, 2006)*, 397-414.

Saquete Chamizo, J. C. (2011). *L. Fulcinius Trio*, *L. Cornelius Bocchus* y el templo del *Divus Augustus* en Mérida. *Habis*, *42*, 163-172.

Schäfer, T. (1989). *Imperii insignia Sella curulis und Fasces zur Repräsentation römischer Magistrate*. von Zabern.

Schäfer, T. (1990). Der *Honor bisellii*. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, *97*, 307-346.

Stylow, A. U. (2006). La epigrafía y el culto imperial en Augusta Emerita: Nuevos epígrafes del conjunto provincial de culto imperial. En P. Mateos Cruz (Ed.), *El Foro Provincial de Augusta Emerita: Un conjunto monumental*

de culto imperial (pp. 297-314). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza.

VARIA

https://doi.org/10.34623/50dn-mj13

Trajano en *Lucus Feroniae* – La contribución de la escultura de mármol[1]

Prof. Dr. Armando Cristilli

Universidad de Sevilla - Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Prehistoria y Arqueología

CC/ Doña María de Padilla, S/N - 41004, Sevilla (Spain)
acristilli@us.es | tel: +34 955 42 02 33

Resumen: La edad de Trajano en *Lucus Feroniae* parece un momento de nuevo impulso (aunque no al nivel de la época julio-claudia) como se puede ver de la nueva centuriación y la fase de construcción y de restauración de varios conjuntos públicos en la ciudad colonial. En cambio, son simplemente intervenciones funcionales y limitadas a las necesidades de las nuevas clases residenciales. La escultura de mármol de este período (en parte aún inédita) ilustra esta situación, demostrando, por un lado, el apego de los *Volusii Saturnini* aún a su glorioso pasado sociopolítico, por otro lado, el apoyo de los ciudadanos a la propaganda imperial. Con estos supuestos, la época trajana en *Lucus Feroniae* se configura con el papel ambiguo de ser el último momento de 'renacimiento' histórico-social de la ciudad, pero también de ser el canto del cisne del poder político de los *Volusii Saturnini*.

Trajan at *Lucus Feroniae* – The contribution of marble sculpture

Abstract: The age of Trajan in *Lucus Feroniae* seems to be a moment of new impulse (although not at the level of the Julio-Claudian age) as shown by the new *centuriatio* and the construction-restoration of various public buildings in the colony. Instead,

[1] Este estudio se ha realizado en el disfrute por parte del autor del contrato "Ayuda María Zambrano para la recualificación del sistema universitario español - Universidad de Sevilla' (289/2021)". Además, en las actividades del Grupo "Historiografía y Patrimonio Andaluz" (HUM 402), del P.A.I, adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla.

they are simply functional interventions to the new residential classes. The marble sculptures of this period (partly still unpublished) mark this situation, demonstrating both the attachment of the *Volusii Saturnini* still to their glorious socio-political past and the support of the citizens for the imperial propaganda. Therefore, the Trajanic age in *Lucus Feroniae* is configured with the ambiguous role of the last moment of historical-social renaissance, but at the same time of the last manifestation of the *Volusii Saturnini* prestige.

Entre la segunda mitad del I siglo d.C. y las décadas siguientes, la *Lucus Feroniae* de los *Volusii Saturnini* vive un momento en el que podemos señalar que los testimonios histórico-arqueológicos, tanto en la ciudad como en su territorio, se manifiestan con menos exuberancia que en el anterior período julio-claudio (Fig. 1). La traumática ascensión de los Flavios coincidió con la disminución en la escena política romana de la presencia de la *gens Volusia* (la familia patrona de la ciudad desde hace casi un siglo), y no porque excluida de la vida de la capital (no olvidemos que los *Volusii Saturnini* habían contado en la aristocracia romana por Nerón), pero ciertamente el tono es más abajo tras la muerte de Lucio Volusio Saturnino, como no había herederos que pudieran tomar el consulado porque muy jóvenes (Cristilli, 2019-2020: 13). Incluso habrá que esperar a Domiciano antes de salir de este punto muerto y encontrar de nuevo a dos miembros de la familia, Lucio y Quinto (es decir, los hijos del cónsul del 56 d.C.), para tomar el consulado respectivamente en 87 y en 92 d.C. y, sobre todo, para transportar los *Volusii Saturnini* en la historia del periodo siguiente. De hecho, el poder que la *gens* ha sabido conservar, a pesar de esta pausa, consolidará (o esperará consolidar otra vez) su prestigio con el principado de Trajano, trayendo en consecuencia un nuevo impulso para la ciudad, como siempre había ocurrido en *Lucus Feroniae*. En última instancia, Trajano es un símbolo de confianza y dignidad que se consolida año tras año durante su imperio, con el objetivo de generar un fuerte optimismo en los ciudadanos con los que compartió los frutos de sus éxitos, especialmente en Roma y en los pueblos más directamente conectados con la capital.

Pertenecen a principios del siglo II d.C. la nueva centuriación (Gazzetti, Ghini, 2016: 117; Gazzetti, 2016b: 147) y el inicio de una contemporánea fase de construcción en la *colonia* que incluye, inmediatamente detrás de los

bloques residenciales en el lado occidental del Foro, el Anfiteatro (Stanco, 2010: 66 y 69; Bianchi, Bruno, 2014: 59-67)[2] y el complejo termal a lo largo de la *Via Capenate* (Stanco, 2010: 66 y 71-72; Bruno, Bianchi, 2014: 59-67; Gazzetti, 2016a: 107-108), y también la duplicación del ramal de la *Aqua Augusta* (por últimos: Papi, 2000: 141; Stanco, 2016: 110), así como algunas intervenciones de restauración en el área urbana, como en las llamadas 'Termas de Menandro' y en la *Aedes Genii Coloniae* nel Foro (Stanco, 2010: 65-67) (Fig. 1). Sin embargo, los datos arqueológicos disponibles parecen revelar un bastante fervor y una sustancial reanudación de las actividades de la comunidad ciudadana, aunque no al nivel de la época julio-claudia, como ya se ha dicho, registrando estas intervenciones como un claro recordatorio de la política de Augusto y de su dinastía totalmente coherente con la ideología trajana. Pero, a fin de cuentas, estas intervenciones muestran, por una parte, que son eficaces y limitadas a las necesidades de las nuevas clases residenciales en lugar de una monumentalización propagandística del gobierno central o de ambientes cercanos a la corte imperial como en el pasado, por la otra, que ninguna está vinculada al nombre de los *Volusii Saturnini*. Además, el número menor de los epígrafes al respecto, aunque en parte accidental, me parece bastante elocuente.

El testimonio epigráfico más significativo de Trajano en la *colonia*, sin embargo, se encuentra en el que sea un lugar igualmente representativo de la ciudad, la *Aedes Genii Coloniae*, donde se celebra el *optimus princeps* como *restitutor coloniae* precisamente en el año 106-107 d.C. (Sensi, 1984-1985: 289-290; *AE*, 1985, 0377) y que, sin duda, está directamente vinculado con las transformaciones y restauraciones citadas anteriormente (Figs. 1-2). Pero, el evento, además públicamente en el centro de *Lucus Feroniae*, también está celebrado en forma más privada por los *Volusii Saturnini* en su villa (sobre la villa, por último, véase: Cristilli, 2020b, con bibliografía), en la cual se colocan el retrato de Vibia Sabina (Cristilli, 2019-2020), muy probablemente en secuencia (al menos cronológicamente) a los de los Julio-Claudios y de los Flavios (o, en todo caso, ciertamente a el de Domiciano) las imágenes de la *domus augusta Ulpia*, incluyendo, además, las de Trajano y sus mujeres

[2] Aunque tal vez se ha propuesto una fase de construcción más antigua o que solo se inició en la época de Trajano y se completó después del 123 d.C.

(si aún ya no estaban presentes), también de Adriano (en ese momento tiene treinta años y es el heredero del Imperio) y de Matidia la Menor. El retrato velado de Vibia Sabina (Fig. 3), hallado en el Gran peristilo norte del *suburbanum* en 1962 (Fig. 4), muestra a la emperatriz pocos años después de su boda con Adriano (celebrada en el año 100 d.C.). Sin entrar en detalles técnicos, hay que destacar que este retrato también parece estar vinculado casi inmediatamente a las actividades del período trajano en la *colonia*. En verdad, Vibia Sabina, como respetado representante de la *gens Ulpia* y con un importante papel en la corte, debió tener una influencia en la política propagandística del emperador, como lo han demostrado recientemente Francesca Cenerini y Alessandra Balielo (Cenerini, 2016; Balielo, 2017), así como todas las mujeres de la familia, continuando su larga tradición (Pastor, 2018). Excepto, entonces, que pensemos en un efectivo papel de la princesa en la política propagandística trajana, en la que, desde la fecha de su boda con Adriano, pudo haberlo tenido de forma exclusiva respecto a los miembros de su familia. Esta cabeza-retrato es un documento muy interesante en la reconstrucción del periodo histórico que aquí nos ocupa, porque su presencia constituiría al parecer una tradición familiar y, por lo tanto, una costumbre de los *Volusii Saturnini*, que aún perdura a principios del II siglo d.C. Pero, la cuestión principal estriba en si la presencia de Vibia Sabina coincide realmente con eventos importantes en la vida de alguien de la *gens Volusia*, como siempre. La presencia de la princesa en la villa suburbana podría indicar en esta fase de renovación de la ciudad de los *Volusii Saturnini* una cierta participación de la figura de *Volusia Saturnina*, hermana de los cónsules de época domiciana, aunque con un nivel menor. Sin embargo, mientras no tengamos conocimiento de noticias históricas o, mejor aún, de epígrafes, todo queda en el plano de la hipótesis.

De esta misma época es también la estatua femenina velada del tipo "Oferente" (Cristilli, 2020a: 36-39, con bibliografía), de tamaño real, realizada por un taller de mármol de un nivel más que discreto que reproduce un modelo iconográfico con fuertes conexiones sociales y culturales y que ha marcado la obra con riguroso realismo (Fig. 5). Esta estatua matronal, inicialmente atribuida a la *Aedes Genii Coloniae* por error, en cambio, procede del cercano Templo de *Salus Frugifera* en la 'Terrazza

Sacra' (Fig. 1) y en ella ya me he propuesto identificar a Plotina, si no a la misma Vibia Sabina, tanto por la cronología como por el lugar del hallazgo (Cristilli, 2020a: 36-37 y 39). Este templo sobre alto podio, colocado en una posición central en el lado norte de la 'Terrazza Sacra', fue construido en la época de la deducción de la colonia por Silla perfectamente alineado con el Foro, cumpliendo la función de *Capitolium* de la ciudad con su altar cilíndrico inicialmente posicionado en el centro de la terraza (Di Fazio, 2013: 54; Stanco, 2018: 256). Durante la renovación de la 'Terrazza Sacra' y del Foro en la época imperial, el templo de Silla está conectado con el nuevo cuadriportico dórico a través de un pequeño patio, en cuyo interior se ha adaptado el antiguo altar cilíndrico (Gazzetti, 2016a: 102). Sobre esto, es interesante señalar que Trajano fue muy sensible a la restauración de los cultos agrarios y la presencia del emperador en *Lucus Feroniae* como *restitutor coloniae* (como indicado claramente en el epígrafe del templo del Genio colonial), por lo tanto, no puede haber dejado de notar un edificio templario y un culto como los de la local *Salus Frugifera*, heredera sincrética de la tradición religiosa de la epónima *Feronia*, a su vez conectada con el mundo agrícola y con implicaciones salvíficas.

A este período pertenecen también otros tres hallazgos de mármol, esta vez inéditos, que se manifiestan como nuevos documentos de *Lucus Feroniae* trajana.

El primero es una cabeza-retrato[3] esporádica que, a pesar del estado de conservación muy comprometido, permitió realizar un análisis bastante preciso (aunque limitado por demasiados vacíos), lo que llevó a resultados sorprendentes (Figs. 6-7). El fragmento conserva la parte inferior del rostro y algunos detalles del peinado de la escultura original, así como conspicuos rastros de la capa de preparación para la pintura final. El rostro ovalado es delicado y graciosamente desgastado. El peinado, como se

[3] Ubicación: Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Num. Inv. s.n.; Inv. foto MiBAC-MN-ETRU 266005-266011. Mármol blanco macrocristalino. H 21 cm. Estado de conservación: la superficie está severamente dañada y corroída, a excepción del templo derecho y algunos rizos en el otro que conservan rastros de la preparación blanca para la pintura antigua. Fracturas dispersas y una mancha de oxidación conspicua se encuentran en el lado izquierdo. Reconocible es también una pequeña porción de la parte superior del peinado. Un fragmento relevante, pero no reensamblado, indicaría su finalización en un busto. Bibliografía: inédita.

puede mirar en el lado derecho, está dispuesto por detrás en una serie de trenzas superpuestas con un motivo plástico en zigzag rematado con incisiones, mientras que en las sienes se conservan unos pequeños rizos corpulentos. Además, de lo que queda, al no haber rastros de mechones dejados libres por el peinado, se puede concluir que él en este punto estaba completamente recogido sobre el occipucio, dejando a la vista las orejas (solo el trago de la izquierda y la impresión del pabellón auricular de la derecha). Las orejas, a su vez, estaban precedidas de un pequeño penacho con un relieve inferior.

Los limitados elementos de identificación disponibles sin duda no permiten llegar a identificaciones fisonómicas exactas, así como imposibilitan reconstruir el lugar de origen, aunque el arreglo de las trenzas y las proporciones volumétricas generales hacen que se considere un producto de buena y delicada mano de obra de un *workshop* que se caracteriza por una artesanía con fuerte atención al detalle y al diseño. Un análisis más cuidadoso de la autopsia del fragmento, sin embargo, nos permitió reconstruir la iconografía aquí adoptada a partir de lo que se ha conservado de su aspecto original y, a pesar de todo, situarla en un horizonte cronológico más preciso. En primer lugar, los detalles registrados hasta ahora pueden ayudar en la reconstrucción del sistema del peinado, que parece muy complicado en su organización, todo basado en la tripartición del cráneo en relación con sus diversos elementos. El cabello se arreglaba en rizos tipo tupé, que es una forma derivada de los peinados julio-claudios, en particular del periodo de Nerón, y que se utilizó desde la época de los Flavios hasta la época de Adriano incluida (Buccino, 2011: 370-372; Buccino, 2017). En este caso, el tupé, que debió estirarse más allá de la altura de las orejas, está indicado por lo que queda de los plásticos rizos en espiral, obtenidos con un taladro preciso. También es posible seguir y reconstruir el desarrollo del gorro organizado en amplias trenzas esquemáticas que se enrollaban desde el lado derecho de la cabeza en un moño colocado en la parte occipital del cráneo, que nos hace sentir un marcado sabor flavio tardío. Por el contrario, no podemos aportar datos más precisos sobre el aspecto del tupé ni reconstruir el del moño, por el delicado estado de conservación del retrato. Para entender en profundidad esta reconstrucción, podemos recordar el conocido y valioso retrato llamado de "Domitia Longina" de Terracina (finalmente: S. Giannetti en Gasparri,

Paris 2013: 170; Buccino, 2017: 15)[4] o incluso el de buena hechura de Ostia (más recientemente: Murer, 2017: 228, A55; Buccino, 2017: 15)[5], con quien la fragmentaria cabeza de *Lucus Feroniae* comparte de manera precisa tupé y organización y diseño de las trenzas del gorro. Siguiendo las líneas de desarrollo de este tipo de peinado femenino, Laura Buccino (Buccino, 2017) proponía de manera muy convincente la primera edad de Trajano para esta particular adaptación del tupé, datación que, en nuestro caso, también encontraría confirmación en la técnica de realización del fragmento escultórico. Por lo tanto, me parece que se acepta sin reservas la datación del retrato en cuestión en la época proto-trajana.

Los dos últimos hallazgos son dos piernas fragmentarias tipológicamente similares y en el mismo mármol blanco microcristalino, pero, en cambio, tienen dos historias diferentes sobre sus descubrimientos: mientras que la primera[6] fue encontrada en el Foro frente al podio de la llamada 'Terrazza Sacra' el 23 de marzo 1954 (Fig. 8), la segunda[7] salió a la luz en la zona noreste del Foro cerca del epígrafe de *Lucius Octavius* el 31 de Marzo siguiente (Fig. 9).

Se trata de fragmentos correspondientes a dos esculturas individuales, de las cuales solo se conserva parte de dos piernas (una por estatua): por las dos se supone que estaban de pie y que vestían pantalones largos, quizás hasta los tobillos (en particular, las *brachae*). En la parte trasera

---

[4] Roma, Museo Nacional Romano, inv. 4219; mármol blanco; h 33 cm; de Terracina, loc. La Valle.

[5] Roma, Museo Ostiense, inv. 60; mármol blanco; h 28 cm; de Ostia - cerca del Teatro (1913).

[6] Ubicación: Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Num. Inv. 91272; Inv. Pasado 867; Inv. Fot. MiBAC-MN-ETRU 90902. Mármol blanco. Altura 38 cm. Estado de conservación: el fragmento se encuentra entre la porción por encima de la rodilla y la mitad de la pantorrilla. Superficie corroída. Se produjeron arañazos durante la recuperación. Recompuesto. Muestra que se ha procesado por separado y se ha insertado en masilla. Bibliografía: inédita.

[7] Ubicación: Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Num. Inv. 97733; Mármol blanco. Altura 18 cm. Estado de conservación: solo queda la parte final de la pierna desde debajo de la rodilla hasta el punto donde se estrecha cerca del tobillo. Superficie corroída. Sus rasguños sin duda ocurrieron en la fase de recuperación. Bibliografía: inédita.

se resaltan igualmente bien las formas de las piernas, con una actuación muy detallada del pantalón y con el mismo relieve de la parte delantera.

Creo que los fragmentos se refieren a dos figuras de Dacios, aunque no podemos establecer si estaban retratados en la versión del *captus* semidesnudo con únicamente pantalón o en la con túnica, manto y *cingulum*, que se devuelve a por los conocidos ejemplos del Arco de Constantino o como aparece en las escenas de los relieves de la Columna de Trajano en Roma (sobre el simbolismo y las imágenes del programa decorativo del Foro de Trajano en Roma, véase: Ungaro, 2017a; Ungaro, 2017b): a decir verdad, las esculturas, que se conservan fragmentadas y que provienen de un área de poca trascendencia, encuentran comparaciones precisas con ambas iconografías disponibles. Desde un punto de vista artístico, estos son productos de alta calidad: la anatomía debajo de la tela y el diseño detallado de la ropa son realistas y bien proporcionados. Sin duda son productos de buen nivel que no muestra ningún descolgamiento, ni siquiera en la vista de perfil, haciendo uso de un tratamiento suave de los pliegues y una fuerte atención a su disposición de forma realista a lo largo del cuerpo y al rendimiento de la tensión de la tela. La cedencia de la rodilla y las masas de las piernas, pues, impregnan ambos fragmentos de un movimiento difuso, resolviéndose en un marcado y dinámico claroscuro. Por eso, a pesar de la gran pérdida, se puede entender claramente la riqueza y la alta calidad de ejecución de las dos esculturas originales. Con los datos disponibles, por lo tanto, podemos concluir que estamos en presencia de fragmentos que se datan en el primer cuarto del siglo II d.C. De esta forma, dos figuras dacias que repetían el mismo tipo estatuario deberían ser documentadas en *Lucus Feroniae* y plausiblemente debían pertenecer a un monumento honorífico dedicado al nuevo *restitutor coloniae*, aunque con un tamaño que sin duda no es excesivo y bastante modesto y también difícil de reconstruir. Admitiendo esta posibilidad, el grupo podría fecharse en el año 106 d.C. o poco después y sería un renacimiento en la ciudad del programa ideológico y visual del Foro de Trajano en Roma (por últimos: Meneghini, 2017, con bibliografía; Ungaro, 2017a), aquí en el caso del bárbaro sumiso en el camino de la integración, aunque como sugerente hipótesis de trabajo. Pero siempre teniendo en cuenta que este monumento escultórico es de pequeño tamaño y lo cierto es que se trató más de una adhesión política espontánea y concreta de la comunidad que

de un programa de remodelación ideológica, por ejemplo, del Foro local, donde es posible que esto surgiera. De hecho, habría tenido resultados fugurativos y arquitectónicos de muy diferente nivel como sucedió en el pasado bajo la atenta supervisión de los *Volusii Saturnini*.

En conclusión, aunque con una mínima contribución de la estatuaria de mármol, el período de Trajano también aparece desde ciertas perspectivas como un momento feliz para *Lucus Feroniae* y esta situación aún persistirá en la edad de Adriano y, de alguna manera, en la posterior edad de los Antoninos (sobre todos Antonino Pío), cuando probablemente debemos registrar la extinción de la *gens Volusia* en la figura de *Volusia f.Q. Saturnina*, la hermana de los dos últimos cónsules de la familia y única heredera de la villa suburbana. Pero, ¿fue realmente, como parece, un momento positivo? Esta es la sugerencia de algunos estudiosos modernos (por ejemplo, Castagno, 2008: 117), quienes, sin embargo, no tienen en cuenta la historia previa de *Lucus Feroniae* y el componente social que la vivió. En efecto, es posible considerar estos datos, en reversa, como factores de crisis e inestabilidad, más que hablar de una verdadera recuperación económica y sociocultural, como también confirma la contracción (todavía limitada, pero muy evidente) de los asentamientos dispersos en el territorio suburbano. Después de todo, incluso la estrella de los *Volusii Saturnini* muestra que, aunque todavía viva en el área, ahora se ha desvanecido, plegándose en un pasado brillante que ya no puede actualizarse: las intervenciones edilicias contemporáneas son limitadas y ya no tienen la magnificencia de la época julio-claudia: de hecho, dejando a un lado la duplicación del acueducto, vinculado justamente a los nombres de los duoviros locales L. Suedio Basso y C. Masurio Capitone (*AE*, 1978, 303; Papi, 2000: 73 y nota 244; Gabrielli, 2017: 158, nota 46), el anfiteatro fue construido a expensas de Silio Epafrodito, *patrono sevirum Aug.*, de claro origen libertino (Bartoccini, 1960-1961: 173-175 y 180-181, fig. 1; *AE*, 1962, 0086-0087; *CIL*, 11, 03938), sin la presencia de los *Volusii Saturnini*. Por supuesto que no se trata de un cambio de régimen que involucre a la familia, teniendo en cuenta el favor que concedió Domiciano a la *gens Volusia*: a pesar de las fuentes, los datos muestran que Trajano no necesitaba de poner de manifiesto una discontinuidad política respecto al último exponente de la dinastía de los

Flavios[8], como se ha subrayado con acierto (Mayer i Olivé, 2018; Pastor, 2018). En realidad, las cambiantes condiciones generales del Imperio se convierten en factores adicionales de decadencia política y social para la *gens Volusia*, que, además, se extingue en estos años, por lo que su nombre no está más vinculado a la *colonia*, perdiéndose dentro de la edad de Adriano. Pero también es evidente la sensación de que *Lucus Feroniae* vive bajo Trajano un momento en el que intentamos tapar los agujeros de una administración local que ya no puede soportar los costes de gestión, aunque será mucho más evidente en las escasas medidas de Galieno (Sensi, 1985-1986: 290-291, n. 12, tavv. 5,12 y 6,12; *AE*, 1988.), de los Tetrarcas Costancio Cloro y Galerio y, más tarde, de Graciano. En este amplio horizonte cronológico registramos solo el feliz interludio de atención, además exclusivo, al *campus iuvenum* en el Foro (sitio de los *ludi iuvenum Romanensium Lucoferoniensium*) entre los Antoninos y el 267 d.C. al menos (Stanco, 2016b: 538-542; Cristilli, Stanco, 2022): pero es un momento aislado en la vida de la ciudad, quizás vinculado más a un ritual en las tradiciones de la cercana *Capena* que a una voluntad distintiva de la ciudadanía de *Lucus Feroniae*. Todo lo que ocurre posteriormente parece tener como objetivo realizar intervenciones de emergencia asociadas a necesidades como en la 'Terrazza Sacra' del Foro y a lo largo de la *Via Campana*. Al mismo tiempo, los asentamientos rurales aledaños aceleran su proceso de reducción y no se identifican nuevos edificios. El siglo IV d.C. se destaca por una fuerte despoblación en *Lucus Feroniae*, a pesar de que el territorio parece registrar una nueva, aunque limitada, vitalidad productiva. Los siglos V-VI, por su parte, son la etapa de abandono definitivo, con la construcción de una pequeña iglesia cristiana con necrópolis contigua en el conjunto termal de "Menandro" (Bianchi, Bruno, 2014: 59): la población se halla ahora dispersa en el territorio, siendo desprovista de una verdadera identidad urbana y sometida a un proceso masivo de cristianización (Gazzetti, 2016b: 147-148). Con estos supuestos, la época trajana en *Lucus Feroniae* se configura con el papel ambiguo de ser el último momento de 'renacimiento' histórico-social, pero también de ser el canto del cisne del valor político de la *colonia* y

[8] Os recuerdo, entre otras cosas, que los *Ulpii Traiani* entran en el patriciado romano con Domiciano. Bennett, 2001: 22.

de los *Volusii Saturnini*. Y esto está absolutamente en la línea del general sentido de una nueva edad de oro que, sin embargo, no silencia los signos aún latentes de crisis y decadencia: son los mismos signos que se harán más pronunciados durante todo el II siglo d.C.

Fig. 1

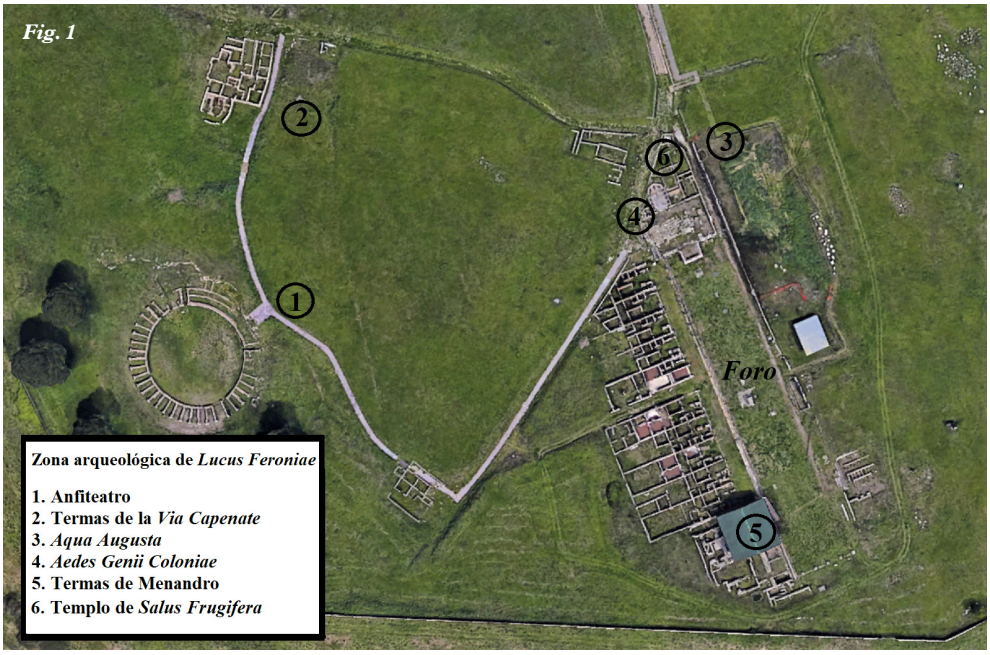


Fig. 2





Fig. 3

Fig. 4

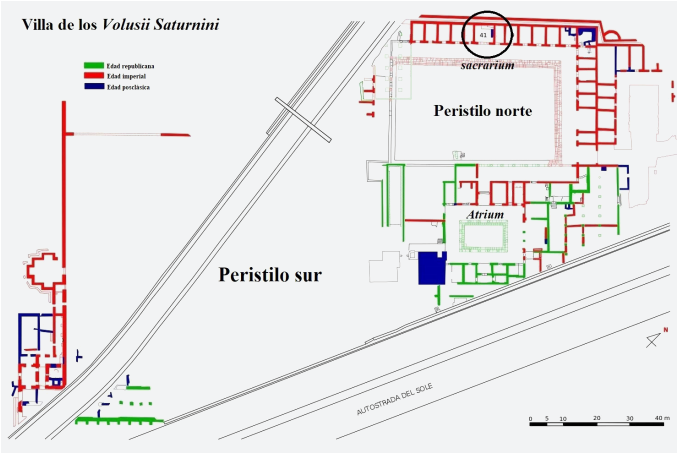

Villa de los *Volusii Saturnini*
Edad republicana
Edad imperial
Edad posclasica
sacrarium
Peristilo norte
Atrium
Peristilo sur
AUTOSTRADA DEL SOLE
0 5 10 20 30 40 m

Fig. 5


ua femminile "tipo Orante" in marmo lunense
ma metà II secolo d.C.)
icultura rappresenta una sacerdotessa di Salus Frugifera
a sua devota come indicherebbe la presenza nella mano
tra della scatola (capsa) con grani di incenso; dovevà
ere sistemata all'interno della cella del tempio e raffigura,
similmente, un personaggio della famiglia di Traiano.



Fig. 6

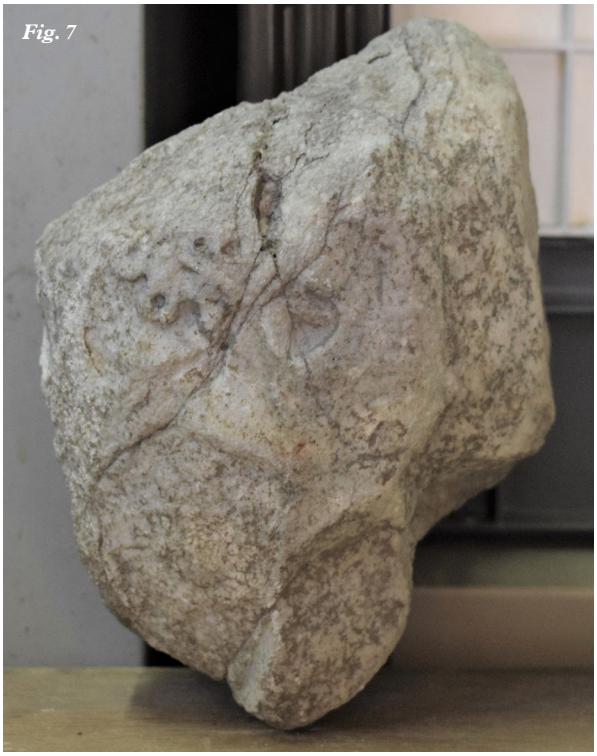


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Lista de imagines

Fig. 1 Zona arquéologica de *Lucus Feroniae* (revisado de ©Google Earth).

Fig. 2 *Lucus Feroniae*. Vista general de la *Aedes Genii Coloniae* (foto de A. Cristilli).

Fig. 3 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista frontal del retrato de Vibia Sabina (foto de F. Donato).

Fig. 4 Plano de la Villa de los *Volusii Saturnini* en *Lucus Feroniae* (revisado de Cristilli, 2019-2020).

Fig. 5 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista frontal de la estatua femenina tipo 'Oferente' (en Cristilli, 2020a).

Fig. 6 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista lateral derecha de la cabeza femenina fragmentaria (foto de A. Cristilli).

Fig. 7 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista lateral izquierda de la cabeza femenina fragmentaria (foto de A. Cristilli).

Fig. 8 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista frontal de pierna fragmentaria (foto de A. Cristilli).

Fig. 9 Capena, *Antiquarium* de *Lucus Feroniae*. Vista frontal de pierna fragmentaria (foto de A. Cristilli).

Bibliografia

Balielo, A. (2017). Il pane e le cose. La ricchezza e la beneficenza delle donne. In Parisi Presicce *et alii*, 100-106.

Bartoccini, R. (1962-1963). Il rifornimento idrico della colonia Julia Felix Lucus Feroniae. *Autostrade*, 7-8, 33-48.

Bianchi, F.; Bruno, M. (2014). *Lucus Feroniae. Mosaici e pavimenti*. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.

Bennett, J. (2001). *Trajan*: *Optimus princeps*. London - New York: Routledge.

Buccino, L. (2017). L'acconciatura a toupet di riccioli nei ritratti femminili scolpiti e dipinti: cronologia e valenza sociali. *BCom*, 118, 7-19.

Castagno, R. (2008). L'evergetismo di Traiano ed Adriano nelle città dell'Italia. *LANX*, 1, 110-138.

Cenerini, F. (2016). Il ruolo e la funzione delle Augustae dai Giulio-Claudi ai Severi. In F. Cenerini & I. G. Mastrorosa (Eds). *Donne, istituzioni e società fra tardo antico e alto medioevo*, Lecce: Pensa MultiMedia, 21-46.

Cristilli, A. (2019-2020). El retrato de Sabina de la villa de la *gens Volusia* entre auto celebración y auto reconocimiento familiar. *DeRebusAntiquis*, 9, 1-18.

Cristilli, A. (a) (2020). Per una risistemazione dell'arredo dell'*Aedes Genii Coloniae* a *Lucus Feroniae*: la statua nel tipo offerente e il togato inv. 91421. In J. M. Noguera Celdrán & L. Ruiz Molina (Eds). *Escultura Romana en Hispania*, *IX*. Yecla-Murcia: EDITUM, 33-45.

Cristilli, A. (b) (2020). Family and Political Power in the Landscape: the Villa of the *Gens Volusia* at *Lucus Feroniae*. In A. Cristilli; A. Gonfloni; F. Stok (Eds). *Experiencing the Landscape in Antiquity. I Convegno Internazionale di Antichità - Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'*. Oxford: BAR, 241-246.

Cristilli, A.; Stanco, E. A. (2022). Una dedica ad Apollo Delfico da *Lucus Feroniae*, il Tempio di *Soranus Apollo* e il *Campus Iuvenum* della colonia. *RendPont*, 94, 395-432.

Di Fazio, M. (2013). *Feronia, spazi e tempi di una dea dell'Italia centrale*. Roma: Quasar.

Gabrielli, C. (2017). Le *curae* municipali in Etruria: alcuni casi di studio. In M. G. Granino Cecere (Ed.). *Le* curae *cittadine nell'Italia romana*. Roma: Quasar, 151-163.

Gasparri, C.; Paris, R. (Eds) (2013). *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*. Milano: Electa.

Gazzetti, G. (a) (2016). Edilizia pubblica e luoghi di culto. In Russo Tagliente *et alii*, 101-108.

Gazzetti, G. (b) (2016). Centuriazione e organizzazione del territorio. In Russo Tagliente *et alii*, 145-148.

Gazzetti, G.; Ghini, G. (2016). L'edilizia residenziale. In Russo Tagliente *et alii*, 115-122.

Mayer i Olivé, M. (2018). Algunas reflexiones sobre la identidad de la madre de Trajano y las posibles razones de un silencio. *CahGlotz*, 29, 17-33.

Meneghini, R. (2017). Il Foro di Traiano. In Parise Presicce *et alii*, 257-267.

Murer, C. (2017). *Stadtraum und Bürgerin. Aufstellungsorte kaiserzeitlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika*. Berlin - Boston: de Gruyter.

Papi, E. (2000). *L'Etruria dei romani. Opere pubbliche e donazioni private in età imperiale*. Roma: Quasar.

Parisi Presicce, C.; Milella, M.; Pastor, S.; Ungaro, L. (Eds) (2017). *Traiano. Costruire l'Impero. Creare l'Europa*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Pastor, S. (2018). Traiano l'ultimo dei Flavi? Nessi familiari e dinamiche gentilizie nelle successioni imperiali. *MinEpigrapP*, 21, 127-146.

Russo Tagliente, A.; Ghini, G.; Caretta, L. (Eds) (2016). Lucus Feroniae. *Il santuario, la città, il territorio*. Roma: Scienze e Lettere.

Sensi, L. (1985-1986). Le iscrizioni di *Lucus Feroniae* negli appunti di Renato Bartoccini. *AnnPerugia*, 23, 278-301.

Stanco, E. A. (2010), I bolli laterizi e la storia edilizia di Lucus Feroniae. *Orizzonti*, 9, 65-84.

Stanco, E. A. (2016) (a). Le iscrizioni. In Russo Tagliente *et alii*, 109-114.

Stanco, E. A. (2016) (b). *Lucus Feroniae*, due monumenti: il *ponderarium* e il *ludus iuvenum*. *ZPE*, 200, 531-543.

Stanco, E. A. (2018). L'area centrale di Lucus Feroniae in età augustea. *Analysis Archaeologica*, 4, 255-290.

Ungaro, L. (2017) (a). Daci e barbari deportati: dallo stereotipo all'esibizione nel foro, regalità e violenza. In Parisi Presicce *et alii*, 146-150.

Ungaro, L. (2017) (b). Simboli e immagini del trionfo in marmo: 'barbari', romani e *congeries armorum* nel Foro di Traiano. In Parise Presicce *et alii*, 291-296.

https://doi.org/10.34623/agd6-2c51

El "Matrimonio de Orippo" – Consideraciones sobre la representación estatuaria femenina romana temprana

Carmen Marcks-Jacobs

Resumen: El "Matrimonio de Orippo", un grupo de estatuas expuesto desde hace tiempo en el Museo Arqueológico de Sevilla, muestra a una pareja casada; su unión se ve acentuada por el agarre del varón a la muñeca de la mujer. Un examen de la iconografía revela que el varón está retratado como un veterano romano nacido libre, vestido con sagum, mientras que la mujer lleva un atuendo indígena. Esta situación, en la que el hombre viste a la usanza romana y la mujer le acompaña ataviada de un modo que no corresponde con el modo de vestir romano, es bastante común en otras provincias del Imperio Romano, pero no se ha documentado en la escultura romana de la Península Ibérica. El "Matrimonio de Orippo" es una obra individual de encargo, que en el motivo de la pareja sentada de frente se orienta hacia modelos iconográficos de la región itálica y en su particularidad iconográfica ofrece un importante testimonio de los inicios de la escultura de retrato romano femenino en la Península Ibérica.

Palabras clave: arte sepulcral, Orippo, grupo estatuario, época de Augusto, atuendo indígena

The "Matrimonio de Orippo" – Considerations on early Roman female statuary representation

Abstract: The "Matrimonio de Orippo", a group of figures on display for a long time in the Museo Arqueológico of Seville, shows a married couple; their bond is emphasised by the man's grasp of the woman's wrist. An examination of the iconography reveals that the man is depicted as a freeborn Roman veteran in sagum, while the woman is in native dress. This combination, which shows the man in Roman costume,

while the wife accompanying him wears clothing that clearly does not correspond to the Roman mode of dress, is quite common in other provinces of the Roman Empire, but is otherwise not attested in Roman portrait sculpture of the Iberian Peninsula. The "Matrimonio de Orippo" is an individual commissioned work, which in the motif of sitting is oriented towards iconographic models from the Italic region and in its iconographic particularity offers important evidence for the beginnings of female Roman portrait sculpture on the Iberian Peninsula.

Keywords: sepulchral art, Orippo, statuary group, Augustan Age, indigenous costume

Entre las estatuas femeninas icónicas de particulares, las estatuas vestidas y en postura de pie constituyen la inmensa mayoría. En cambio, el número de estatuas que muestran a la mujer sedente es reducido. De la Península Ibérica se conocen – que yo sepa – hasta el momento un total de cinco: **(1)** un fragmento de estatua procedente de *Arva*, Alcolea del Río en la provincia de Sevilla (Beltrán Fortes 2006: 253-254 fig. 3 a/b, 4 a/b; Beltrán Fortes 2017: 37-40, esp. p. 40 con fig. 2. 2), **(2)** una estatua procedente de *Cappa*, Esperilla en provincia de Cádiz (Beltrán Fortes, Loza Azuaga, 2020: 174 cat. no. 53, lám. XXX, fig. 48,1-3), **(3)** el "Matrimonio de Orippo" procedente de *Orippo*, Dos Hermanas en la provincia de Sevilla (Camacho, 2009) y **(4)** y **(5)** dos estatuas procedentes de *Conobaria*, Las Cabezas de San Juan en la provincia de Sevilla (León 1990: p.370 lám. 42 b; Beltrán Fortes 2008: 507-509 lám. 4 a y b).

Últimamente fueron recopiladas en 2020 en el volumen del Corpus Signorum Imperii Romani sobre la provincia de Cádiz (Beltrán Fortes / Loza Azuaga, 2020), donde se dio a conocer en un estudio exhaustivo la estatua funeraria sedente de la ciudad romana de *Cappa* arriba mencionada. Todas estas estatuas sedentes están hechas de piedra caliza y al parecer pertenecen a monumentos funerarios, lo que está más o menos confirmado en cada caso por el contexto de hallazgo (Beltrán Fortes 2010: 98-102). Visten túnica y manto y, comúnmente, se suelen asignar a la primera fase de la producción romana de estatuas con retrato de la Península Ibérica. En cuanto a la cronología, los autores que se han aproximado a su estudio las sitúan en época republicana tardía, principalmente en la mitad y el tercer cuarto del siglo I a.C.

Entre estos cinco ejemplares se encuentra una figura que junto a una imagen masculina forma una pareja sedente (Fig. 1-4). Se trata del denominado

"Matrimonio de Orippo", conocido desde hace mucho y que se expone en el Museo Arqueológico de Sevilla[1].

El grupo fue descubierto en la antigua Orippo, actual ciudad de Dos Hermanas, en una trinchera abierta al pie de la Torre de los Herberos. En sus inmediaciones se encontró un capitel jónico liso que originariamente estaba revestido con una capa de estuco[2] (Gutiérrez Behemerit 1988: 81 no. 41, lám. XXI; Ahrens 2005: 29, Beil. 1a-b). Debido a la proximidad de los yacimientos entre sí y a las similitudes técnicas en la ejecución, Manuel Camacho, que trató el grupo estatuario con detalle en un artículo fundamental en el año 2009, concluyó que estatuas y capitel formaron parte de un mismo monumento funerario (Camacho, 2009: 149-153). Camacho supone que se trataría de una tumba monumental con edícula abierta, donde se exponían las estatuas sepulcrales, y fechó la pareja sedente, en consideración del capitel, en el cambio de Era (Camacho, 2009: 150). Hasta la publicación de su artículo, e incluso después, los autores que se han aproximado al estudio del grupo lo sitúan en una franja temporal entre la mitad y el tercer cuarto del siglo I a.C. basándose en aspectos formales y criterios estilísticos de la escultura.

El grupo está labrado en un solo bloque de piedra – incluso las cabezas perdidas. Tiene unas dimensiones[3] algo menores que el natural y con una profundidad de 25,5 cm es muy plano. Su reverso está trazado de forma superficial, por lo que cabe suponer que fue diseñado exclusivamente para una vista de frente. Restos de pintura roja en el atuendo de ambas figuras confirman que la piedra caliza estuvo en su día recubierta de una capa de estuco posteriormente pintada. La pareja está sentada en un mueble con un respaldo bajo, cerrado por los lados y con una decoración apenas ejecutada y poco discernible.

La figura masculina está sentada a la derecha y se conserva desde la base del cuello. Lleva una túnica de mangas cortas y encima un sagum, que queda prendido al hombro derecho con una fíbula (Fig. 4). Además, lleva un calzado cerrado de media caña atado con correas en varias vueltas

[1] Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125.

[2] Museo Arqueológico de Sevilla, inv. REP1980/124.

[3] Altura: 114 cm; anchura: 90 cm.

(Fig. 5-6). En ambos lados de las botas se puede ver un amplio cordón que comienza en el extremo superior de la bota y baja hasta el tobillo. La figura agarraba con la mano derecha un objeto hoy perdido. Un orificio en el centro de la mano cerrada deja ver que el objeto fue trabajado y fijado por separado. Camacho supone que unos restos de plomo que se conservan en el pie derecho, debían estar relacionados con el objeto en cuestión y que, por tanto, el varón podría haber sostenido un arma arrojadiza, por ejemplo, una lanza (Camacho, 2009: 151). En su mano izquierda lleva un anillo con una piedra redonda (Fig. 1 y 4).

A la figura de su compañera le faltan cabeza y cuello. Está vestida con una prenda interior y un manto sujeto en el hombro izquierdo mediante una fíbula redonda. Lleva zapatos cerrados. Con su mano izquierda agarró un objeto. Sólo se puede detectar por la espiga metálica de sujeción que sobresale en diagonal de la mano. Camacho asume que se trataría de un vaso (Camacho, 2009: 151). La mano derecha de la mujer descansa sobre la rodilla izquierda del varón; éste le agarra la muñeca.

Nos aproximaremos primero al monumento a través de la figura masculina. La representación sentada en el sagum es inusual en las estatuas funerarias romanas. Normalmente, el hombre, si está sentado, viste la toga. Así lo muestra, por ejemplo, el grupo estatuario de un matrimonio en una tumba del tipo edícula (tumba PNoc 9 OS) en la necrópolis de la Porta Nocera de Pompeya (D'Ambrosio / De Caro, 1983; Kockel 1985: 556-558; Kockel 1985b), que Camacho cita como paralelo del tipo de tumba que cree que debe haber existido en Orippo (Camacho, 2009: 152). Incluso en los relieves con retratos que pertenecen a tumbas monumentales de las necrópolis de Roma y de sus inmediaciones de finales de la República y principios de la época de Augusto, o sea del período 40 – 20 a.C., son muy pocos los varones que **no** llevan la toga. En estos casos excepcionales – salvo algunas representaciones con túnica – se les muestra con el torso desnudo, atributos militares y "Schulterbausch" (Fig. 7) o ataviados con coraza (Kockel, 1993: 24-25)[4]. Por lo tanto, en los relieves funerarios de época tardorepublicana del territorio itálico sí

[4] V. Kockel reúne los ejemplos: relieve de los Apulei (p. 108-109, no. D 1 lám. 21a); relieve proveniente del área de S. Omobono (p. 109 no. D 2 lám. 21b); relieve de los Gessii (p. 155-157 no. J 1 lám. 68.ª).

se hacía referencia a la carrera militar del difunto, pero la representación en **sagum** se hizo popular en época mucho más avanzada, es decir a partir de la mitad del siglo I d.C., y no fue hasta más adelante cuando el sagum se introdujo en el repertorio iconográfico de las estelas funerarias en las provincias, especialmente en Panonia, Noricum y en las provincias del noroeste del Imperio. El hecho de que el difunto de Orippo esté retratado en el sagum es, por tanto, fuera de lo común para el periodo en el que se suele fechar el "Matrimonio de Orippo".

El anillo que el varón luce en su mano izquierda, lo caracteriza como ciudadano romano de nacimiento libre. En la representación pública de los senadores y magistrados romanos, el anillo, que se llevaba como aquí en el dedo anular de la mano izquierda, tenía varias funciones y, como *insignium ingenuitatis*, no sólo distinguía a los nacidos libres de los *libertini* y esclavos. Además, servía para identificar la propiedad a través de la marca del sello y, finalmente, se utilizaba con el fin de la autorrepresentación. Como ha deducido Peter Scholz para el arte representativo republicano, esto se lograba tanto a través de su empleo en el arte retratista, como en la vida cotidiana mediante el uso de materiales preciosos para la piedra del sello (Scholz 2005: 418). El varón del monumento de Orippo era, por tanto, un soldado que poseía la ciudadanía romana por nacimiento. Como alternativa a la lanza que propone Camacho, también podría haber sostenido un rollo en su mano derecha para resaltar su elevado estatus social con un atributo más. Sí existen ejemplos de varones en el sagum sosteniendo un rollo en relieves funerarios, pero pertenecen a un período posterior al que generalmente se supone que origina el monumento en Orippo[5]. En ese caso, habría que encontrar otra explicación para los restos de plomo en el pie derecho de la figura.

El objeto en la mano derecha, ya sea una lanza, un rollo u otro atributo, puede explicar por qué en lugar de la *dextrarum iunctio* (Kockel 1993: 49-50) se eligió el agarrar la muñeca de la mujer como gesto para señalar el vínculo matrimonial entre el varón y su esposa[6]. Este gesto es, por lo que

[5] Por ejemplo, la estela de Iulius Caius, hallada en l antigua ciudad de Virunum (Austria) en el territorio de la provincia Noricum que se fecha según su inscripción entre 170 y 200 d.C. (Schober 1923: 274 no. 173; Pochmarski 1996: 134 Taf. 36,1).

[6] V. Kockel con un resumen de los resultados obtenidos hasta el momento acerca de la

se puede observar en los monumentos, único, y me inclino a interpretarlo de tal manera que el comitente del monumento de Orippo, para poder emplear ciertos signos semánticos que sirvieran a sus propósitos, aceptó a cambio que la tan corriente *dextrarum iunctio* quedara sin representar y tuviera que ser sustituida por otra señal que hiciera hincapié en la unión conyugal.

El sagum era la capa militar que también llevaban los magistrados y senadores en Roma. El varón retratado aquí, al ser nacido libre, también podría haber escogido la toga. El hecho de que no lo hiciera posiblemente indique que el fallecido era un veterano que de esta manera quería resaltar sus méritos militares. Dado que nos encontramos con Orippo junto a la Vía Augusta y cerca de Hispalis (Camacho 2009: 150) y de la zona geográfica donde se libró la decisiva batalla de Munda[7], se podría pensar en una referencia a estas batallas, pero esto es especulativo.

¡Continuemos con la figura de la mujer! (Fig. 1-4). Su vestimenta se describe comúnmente como una combinación de túnica y manto, pero el drapeado del manto es difícil de entender. Podemos distinguir dos calidades diferentes de tejido, por un lado, un tejido ligero que cubre la parte superior del cuerpo con el pecho y el brazo derecho. Y también en el brazo izquierdo se ve al parecer esta prenda, dado que el manto se sujeta por delante del hombro izquierdo mediante una fíbula y deja al descubierto el lado izquierdo del cuerpo. Una tela más gruesa y llena de pliegues cubre las piernas de la figura y cae pesadamente a ambos lados de sus piernas. Un extremo de la tela ha sido recogido y unido por la fíbula a otro extremo que desciende desde el hombro izquierdo de la mujer. El extremo superior de la tela, que no se sujeta de esta manera, ha caído de modo que el manto de doble envoltura se balancea hacia arriba en una suave curva por delante de la parte superior del cuerpo de la mujer. Causa extrañeza que los pliegues del manto en el lado izquierdo del cuerpo comiencen en el brazo de la mujer y no a la altura del muslo,

imagen de la dextrarum iunctio, su significado jurídico y las diferentes connotaciones que esta imagen tuvo.

[7] Existe una viva controversia acerca de la localización exacta del *campus Mundensis* – en la literatura circulan varios emplazamientos posibles. Para una visión en conjunto véase: Grünwald, Richter 2006: 265 y especialmente la bibliografía en nota 51.

un error que probablemente podría corregirse en cierta medida tras la aplicación del estuco.

Aunque evidentemente existe incertidumbre sobre la composición de la vestimenta, se puede afirmar que la figura femenina es única dentro del arte sepulcral de la Península Ibérica por su forma de vestir y, en comparación con la figura masculina, presenta una imagen más bien "no romana". Si se hubiera querido presentar a la mujer "à la romaine", se habría optado por un drapeado del manto que prescindiera de una fíbula a la altura del hombro y no dejara abierto un lado del cuerpo. Su imagen contradice, por tanto, el panorama general de la producción estatuaria en suelo hispano, que – como se ha expuesto (Marcks 2008: 126-127) – desde el principio se caracteriza por una estrecha orientación a los patrones itálicos y, en comparación con otras provincias, por la adopción de una extraordinaria variedad de patrones estatuarios habituales en territorio itálico para la representación de la mujer. Bajo estas condiciones, quizás haya que considerar que la figura no sostenía una vasija en la mano izquierda, como sugiere Manuel Camacho, sino que sostenía un huso ya que el huso es un elemento iconográfico con larga tradición en la representación iconográfica de la mujer ibérica (Basso Rial 2022: 113-116)[8].

Conclusiones y datación

En el caso del "Matrimonio de Orippo", estamos ante una forma de representación funeraria completamente inusual para Hispania, ya que, por un lado, se tomaron préstamos del amplio repertorio iconográfico del arte sepulcral romano y, por otro, se creó una imagen individual mediante anomalías iconográficas. Se utilizaron las conocidas insignias del anillo de sello y –quizás – del rollo, siguiendo así las costumbres convencionales del arte representativo romano en el ámbito sepulcral. Sin embargo, con la modificación del gesto *dextrarum iunctio*, impensable en el territorio itálico, y con la representación del varón sentado con sagum en lugar de toga, se abandonaron las convenciones romanas, así como con el inusual

[8] Basso Rial desarrolla la importancia que tuvo la producción textil en la sociedad ibérica y demuestra que repercutió claramente en la iconografía funeraria de la mujer ibérica a partir del siglo IV a.C. usando el huso como atributo en la representación de las élites sociales.

atuendo femenino. Este aspecto no debe subestimarse, ya que constituye una excepción significativa en el contexto hispano.

En otras provincias del Imperio Romano, sobre todo en la representación de las mujeres, se utilizaban a menudo elementos locales, ya sean accesorios o prendas sueltas que podían combinarse con la vestimenta romana. En el ámbito de la escultura estatuaria cabe mencionar, por ejemplo, una estatua funeraria de la segunda mitad del siglo I d.C. procedente de Ingelheim (Fig. 8), que viste un manto drapeado al modo romano, pero que lleva una prenda indígena debajo y joyas en los brazos que tampoco son romanas (Espérandieu 1931: 30; Gabelmann 1972: 137 no. 39). Más a menudo que en las estatuas, la representación de elementos no romanos en el atuendo de las mujeres se observa en los relieves funerarios, por ejemplo, en la zona del Nórico y de Panonia (Garbsch 1965: 11-23; 136 ss.). Igualmente, documentan la persistencia de tradiciones locales o regionales en las costumbres de vestir. Esto es particularmente evidente en la representación de las parejas casadas, donde el marido aparece con la toga, mientras que la esposa que lo acompaña se muestra en traje indígena[9]. Estos ejemplos ponen de manifiesto que la vestimenta de los provinciales ofrecía la posibilidad de conjugar y a la vez contrastar lo propio con la forma romana y sus connotaciones políticas, es decir, de posicionarse a sí mismo y a su familia dentro de la situación política general de forma diferenciada y de subrayar su propia identidad.

A diferencia de otras provincias, la representación de la mujer en Hispania desde el principio, tanto en las estatuas como en los relieves, muestra un empeño general por ajustarse a las costumbres de vestir en la Península itálica (Marcks 2008: 117-118). En el caso de las estatuas retrato, se adoptaron modelos de vestimenta y tipos estatuarios y se procuraba que el manto fuera reconocible como manto romano; esto también se aplica a las esculturas de manufactura artesanal sencilla (Marcks 2008: 111-115). La representación de la mujer en Hispania difiere, pues, de la de otras provincias, hecho que hace especialmente destacable la excepción que supone el Matrimonio de Orippo.

La presencia de parejas sentadas no es habitual en el arte sepulcral romano. Como estatuas funerarias, a veces aparecen en las tumbas monumentales de tipo edícula, como en el caso de la mencionada tumba de la

[9] Lo mismo sucede con la estatua de Ingelheim mencionada arriba. Junto con la estatua retrato de un togatus, marido de la difunta, adornaba una tumba.

necrópolis de Porta Nocera en Pompeya. También, en los relieves funerarios sólo figuran esporádicamente, tanto en el territorio itálico como en las provincias. Por ejemplo, en las estelas retrato recopiladas por Hermann Pflug que suman 328 monumentos del norte de Italia (Pflug, 1989), el motivo de la pareja sentada de frente sólo aparece una vez, en una estela de Milán (Fig. 9) que pertenece al último tercio del siglo I a.C. (Pflug, 1989: 277 Kat. 301, Taf. 46,1)[10]. Para la zona del Medio Rin y el Bajo Mosela, Franzjosef Schröder constató en su estudio de 2016 que de las 481 representaciones en relieve que examinó del periodo entre los siglos I y III d.C., solo dos ejemplares muestran al difunto sentado (Schröder 2016: 73). Y estos dos hallazgos proceden de la región de Maguncia, de modo que se circunscriben a una zona geográficamente muy limitada. En 1992, Walburg Boppert, buscando posibles patrones para la representación de personas sentadas de frente en los relieves funerarios de la zona de Maguncia, descubrió que existe un hilo conductor que conduce a las estelas funerarias de magistrados inferiores en Italia (Boppert 1992: 30-34. 41. 45).

Allí, ya a principios del siglo I d.C., los ediles, seviri o augustales de municipios y colonias pequeñas se mostraban en sus monumentos funerarios con predilección en escenas de tribunal sentados en la sella curulis, y los ciudadanos que habían sido homenajeados con el bisellium (Schäfer 1990: 308-309), el asiento de honor, se hacían retratar sentados de frente en el centro de la escena[11]. Según Boppert cuidaban de este modo que se les retratara en un contexto que había dado especial esplendor a su posición social en vida (Boppert 1992: 32). La estela de Milán mencionada anteriormente apunta a que esta evolución ya comenzó en el siglo I a.C. y que ya entonces se realizaban representaciones semejantes en estelas funerarias (Boppert 1992: 31). Pflug explica esta imagen excepcional con el afán de la pareja de hacer resaltar debidamente en su tumba

[10] Milán, Museo Civico Archeologico, inv. A.O.9.6623.

[11] Como explica Schäfer, el bisellium es un banco largo sin reposabrazos ni respaldo, cuyas patas tienen un característico diseño torneado y terminan en pies cónicos. El efecto de reconocimiento del bisellium se basa en este característico diseño de las patas. Por ello, está siempre presente en las representaciones de bisellia. „Gerade an dieser signifikanten Form der Beine, die auf allen Darstellungen mehr oder weniger ähnlich wiederkehrt, ist das Sitzmöbel leicht zu erkennen“ (p. 308).

su derecho a sentarse sobre un bisellium en ocasiones festivas (Pflug, 1989:107; Schäfer 1990: 310. 313)[12].

Así pues, el grupo estatuario conocido como "Matrimonio de Orippo" puede haberse inspirado, al igual que los mencionados monumentos de la región de Maguncia, en los relieves funerarios itálicos de magistrados y en las representaciones de varones en el bisellium, y haber adoptado la imagen de la postura sentada a lo largo del mismo camino. Dado que la imagen de estar sentado de forma frontal tenía de por sí una connotación de dignidad e importancia social, cabe suponer que el comitente del monumento de Orippo recurrió con toda intención a este elemento pictórico para apuntar a la *dignitas* de la pareja.

Así, valdría para el monumento que nos ocupa lo que José Beltrán escribió en 2017 sobre la escultura funeraria conocida como el "oso de Porcuna", que muestra la peculiar combinación de una figura de oso con un retrato en herma: "Es pieza única, fruto de un eclecticismo local, cuya génesis podemos intuir sólo como fruto de una elección particular y no de la copia de un esquema modelo" (Beltrán Fortes 2017: 795).

Las consideraciones hechas hasta aquí permiten suponer que con el grupo estatuario de Orippo estamos ante una obra en la que el comitente hizo llevar a cabo ideas personales: Hizo que se representara el traje romano y el indígena uno al lado del otro, que el difunto se mostrara sentado en sagum y que se expresara el vínculo matrimonial de una manera muy peculiar. Esto sólo es concebible en una época y en un ambiente en el que la estatuaria icónica de particulares estaba todavía en desarrollo dinámico y en el que los patrones romanos que iban a ser tan determinantes para la representación estatuaria de particulares durante el periodo imperial aún no se habían establecido plenamente. Con el "Matrimonio de Orippo" tenemos, pues, un testimonio de la fase de consolidación de la representación estatuaria de particulares en Hispania.

Lo expuesto nos lleva directamente a la cuestión en que fecha se debe datar el grupo estatuario de Orippo. Pertenece a una fase de la recepción

[12] Las inscripciones en las que se nombra bisellia o biselliarii indican que la concesión del bisellium parece haber sido totalmente independiente del desempeño de un cargo, y que más bien se hacía en relación con determinados méritos: era una distinción honorífica. El bisellium es un asiento puramente honorífico que no está vinculado a ningún cargo.

de la estatuaria femenina vestida en Hispania, en la que, por un lado, se seguían las convenciones y los patrones estatuarios procedentes de Italia, pero, por otro, también era posible la representación de una forma y drapeado del manto divergente. Esto encajaría con una datación a mediados del siglo I a.C. o en el tercer cuarto del siglo I a.C., que es la opinión más extendida. Por otro lado, está sobre la mesa la propuesta de datación por parte de Manuel Camacho quien se basa en la posibilidad de que el capitel jónico pertenezca al mismo monumento sepulcral y que por lo tanto sitúa el "Matrimonio de Orippo" en el cambio de Era – es decir en una franja entre finales del siglo I a.C. y principios del siglo I d.C. Su aproximación a la datación quizá pueda verse reforzada por dos capiteles de la porticus augustea del teatro de Mérida, que Sven Ahrens menciona como piezas que se pueden comparar con el capitel procedente de la Torre de los Herberos (Ahrens 2005: 29)[13].

A esto hay que añadir que el dueño de la tumba está vestido con el sagum, lo que – como he expuesto – también podría hablar a favor de una fecha más reciente. Por eso nos inclinamos a fechar el grupo en época de Augusto, quizá incluso un poco más tarde.

[13] Sin embargo, Ahrens también hace referencia a las diferencias en el diseño de los capiteles augusteos de Mérida (falta el canal transversal) y los califica como los paralelos más recientes. Agradezco a Janine Lehmann esta referencia bibliográfica.



Fig. 1

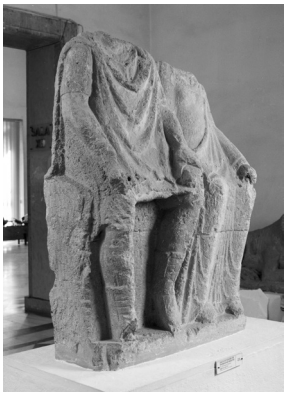


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

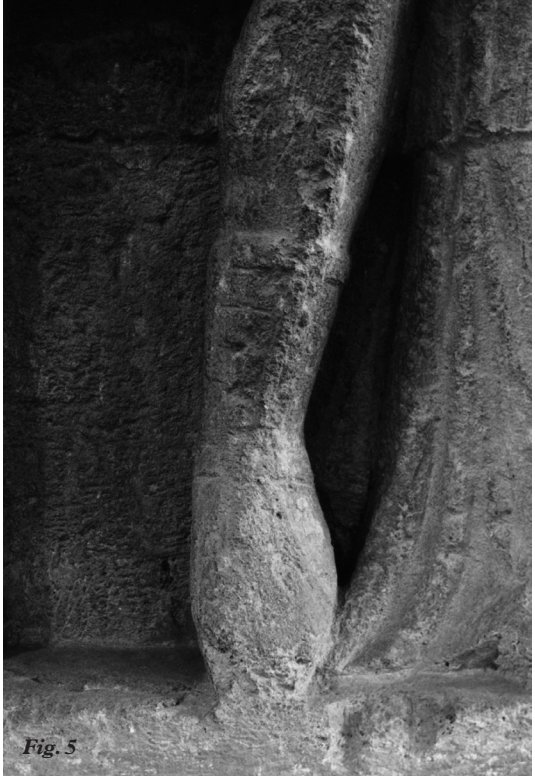


Fig. 5

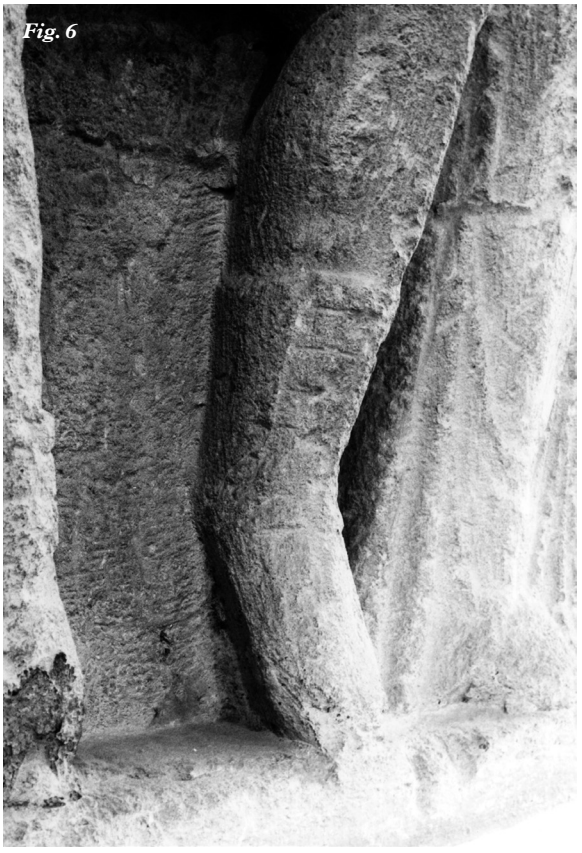


Fig. 6

Fig. 7





Fig. 8


M·CASSIVS·M·F·CLV·P
CACVRIVS·SIBI·ET·TIL·IA
MANDVILLAE·VXORI·E
M·CASSIO·BROCCHO·FILIO
ET·L·CASSIO·DONATO·FILIO

Fig. 9

Imágenes

Fig. 1 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-13).

Fig. 2 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-12).

Fig. 3 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fotografía por cortesía del DAI Madrid, fot. John Patterson, D-DAI-MAD-PAT-R-150-89-08).

Fig. 4 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125 (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 5 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125, vista frontal del calzado de la pierna izq. del varón (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 6 Matrimonio de Orippo, Museo Arqueológico de Sevilla, inv. CE1980/125, vista de lado del calzado de la pierna izq. del varón (fot. Carmen Marcks-Jacobs).

Fig. 7 Roma, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo, inv. 2897, (fotografía por cortesía del DAI/Univ. zu Köln, fot. Barbara Malter. *arachne.dainst.org/entity/7238110)*.

Fig. 8 Estatua funeraria femenina proc. de Nieder-Ingelheim (Germania Superior), Ingelheim Museum bei der Kaiserpfalz, inv. Slg. Nassauischer Altertumer 373 (fotografía por cortesía de la Stiftung Stadtmuseum Wiesbaden, fot. Ortlof Harl).

Fig. 9 Estela, Milan, Civico Museo Archeologico, inv. A.O.9.6623, Pflug 1989: 277 Taf. 46,1.

Bibiografía

Ahrens, S. (2005). Die Architekturdekoration von Italica. Iberia Archaeologica vol. 6. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Basso Rial, R. (2022). Ideology, gender and textile production: The iconography of women in the Iberian culture. In S. Harris & C. Brøns & M. Zuchowska (Eds.), Textiles in ancient Mediterranean iconography, Ancient Textiles Series 38. Oxford: Oxbow Books, p. 107-120.

Beltrán Fortes, J. (2006): Esculturas romanas de Arva (Alcolea del Río, Sevilla) conservadas en el Museo Arqueológico de Córdoba. In D. Vaquerizo Gil et al. (Eds.), El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso vol. 2. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 249-258.

Beltrán Fortes, J. (2007). Los tiempos romanos: La ciudad de Conobaria. In José Beltrán Fortes & José Luis Escacena Carrasco (Eds.), Arqueología en el Bajo Guadalquivir: Prehistoria y Antigüedad de las Cabezas de San Juan. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 119-181.

Beltrán Fortes, J. (2008). Esculturas romanas de Conobaria (Las Cabezas de San Juan) y Urso (Osuna). La adopción del mármol en los programas estatuarios de dos ciudades de la Bética. In J. M. Noguera Celdrán & E. Conde Guerri (Eds.), Escultura romana en Hispania V (actas de la reunión internacional celebrada en Murcia del 9 al 11 de noviembre de 2005). Murcia: Tabvlarium, p. 507-509 lám. 4 a y b.

Beltrán Fortes, J. (2010). La escultura romana de la Bética y los materiales pétreos documentados. In J. M. Abascal & R. Cebrián (Eds.), Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel (actas de la VI Reunión

Internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque Arqueológico de Segobriga los días 21 al 22 de octubre de 2008). Murcia: Tabvlarium, p. 97-117.

Beltrán Fortes, J. (2017). El mundo funerario augusteo en la Hispania meridional. Una aproximación arqueológica, Gerión, 35, no. esp., p. 791-808.

Beltrán Fortes, J.; Loza Azuaga, M. L. (2020). Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica). Corpus Signorum Imperii Romani España vol. I, fac.8. Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz.

Boppert, W. (1992). Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland vol. II, fasc. 6 Germania Superior. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.

Camacho, M. (2009). El matrimonio sedente de Orippo. mus-A – Revista de los museos de Andalucía, año VII no. 11, p. 149-153.

Campos Carrasco, J. M. et al. (2018). El mundo urbano de la Bética: breve síntesis de las ciudades de los Conventus Hispalensis y Astigitanus. In J. M. Campos Carrasco & J. Bermejo Meléndez (Eds.), Ciudades romanas de la provincia Baetica vol II. Huelva: Universidad de Huelva, p. 29-334.

D'Ambrosio, A.; De Caro, S. (1983). Un impegno per Pompei. Fotopiano et documentazione della necropoli di Porta Nocera. Studi e contribute. Milano: Touring club italiano.

Espérandieu, E. (1931). Recueil générale des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie Romaine. Paris: Van Oest.

Gabelmann, H. (1972). Die Typen römischer Grabstelen am Rhein. Bonner Jahrbücher, 172, p. 65-140.

Garbsch, J. (1965). Die norisch-pannonische Frauentracht im 1. und 2. Jahhundert. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 11. München: Beck.

Gutiérrez Behemerit, M. (1988). Bases para un estudio del capitel jónico en la Península Ibérica. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 54, p. 65-135.

Grünwald, M.; Richter, A. (2006). Zeugen Caesars schwerster Schlacht?, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 157, p. 261-267.

Kockel, V. (1985). Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten I, Archäologischer Anzeiger, p. 495-571.

Kockel, V. (1985) b. Rezension von: Vlad Borelli u.a.: Un impegno per Pompei. Teil 1: Studi e Contributi; Teil 2: Fotopiano e Documentazione della Necropoli di Porta Nocera (1983), Gnomon, 57, p. 545-551.

Kockel, V. (1993). Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 12. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

León, P. (1990). Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética. In W. Trillmich & P. Zanker (Eds.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung (Kolloquium in Madrid vom 19. bis 23. Oktober 1987). München: Beck, p. 367-380.

Pflug, H. (1989). Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

Pochmarski, E. Severische Reliefs aus dem Stadtterritorium von Virunum. In G. Bauchhenß (Ed.), Akten des 3. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Bonn 21.-24. April 1993. Köln: Rheinland Verlag, p. 127-140.

Schäfer, T. (1990). Der Honor Bisellii. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Roemische Abteilung, 97, p. 307-346.

Scholz, P. (2005). Zur öffentlichen Repräsentation römischer Senatoren und Magistrate: Einige Überlegungen zur (verlorenen) materiellen Kultur der republikanischen Senatsaristokratie. In T. L. Kienlin (Ed.), Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur (Internationale Fachtagung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main 3.-5. April 2003). Bonn: Habelt, p. 409-432.

Schober, A. (1923). Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien. Wien: Hölzel & Co.

Schröder, F. (2016). Provinzialrömische Reliefkunst an Mittelrhein und Untermosel vom 1.-3. Jahrhundert n. Chr. Consultado el 19 de junio de 2022, en *https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/22061/*.

https://doi.org/10.34623/ge0c-5234

El retrato escultórico femenino en la literatura clásica y en las fuentes documentales de época moderna

Montserrat Claveria

(Univesitat Autònoma de Barcelona – Institut Català d'Arqueologia Clàssica)

Saray García-Martínez

(Univesitat Autònoma de Barcelona – Università degli Studi di Roma Tor Vergata - Institut Català d'Arqueologia Clàssica)

Resumen: Este artículo se realiza en el marco del proyecto *ANTIQUAE FEMINAE. El retrato escultórico femenino de estilo clásico: contextos antiguos y anticuarios, análisis y reconstrucción digital* al objeto de examinar cómo fueron tratados los retratos femeninos de estilo clásico en las fuentes clásicas antiguas y en escritos documentales, literarios y en obras gráficas de la España moderna. Tanto en las fuentes antiguas como en las modernas hispanas, estas efigies femeninas no reciben tanta atención como las masculinas, si bien la valoración que se hace de ambas es similar. Se observan datos sobre la ubicación, la identidad de la estatua y los materiales en los que fueron realizadas. Juicios de valor estéticos o morales son escasos y el interés de su interpretación depende del nivel de erudición del relator que se refiere a ellas.

Palabras clave: Escultura romana, Retrato femenino romano, Literatura clásica, Coleccionismo de escultura clásica, Recepción de la Antigüedad

Female sculptural portraiture in classical literature and modern documentary sources

Abstract: This article is part of the project *ANTIQUAE FEMINAE. Female sculptural portraiture in the classical style: ancient and antiquarian contexts, analysis, and digital reconstruction* in order to examine how female portraits in the classical style were

treated in ancient classical sources and in documentary and literary writings and graphic works from modern Spain. In both ancient and modern Hispanic sources, these female effigies do not receive as much attention as their male counterparts, although the valuation of both is similar. Information is given on the location, the identity of the statues and the materials from which they were made. Aesthetic or moral value judgements are scarce, and the interest of their interpretation depends on the level of erudition of the reporter who refers to them.

Keywords: Roman sculpture, Roman female portrait, Classical literature, Classical sculpture collecting, Reception of Antiquity.

El proyecto de investigación que nos ocupa en la actualidad lleva por título *ANTIQUAE FEMINAE. El retrato escultórico femenino de estilo clásico: contextos antiguos y anticuarios, análisis y reconstrucción digital* (PID 2022-137896OB) y fue presentado en la última convocatoria de proyectos de I+D de la Agencia Estatal de Investigación en la modalidad de Investigación Orientada, vinculado a la 2ª. Prioridad temática contemplada en el Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación (2021-2023): *Cultura, creatividad y sociedad inclusiva*, con la finalidad última de promover la inclusividad en nuestra sociedad en materia de género. Este proyecto es la contrapartida del que hace algunos años dedicamos al estudio de los retratos marmóreos de *VIRI ANTIQUI (HAR*2012-35861 El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Función, cronología y modos de restauración – 2013/2016) y se centra en el estudio y la transferencia de la función, percepción y recepción del retrato escultórico femenino de estilo clásico en la Antigüedad y la Época Moderna. En el marco de este proyecto, nos interesa examinar a continuación cómo fueron tratadas estas efigies en las fuentes clásicas antiguas y en escritos documentales, literarios y en obras gráficas de la España moderna.

En las fuentes literarias clásicas, llama la atención la parvedad de noticias y comentarios sobre estatuas de mujeres en comparación con las referencias a representaciones de hombres más o menos ilustres. Sobre ello, en el libro XXXIV versículo XI de la *Historia Natural*, Plinio es revelador, pues, al referirse a las estatuas honoríficas y votivas de su tiempo y del pasado, enumera cuantiosos ejemplos de los tipos de esculturas más comunes: vestidas con toga o imitando la desnudez greco-heroica, a

modo ecuestre o según la moda de su época con atuendo de los Luperci o cubiertos con capa (Plin., 34, 10), todos hombres y refiere, como excepción, la aprobación de un decreto para erigir donde ella quisiese una estatua de la Vestal Taracia Gaia o Fufetis, "*quod adiectum non minus honoris habet quam feminae ese decretam*" [1], lo que se dispuso "*quod campum Tiberinum gratificata esset ea populo*"[2] como indica Plinio citando los *Reales Anales* (Plin., 34, 11,25).

Como era de esperar, las fuentes literarias que proporcionan un mayor número de casos de estas exiguas referencias son los 3 últimos libros de la *Historia Natural* de Plinio y la *Descripción de Grecia* de Pausanias, pero también resultan valiosos otros autores clásicos, como Luciano, Petronio, Plutarco o Suetonio, que, si bien dedicaron contados cometarios a retratos escultóricos de mujeres, transmiten impresiones diversas y complementarias a las de Plinio y Pausanias. Entre las muchas estatuas-retrato honoríficas y votivas que se mencionan de líderes, generales y emperadores romanos y famosos estrategas, filósofos y eruditos griegos, solo se destacan las efigies escultóricas de algunas damas relacionadas con la élite gubernamental, como el retrato de Arsínoe situado en la entrada del Odeón de Atenas junto al de su hermano Filadelfo (Paus., 1, 8,6) y a los de otros reyes egipcios, y se recuerda la estatua de bronce de Berenice que los atenienses dedicaron junto a la de su padre en agradecimiento de los favores recibidos por Ptolomeo (Paus., 1, 9,3). En Olimpia se nombran también los retratos de Eurídice y Olimpíade, madre y esposa de Filipo, de las que Pausanias informa que fueron llevadas al Heraion desde el Filipeo (Paus., 5, 17,3), donde se habían erigido inicialmente junto a las de Amintas, Filipo y Alejando (Paus., 5, 20,10). Por su parte, Suetonio refiere los dictados de Calígula y Claudio sobre las imágenes de sus respectivas madres, que debían ser paseadas solemnemente en un carro en el circo para honorar los aniversarios de la muerte de Agripina la Mayor (Suet., *Cal.,* 15, 1) y del nacimiento de Antonia la Menor (Suet., *Clau.,* 11, 2). Fuera del ámbito oficial, en varias ocasiones se mencionan

---

[1] "*an addition that is as great a compliment as the fact that a statue was decreed in honour of a woman.*" Plinio, XXXIV 11, 25 Loeb. Classical Library (trad. H. Rackham).

[2] "*because she had made a gratuitous present to the nation of the field by the Tiber*" Plinio, XXXIV 11, 25 Loeb. Classical Library (trad. H. Rackham).

retratos votivos de mujeres estrechamente relacionadas con las prácticas cultuales, como la de la vestal ya nombrada Fufetis (Plin., 34, 11,25), la de Criseida erigida ante el Hereo quemado de Micenas (Paus., 2, 17,7) o "*el retrato esculpido en la piedra*" de Eufeme, nodriza de las musas (Paus., 9, 29,5). Pausanias menciona, además, las estatuas-retrato de sacerdotisas en el santuario de las Euménides, en la Acaya (Paus., 7, 25,7) o las de Deméter en el santuario de esta diosa en Hermíone (Paus., 2, 35,8), sin concretar sus nombres. En la Vía sagrada de Salamina, Mnesíaque dedicó un retrato suyo y otro de su hijo para mantenerlo protegido por el río Cefiso (Paus., 1, 37,3). Por lo demás, el mismo autor destaca los retratos de Eurileónide en la acrópolis de Esparta (Paus., 3, 17,2) y el de Cinisca en Olímpia (Paus., 4, 1,6-7), reconocidas ambas por sus victorias olímpicas. Varios autores recuerdan el retrato dorado de Frine, hetera i amante de Paxíteles, quien le hizo la estatua para ofrecerla a Afrodita en Delfos (Paus., 9, 27,5 y 10, 15,1; Diog. Laert., 6, 66; Ath., 13, 591 B; Eliano, 9, 32).

Aparte del parentesco y la actividad u ocupación que ejercieron las mujeres retratadas, las fuentes literarias clásicas también informan de los materiales en que fueron producidos algunos de estos retratos y de los escultores que los realizaron: además del oro de la mencionada escultura de Frine (Paus., 6, 1,6-7), se refieren los materiales propios de las estatuas de criselefantina de Olimpíade y Eurídice, creadas por Alcámenes (Paus., 5, 20,10). En piedra, se labraron las imágenes de las tebanas Heníope y Pirra, hijas de Creonte (Paus., 9, 10,3) y con el mármol blanco se equipara la Julia elogiada por Marcial (Mart., 13), el bronce se empleó para la imagen de Berenice (Paus., 1, 9,3) y para algunas estatuas de mujeres fundidas por Praxíteles (Plin., 34, 19,70). Apeles de Mégara, hijo de Calicles y escultor de la escuela de Policleto de finales del siglo IV (Maderna 2004:317-321), realizó el conjunto escultórico de la victoriosa olímpica Cinisca (Paus., 6, 1,6) y Eufranor, Niceratus, Sthennis o Callimacus son nombrados por Plinio como autores de matronas oferentes de sacrificios (Plin., 34, 19,78 y 19, 90-93).

Si las efigies masculinas honoran esencialmente la sabiduría, la virtud varonil, el valor heroico y la prudencia de la persona retratada, de las femeninas se valora su virginidad o castidad, su parentesco con hombres ilustres, su condición de sacerdotisa y su belleza.

Esta última cualidad fue agudamente desarrollada en clave literaria. Así,

Marcial, crea un retrato marmóreo de la belleza afrodisíaca de Julia (Mart., 13) y Luciano en su obra "Los Retratos", mediante el diálogo de Licino y Polístrato, compone una imagen literaria muy probablemente de Pantea de Esmirna, a partir de la selección de las partes más bellas de estatuas clásicas (Luc., 43, 6-7) escogidas, componiéndolas y ajustándolas "*con la mayor armonía, al tiempo que conservamos su variación y complejidad*" (Luc., 43, 5), que colorea con el buen hacer de los mejores pintores y dota de alma con el pensamiento y la dicción de los mejores filósofos y literatos.

Por su parte, Plutarco, se sirve de la belleza femenina y del retrato para magnificar las virtudes de Alejandro cuando escribe: "*Y Alejandro, cuando veía a las demás cautivas, que llamaban la atención por su porte y hermosura, decía bromeando que las mujeres persas eran un tormento para la vista; pero oponiendo a su belleza la hermosura de su propia continencia y temperancia, pasaba frente a ellas como si fuesen estatuas sin vida.*" (Plut., *Alex.* 21, 10-11).

Las referencias a la escultura greco-romana o clásicas en las fuentes modernas son de un carácter inmenso por la cantidad de viajeros curiosos y eruditos en estos saberes y, aunque no en su mayoría, algunas de estas obras se centraron en la imagen del retrato femenino. La imagen del retrato femenino empezó a presentarse, conjuntamente con la de los hombres, a través de la moneda antigua que, como es sabido, fue objeto de coleccionismo y estudio ya en el siglo XV. De ello surgen algunas de las primeras obras que facilitaron la circulación de las tipologías de retratos de estas mujeres para su mayor difusión y conocimiento, como *Illustriun imágenes* de Andrea Fulvio en 1517, *Le immagine delle donne Auguste* de Enea Vico en 1557 (Micheli, 2022), o a través de otros ejemplos manuscritos que incluía imágenes de personajes históricos femeninos como el *Codex* h.I.4. del Escorial (Cacciotti, 2022).

Esta incipiente práctica renacentista se suma al conocimiento de los retratos escultóricos femeninos romanos de las primeras colecciones italianas. Algunos historiadores tuvieron la oportunidad de deleitarse con dichas colecciones, como fue el caso de Alfonso Chacón que vivió en Roma desde mediados del XVI (Vorster et. al., 2018). En la segunda parte de *Antiquitates Romanae* retrató hasta 260 retratos femeninos, a partir de efigies escultóricas de colecciones que tuvo la oportunidad de ver (Cacciotti, 2018: 118-143; Herklotz, 2018: 168-189*;* Picozzi, 2022:

59-69). Del mismo modo, encontramos la producción de dibujos de Jacopo Strada que entre 1567 y 1568 trabajó para el duque Alberto V de Baviera, entrando en contacto en Mantua con la colección de Cesare Gonzaga. Como resultado, nos ha llegado una serie de dibujos sobre bustos de emperadores entre los cuales se mezclan los de las emperatrices (Riccomini, 2022: 91-101). En territorio español, los manuscritos sobre la Antigüedad de este período se centran a inicios de época moderna en las medallas[3]. En materia de escultura, a diferencia del panorama italiano, justo empezaban a formarse algunas de las que serían importantes colecciones de escultura antigua, pero siempre puntuales y en su mayoría procedentes de las labores y las relaciones diplomáticas de personalidades de la nobleza en Italia (Di Dio / Coppel, 2016). Encontramos testimonios de estos retratos escultóricos femeninos a través de varios tipos de fuentes.

Donde más frecuentemente se menciona el retrato femenino romano son generalmente los inventarios, pues es sabido que desde el reinado de Felipe II las colecciones de escultura clásica fueron en aumento, ya fueran por regalos, herencias o donaciones. Aun y así, la mención que reciben es bastante generalizada y austera. Las terminologías más frecuentes son "Busto de mujer", "Cabeza/testa" o "Estatua". Un ejemplo entre muchos es el inventario de Felipe IV de las esculturas que tenía en el Alcázar. Se piensa que la mayor parte de estas esculturas formaban parte de la colección que el cardenal Ricci de Montepulciano regaló a Felipe II en 1561 (Rodríguez Rebollo, 2007: 54-56). Concretamente, gracias a este inventario, es posible saber que mientras, por ejemplo, en el *Jardín de los emperadores*, en la parte del mediodía, se conservaba todo el elenco de Hombres ilustres, en el *Pasillo* que llevaba al jardín, encontraríamos un retrato de una Faustina con un pedestalillo y un letrero que la identifica como "Faustina" (Rodríguez Rebollo, 2007: 122, núm. 1128). Por el contrario, no todas las estatuas llevaban el nombre del personaje, de manera que existen ejemplares inventariados pero sin identificar a nivel iconográfico a través de descripciones formales como es el caso del busto femenino referenciado como "*Otra estatua de medio cuerpo arriba de mármol*

[3] Véase el *Diálogos de Medallas, inscripciones y otras antigüedades* de don Antonio Agustín publicado en 1587 o el Discursos sobre medallas y antigüedades de don Martín de Gurrea y Aragón.

blanco, que es rostro. De muger con tocado alta a modo de cofia y un paño con un botón sobre el hombro Izquierdo y una banda atrauesada, sobre una peana redonda de jaspi pardo" (Rodríguez Rebollo, 2007: 123, nº 1155), asunto que se va a repetir en la mayoría de los inventarios a través de descripciones. Se aprecia así como la identificación de estos retratos está sujeta a la erudición del inventariador. Más allá de la identificación del personaje, cabe atender también a la información sobre el valor que nos dan estos inventarios. En el inventario de Carlos III en el Palacio de Madrid, en este caso, leemos sobre "Q*uatro bustos de tres pies cada uno que representan emperatrices y otro de emperador: los dos a quine mil reales, el emperador en trece mil y la otra emperatriz. No también tratada en 14 mil*", "*Una Julia Augusta con el cuerpo de jaspe de tres pies menos quarto en: 15.000*" (Fig.1) y "*Otro de Plautillae con su cuerpo de jaspe, y su peana de calatrao, de tres pies y quarto en: 15.400*" (Fernández-Miranda, 1989: 85)[4]. Estos datos sobre el valor económico de las piezas permiten obtener más información sobre su recepción como objeto dentro del mercado del arte y las colecciones, conjuntamente analizando, no solo la forma, sino también sus materiales.

Otro tipo de fuente que refiere a los retratos femeninos es la literatura. Las menciones que encontramos en la literatura de viajes generalmente ponen de manifiesto el desarrollo del conocimiento respecto al retrato femenino a través de las descripciones de estos retratos que van de más austeras a más específicas o eruditas entre los siglos XVI y XIX. Lluís Ponts d'Icart en el XVI respecto a un relieve con una figura femenina a la que se refiere sencillamente como "*una de muger y otra de hombre con los cabellos dela cabeza y barva crespos todas son antiquissimas, y no se sabe en honra de quien se hizieron y dedicaron*" (Fig.2) (Pons de Ycart, 1572, fol.180). La figura femenina será identificada en XVIII por Josep Boy como Lucrecia en su manuscrito de antigüedades romanas (Massó i Carballó, 2007: 4-6). Este ejemplo también ilustra la concepción de la escultura romana en cuanto a la factura y cronología de las piezas, pues esta pieza que mencionaban como antigua, en realidad se trata de una producción moderna. Siguiendo el carácter de las descripciones que recibían estos retratos, Andrés de Ustarroz, a mediados del XVII, en la descripción de la casa de Vincencio Juan de Lastanosa menciona la existencia

[4] Números de inventario 818, 819 y 820.

de una "*estatua de emperatriz en urna de piedra blanca*" y "*Muchas testas de mujeres y emperatrices, algunas mayores que el natural y ninguna menor*" (Sánchez Cantón, 1923: 410-411) que lamentablemente no están identificadas en la actualidad. Antonio Ponz, que vio parte de las esculturas de las colecciones reales, generalmente ofrece descripciones generales, como en el capítulo para la "Descripción del cuarto del rey" donde sobre una mesa había "*tres bustos de Emperatrices, y otro de un Emperador: obras las mas de ellas antiguas*" (Ponz, 1782, tomo VI: Fol. 31 y 32). Quizás la excepción de esta etapa más temprana es la que da Cristóbal de Villalón en 1539, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* donde el autor se hizo eco sobre una imagen de Porcia cuando habla de la estatuaria: Menciona que vio una imagen de "*Porcia, mujer de Bruto Romano, que se dice que se dio al emperador, la qual es hecha de un género de mármol que no alcançan agora los hombres herramientas con que se pueda labrar sinó con puntas de diamantes y aun con ellas en gran tiempo; y sé della decir que no paresce ser obra de hombre moral, porque el artífice la esculpió desnuda comiendo las brasas y puédese gozar todo el cuerpo por delante y por detrás, y muestra aquellas venas, arrugas y puestos de miembros tan al natural, que paresce que naturaleza quiso hacer hombres de mármol como los hizo de carne, para mostrar su poder…*" (Sánchez Cantón, 1923: 27). Éste la identifica en su relación con Bruto romano. A pesar de que el comentario no aporta suficiente información sobre su lugar de hallazgo, especifica que se trata de mármol e incluso ofrece una valoración estética diciendo que de lo que se percibe una cierta apreciación por la talla de escultura. Más allá de esta valoración, incluye un juicio moral correspondiente a la época como se puede apreciar. No es posible identificar en que basa su interpretación del retrato, pero probablemente la atribuyera a esta mujer en relación con su vínculo con el pasado romano de Hispania.

El comentario sobre estas piezas con el tiempo evoluciona hacia la identificación más detallada, no solo a nivel iconográfico, sino artístico como es el ejemplo del inventario de Bover respecto a la colección del cardenal Despuig en Mallorca para el retrato de Flavia Elena en el cual el historiador y arqueólogo detalla una "*figura de medio cuerpo al natural, que representa a una emperatriz de roma, que por la manera de su peinado y vestidos y su acción se puede creer que es Flavia Elena, mujer de Constancio Choro*" y continua realizando una anotación crítica historiográfica anotando que

"Otros, particularmente Bisconti en su Museo Clementino, la han confundido con Agripina madre de Nerón" para acabar realizando una apreciación estética pues según Bover *"Es obra perfecta, pero su permanencia bajo de tierra ha alterado el primitivo color del mármol. Su belleza la hace duna de las esculturas más apreciables del museo*" (Bover, 1845: 94, n.º 38, lám. XXXII) (Fig.3).

Además de los inventarios y las fuentes literarias, las ilustraciones también dan testimonio de estos retratos. Se conservan algunos dibujos que representan bustos y retratos escultóricos femeninos romanos. Entre ellos encontramos, en primer lugar, los dibujos que forman parte del Cuaderno de Eutichio Ajello, encargado de catalogar las piezas de la colección de la Granja de San Ildefonso. En este caso, gracias al dibujo, es posible ponerlo en correspondencia con la pieza conservada en la actualidad, lo que frecuentemente permite reconocer cambios en el estado de conservación de la pieza y como no, apuntes sobre recepción de esta pues en el cuaderno se anotan comentarios y se especifica su colocación como es el ejemplo del *retrato de una dama romana, ¿Plotina?* (Elvira Barba, 1998: 172-175, nº inv. D-3884) (Figs. 4 y 5)[5] u otro, en este caso una estatua, pero con la cabeza tomada de un retrato privado, con el peinado de Agripina la Mayor según Hübner (1862: 85) pero tradicionalmente interpretado como Penélope o Lucina (Elvira Barba, 1998: 128-129) (Figs. 6 y 7). En la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando también es posible conocer algunos dibujos de estudiantes de escultura que recibieron su nombramiento como académicos o académicas, como es el caso de los dibujos de Regis Armendariz y Samaniego (Fig. 8) que recibió su nombramiento como académica de honor el 2 de enero de 1791 o Doña Rosalía Gerino que también realizó una cabeza a la Junta, con la que recibió permiso para dar lecciones de dibujo (Fig. 9). La mayoría son estudios de dibujo sobre escultura ideal, lo que suscita una vía de estudio sobre el interés o la atención que los retratos femeninos podían generar para el estudio de la antigüedad y de la plástica durante época moderna. En las fuentes documentales del territorio español encontramos principalmente más menciones que ilustraciones de estos retratos. Se debe de tener en cuenta que en el año 2008 se presentó un estudio sobre retratos imperiales en España del que solo el 27'1% representaban

[5] Cit. Cuaderno Ajello, dibujo 55.

personajes femeninos (Garriguet, 2008: 117) y que la mayoría de estos retratos proceden del coleccionismo regio, del que diversas fuentes constatan su emplazamiento susceptible de ser estudiado para obtener más información sobre su recepción en sus respectivas colecciones. Respecto al reconocimiento de los retratos escultóricos femeninos, la interpretación iconográfica no siempre se daba, hecho supuestamente ligado a la erudición del autor. Pero, sin embargo, sí se ofrecían otros datos interesantes para el estudio de estas piezas en contexto moderno como el valor económico. De esta manera, la identificación de la retratística femenina romana en España va exponencialmente ligada a la existencia de colecciones anticuarias y escultóricas, así como al desarrollo y conocimiento de la disciplina de la arqueología y la historia antigua. Por último, establecer una correspondencia entre las piezas mencionadas en esas fuentes y las que se conservan en los fondos museísticos es complejo pues generalmente se trata de descripciones muy austeras, a excepción de aquellas que hayan mantenido un número de inventario a lo largo del tiempo o hayan sido dibujadas.

En conclusión, el número mayor de fuentes conservadas de época moderna ofrece un elenco más amplio y variado de testimonios documentales que transmiten información acerca de los retratos femeninos greco-romanos y de estilo clásico. Junto a la literatura, los inventarios de colecciones anticuarias, dibujos e ilustraciones son fuentes inestimables para documentar el recorrido y recepción de estos retratos a lo largo de su historia. De la documentación consultada se colige que, tanto en época moderna como antigua, las referencias a estas obras femeninas son más parvas que las relativas a retratos masculinos, aunque noticias sobre su precio, sus autores y apreciaciones estéticas indican que los retratos de mujeres y hombres se valoraban por igual. Tanto en las fuentes antiguas como en las modernas hispanas, se hallan datos sobre el material de estas obras, su ubicación i la mención del nombre de la estatua si existe la inscripción o si el relator reconoce la identidad del retrato o cree saberla. La autoría, lógicamente se halla más presente en menciones antiguas que modernas, mientras que sucede lo contrario respecto a las medidas, la consideración de obra antigua o moderna y la expresión de juicios de valor moral. En unas y otras se contemplan

en menor medida valoraciones estéticas i estilísticas de estos retratos. Aunque el desarrollo de las ciencias artística y arqueológica en el siglo XIX favoreció descripciones más complejas y acertadas, el nivel de erudición del escritor de estas referencias es crucial para la información e interpretación de estos retratos.

Fig. 1





Fig. 2

Fig. 3





Fig. 4


Rotunda de Isabel II
Plotina
55.
Falta as Descripçoens pr. d. Abade Ajello

Fig. 95



Fig. 6


284 Sala de la Derecha
Hoy llamada Penelope
Una Emperatriz romana?
No.
Es la descrita por el Abate Fiorillo en su "Diatriba sopra una Statua
rarissima d'Aracne Colofonia"

Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Listado de imágenes

Figura 1 Anónimo, la emperatriz Julia Domna, siglo XVII, mármol blanco. (E-116). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 2 Anónimo, relieve de Lucrècia, hacia XVI, piedra local (MR2584). Reus, Museu de Reus. ©Arxiu fotogràfic del Museu de Reus.

Figura 3 Joaquín María Bover, dibujo nº 33 del busto de perfil de Flavia Elena, 1845, dibujo sobre papel. Open Access RDA Bover, 1845: 94, nº 38, lám. XXXII.

Figura 4 Taller romano, retrato de una dama Romana, 150-155 dC, mármol blanco. (E-114). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 5 Eutichio Ajello, retrato de una Dama romana, ¿*Plotin*a?, mediados del XVIII, lápiz sobre papel. (D003884). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 6 Taller romano, retrato de una dama romana, hacia 40 dC, mármol blanco. (E-164). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 7 Eutichio Ajello, retrato de una Dama romana, mediados del XVIII, lápiz sobre papel. D003869. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Figura 8 Regis Armendariz y Samaniego, estudio del busto de la llamada vestal Tuccia. 1791, lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado claro (P-1782). Madrid, Museo de la Real Academia de Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Figura 9 Rosalía Gerino, estudio de un busto femenino con peinado antiguo, 1832, lápiz negro sobre papel avitelado. (P-1783). Madrid, Museo de la Real Academia de Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Bibliobrafía

Bover, J.M. (1845). *Notícia histórico artísticade los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca.* Palma de Mallorca: Imp. De Felip Guasp,. Consultado el 9 de setiembre en *https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm0435*

Cacciotti, B. (2018). Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón. En C. Vorster, G. Satzinger, J., Luckhard & T. Döring (Eds.*), Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert.* (Papers of the International Conference vom 11. bis 13. Oktober 2017). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 118-143.

Cacciotti, B. (2022). Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 71-82.

Di Dio, K. H., & Coppel, R. (2016). *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. London: Routledge.

Elvira Barba, M.A. (1998). *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado.

Fernández-Bayton, G. (1985). *Inventarios Reales: testamentaría del Rey Carlos II* (1701–1703), vol. 3. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Fernández-Miranda (1989). *Inventarios Reales. Carlos III* (*1789)*. Vol II. Madrid: Patrimonio Nacional.

Garriguet Mata, J.A., 2008: Retratos imperiales de España. En Noguera Celdrán, J.M., y Conde Guerri, M.E., *Escultura Romana en Hispania V: Actas de la reunión internacional.* Murcia. 115-147.

Herklotz, I. (2018). Ornatus miliebris. Frauenköpfe im antiquarischen diskurs. En C. Vorster, G. Satzinger, J.,Luckhard & T. Döring (Eds.*), Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert.* (Papers of the International Conference vom 11. bis 13. Oktober 2017). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 168-189.

Hübner, E. (1862). *Die Antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín: Druck Und Verlag Von Georg Reimer.

Maderna, C. (2004). Die Letzten Jahrzehnte der Spätklassischen Plastik. En P.C. Bol (Ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* II, Klassische Plastik II.1-2, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, p. 303-356.

Massó i Carballó, J. (2007). Notes sobre un relleu de Lucrècia. *L'informatiu Museus (Reus)*. Època III. Núm. 36. Febrer 2007, p. 1-6.

Micheli, M.E. (2022). Augusta muliere et caesares tra Roma e la Spagna. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 83-89.

Moretti Cursi, G. (2022). Efigi femminili nei disegni di Pirro Ligorio: Esempi dal manoscritto London coll. Ferretti 216. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel*

Rinascimento. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 103-110.

Picozzi, M.G. (2022).Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacon. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 69-70.

Pons de Ycart, L. (1572). *Libro de las grandezas y cosas memorables dela Metropolitana Insigne y famosa Ciudad de Tarragona*, Lleida 1572. Consultado el 20 de setiembre de 2022 en *http://hdl.handle.net/10481/50628*

Ponz, A. (1782). *Viage de España: En que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo VI. Madrid: Atlas. Consultado el 15 de agosto de 2022 en *http://hdl.handle.net/10347/10413*

Riccomini, A.M. (2022). Non solo augustae: le donne degli imperatoti nei disegni di Jacopo Strada. En B. Cacciotti (Ed.), *Roma e la Spagna in diaologo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, p. 91-101.

Rodríguez Rebollo, A. (Coord.) (2007). *Quadros y otras cosas que tiene su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636.* Madrid: Fundación Universitaria Española.

Sánchez Cantón, F. J. (1923). *Fuentes literarias para la historia del arte español.* (Vol. 1). Madrid: Imprenta clásica española.

Vorster, C.; Satzinger, G.; Luckhard, J.; Döring, T. (Eds.). (2018). *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.

Fuentes clásicas

Aelian, *Historical Miscellany*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1997.

Athenaeus, *The Deipnosophists XIII-XIV 653B*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1993.

Diogenes Laertius, *Lives of Eminents Philosophers*, Lib. VI-X, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 2011.

Luciano, Los Retratos, *Obras II*, Biblioteca Clásica Gredos 113, Madrid, 1988, p. 427-444.

Marcial, *Epigramas*, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), Zaragoza, 2004.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1994.

Pliny, *Natural History IX*, Lib. XXXIII-XXXV, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1968.

Plutarco, *Vidas Paralelas VI*, Biblioteca Clásica Gredos 363, Madrid, 2007.

Suetonio, *Vidas de los doce Césares II*, Lib. IV-VIII, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1992.

Suetonio, *Vidas de los doce Césares III,* Lib. V-VI, Ediciones Alma Mater, Col.

Hispánica de Autores Griegos y Latinos, Barcelona, 1968.

https://doi.org/10.34623/937b-we38

Capitalis monumentalis e escultura: da Coluna de Trajano ao alfabeto tipográfico *Times New Roman*. Exemplos da sua utilização em pedestais de esculturas em Portugal

Jorge dos Reis

Designer gráfico, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Luís Jorge Gonçalves

Arqueólogo, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Resumo: Nos pedestais das esculturas romanas, encontradas em Portugal, predomina letra a ***capitalis monumentalis*.** Neste artigo analisa-se esta tipologia de letra, exemplificando com pedestais de esculturas localizados em Portugal, e de como se tornou a base da fonte mais popular no nosso tempo, a *Times New Roman*.

Palavras-chave: Alfabeto, Tipografia, Mensagens, Pedestais.

Capitalis monumentalis and sculpture: from Trajan's Column to *Times New Roman* typography. Examples of its use on sculpture pedestals in Portugal

Abstract: On the pedestals of Roman sculptures found in Portugal, the letter a capitalis monumentalis predominates. This article analyzes this typeface, exemplifying with pedestals of sculptures located in Portugal, and how it became the basis of the most popular font in our time, Times New Roman.

Key words: Alphabet, Typography, Messages, Pedestals.

Introdução

Em Roma pode-se considerar a existência de, pelo menos, três tipografias: *capitalis monumentalis*, *capitalis rustica* e cursiva romana. A *capitalis monumentalis*, também referida como escrita lapidar, ou de caracteres em capital quadrada monumental, apresentava, precisamente, uma forma quadrada e era usada em inscrições oficiais, encontrando-se nos *clipeus virtutis*, de cerca de 26 a.C., no Panteão Romano, entre 29 e 19 a.C., no Arco de Tito, de 82 d.C., na Coluna de Trajano, inaugurada em 113 d.C., entre outos monumentos oficias. A *capitalis rustica*, em latim designada de *littera capitalis rustica*, era conotada negativamente, havendo um contraste com letra mais 'civilizada' da *capitalis monumentalis*. Sendo semelhante a esta, era menos rígida, mais influenciada pela escrita a estilete e tinta. As letras são mais finas e comprimidas, usam muito mais linhas curvas do que maiúsculas quadradas e têm descendentes que se estendem abaixo da linha de base. Finalmente, a cursiva romana era a caligrafia quotidiana, em suporte de papiro ou em *tabulae ceratae*, entre outros. Usava-se nas ocasiões diárias, para escrever de forma rápida, desde as ordens de comando de um imperador, aos documentos de comerciantes, na aprendizagem das crianças, ou nos grafites de rua, como se observa em Pompeia.

1. Alfabeto latino

A origem do alfabeto latino remonta ao século VII a.C. e derivou do alfabeto etrusco, que evoluiu a partir do alfabeto grego. Das 26 letras etruscas, os romanos adotaram 21: /A/, /B/, /C/, /D/, /E/, /F/, /Z/, /H/, /I/, /K/, /L/, /M/, /N/, /O/, /P/, /Q/, /R/, /S/, /T/, /V/, /X/. No século III a.C., o caracter /Z/ foi retirado do alfabeto, dado que na língua latina não existia nenhum som equivalente. O /G/, como variante do /C/, foi introduzido em sua substituição, cerca de 230 a.C., sendo desenhado por Espúrio Carvílio Máximo Ruga. Na sequência da conquista da Grécia importaram-se as letras /Y/ e o /Z/, que voltou, para escrever palavras com radicais gregos. Completam-se assim as 23 letras do alfabeto latino

que circulariam pelo Império Romano. O desenvolvimento desse alfabeto irá resumir-se, a partir desse momento, à adaptação a várias línguas e à transfiguração estética e estilística do exterior das letras.

Deste modo o alfabeto latino recebeu grande influência, indireta e direta do alfabeto gregos. Os helenos aprenderam a escrever com os fenícios, provavelmente no século VIII a.C. Ambos os povos era marinheiros e mercadores tendo tido contacto mútuo na Ásia Menor e na Sicília. Os gregos alteraram o sistema fenício em duas particularidades: introduziram caracteres representando vogais e alteraram o seu aspeto formal (Diringer, 1985).

As inscrições de Atenas no século V a.C. são construídas geometricamente e deslumbrantes na sua simplicidade e economia estética. "Desde o início, a evolução da escrita refletiu o carácter do povo que a concebia" (Gray, 1986).

Na data mítica da fundação de Roma, em 753 a.C., naquela geografia apenas existiam algumas cabanas. A cultura grega viria a servir de paradigma a esse mundo romano. Nesse período, a escrita grega mudara: "as letras helenísticas apresentavam então fortes patilhas. A ideia teria surgido, talvez, das inscrições cuneiformes, que os gregos teriam conhecido durante as conquistas de Alexandre o Grande; por outro lado, as letras geométricas e sem patilhas do século quinto estavam então obsoletas" (Gray, 1986).

Não há nenhuma razão para pensarmos que estas letras com patilha teriam tido qualquer influência na formação das letras maiúsculas romanas que analisaremos à frente. É notável observar que, se nas outras artes os romanos imitavam os gregos, no desenho *proto-tipográfico* deste período, as inscrições são romanas no estilo e na escala, com patilhas e usando uma linha modulada indo de fina a mais grossa na sua extensão.

2. *Capitalis monumentalis*, a Coluna de Trajano e a construção de caracteres contemporâneos

As capitulares romanas da coluna de Trajano constituem o modelo das nossas letras maiúsculas. Não eram baseadas em princípios de proporção, mas o seu desenho era orientado pela mão e olho daquele que escrevia. Isto foi demonstrado na renascença, quando se usava uma geometria rigorosa para desenhar uma letra. O alfabeto conheceu então aprovação

oficial, sendo usado nas inscrições imperiais e nos escritos dos senadores, aumentando a sua grandiosidade e a ordem do Império Romano. Podemos afirmar que os romanos não copiaram os gregos, mas transformaram o alfabeto em algo de mais expressivo. Para facilitarem a leitura introduziram ritmo na leitura ao alternarem os traços uniformes da letra grega, por barras e curvas moduladas, largas e estreitas, alargando e estreitando. De grande importância igualmente é o facto de terem separado as palavras.

O arquétipo atual da *capitalis monumentalis* é normalmente retirado da coluna de Trajano, que reflete as letras já usadas oficialmente. Tendo sido inaugurada em 113 d.C., inclui a maior parte das letras que formam o alfabeto exceto o /K/, /H/, /Y/, /Z/, ou as mais tardias e medievais /J/, /U/ e /W/ (Bayer, 1984).

Roma deixaria para a posteridade um testemunho da constituição definitiva da *letra perfeita*, por nós assim denominada. A Coluna de Trajano é o exemplo paradigmático dessa expressão. O século XX haveria de ver nascer algumas reconstituições desta letra, por muitos idolatrada. Em 1925, Eric Gill desenhou o tipo *Perpetua*, baseado na Coluna de Trajano.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Caractere *Perpetua*, de Eric Gill (1925)

Em 1989 foi Carl Twombly, que partiu do mesmo monumento, sendo mais rigorosa a transposição da letra desta coluna.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

Caractere *Trajan*, de Carol Twombly (1989)

As capitulares romanas ainda em uso hoje são a origem da longa evolução da nossa escrita, na sua metamorfose de 2000 anos (Mandel, 1998; Mandel, 2004). O caractere tipográfico mais vulgar nos nossos dias e largamente em uso, quando operamos o computador, é o *Times New Roman* que é no seu desenho uma recriação da letra da *capitalis monumentalis* da Coluna de Trajano. Os romanos instauraram o desenho da letra com que comunicamos tipograficamente, ainda hoje.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Caractere Times New Roman, de Stanley Morison (1932/33)

O Império Romano manifestava o seu poder ao tornar a sua escrita monumental, tal como os egípcios já o tinham feito antes. Mostravam as suas vitórias, em grandes caracteres, que gravavam na parede dos edifícios. Um dos aspetos mais importantes desta letra, que contrasta com a sua monumentalidade e tamanho, é a terminação ou patilha. Os romanos definem assim um dos pormenores tipográficos mais importantes da legibilidade e da literacia, constituindo a patilha um elemento fundamental para a leitura corrente.

A patilha é um aspeto a não esquecer. A *Capitalis Monumentalis* era traçada e gravada na pedra com o escopro e o martelo pelo lapidário. Desse processo de atacar a pedra resultava uma pequena linha no final de cada traço principal que era perpendicular a esta barra. Essa terminação (ou patilha) oferecia à letra uma delicadeza formal e uma individualidade assinalável (Goines, 1982).

Depois do século IV, como afirma Nicolete Gray: "as inscrições romanas e os exemplos da letra de estilo trajano desapareceram. A do arco de Constantino parece ser o último exemplo. (…) As inscrições imperiais e senatoriais que sobreviveram no fórum romano e no hipódromo de Constantinopla são pobres e mal executadas. A modulação das linhas e

as elegantes patilhas desapareceram" (Gray, 1986) e com elas o fim deste império que tinha na letra e na escrita um tão grande primor.

3. *Capitalis monumentalis* em pedestais de estátuas no território português

Na Coluna de Trajano a *capitalis monumentalis* (figura 1) está precisamente em um grande pedestal, envolvido por uma moldura, sobre a porta de acesso ao seu interior, onde repousavam as cinzas de Trajano. O texto é o seguinte:

SENATVS·POPVLVS·QVE·ROMANVS /
IMP·CAESARI·DIVI·NERVAE·F·NERVAE /
TRAIANO·AVG·GERM·DACICO·PONTIF /
MAXIMO·TRIB·POT· XVII ·IMP· VI ·COS· VI ·P·P /
AD·DECLARANDVM·QVANTAE·ALTITVDINIS /
MONS·ET·LOCVS·TANT<IS·OPER>IBVS·SIT·EGESTVS //

CIL VI.960

A mensagem reforçava a narrativa das imagens, porque evidência o protagonista e dava-lhe um nome: Trajano. Por outro lado, a letra correspondia a uma tipografia, já patente em monumentos solenes anteriores, com carácter oficial, criando a consagração e a continuidade. Este aspeto psicológico, de ancestralidade e de legitimidade fez com que esta caligrafia fosse aplicada em numerosos monumentos privados, como aras, árulas, tábulas, estelas, cipos, tabelas, entre outros, porque atribuía uma maior dignidade aos mesmos e a seus mentores.

No território português apresentamos pedestais de escultura onde se reconhece a utilização da *capitalis monumentalis*. Entre o acervo de S. Miguel da Mota, no Alandroal, identificam-se quatro pedestais dedicados a *Endovelicus*, onde a letra utilizada foi a *capitalis monumentalis*.

O pedestal, da figura n.º 2 (Ribeiro, 2002, n.º 33), apresenta uma dedicatória a *Endovellicus*, por *Publius Sempronius Celer*. Foi executado em mármore e patenteia a dimensão de 70 x 34 x 72 cm. No texto está escrito o seguinte:

P.SEMPRONIVS.CELLER. /
.ENDOVELLICO.V. /
.S.L.A. //

P(UBLIUS).SEMPRONIVS.CELLER. /
.ENDOVELLICO.V(OTUM). /
.S(OLVIT).L(IBENS).A(NIMO). //

CIL II.6269

O texto tem um eixo de simetria ao centro, com três linhas e é enquadrado por uma moldura. Os nomes do dedicante e da divindade estão muito bem destacados. A letra *capitalis monumentalis* está muito bem desenhada pelo lapidário, com o /O/ bem redondo.

O pedestal, da figura n.º 3 (Ribeiro, 2002, n.º 34), tem como medidas 90 x 90 x 60 cm, é em mármore e está consagrado a *Endovellicus* por *Marcus Vibius Bassus*. O texto diz o seguinte:

ENDOVOLLICO. /
SACRVM. /
M. VIBIVS.BASSVS. /
ET.M.VIBIVS.AVITVS.F //

ENDOVOLLICO. /
SACRVM. /
M(ARCUS). VIBIVS.BASSVS. /
ET.M(ARCUS).VIBIVS.AVITVS.F(ECERUNT) //

CIL II.5208

Trata-se de pedestal com uma certa monumentalidade, com o texto distribuído em quatro linhas, mas onde a simetria do eixo central não foi conseguida. A letras estão bem desenhadas pelo lapidário. Evidencia-se o nome da divindade, na primeira linha.

O fragmento de pedestal, da figura n.º 4 (Ribeiro, 2002: n.º 52), é em mármore, com as dimensões de 47 x 26 x 16 cm. Foi consagrado a *Endovelicus* por *Terentia*. Apresenta o seguinte texto:

ENDOVELLI/
LICO SACRVM /
TERENTIA G F /
[---] STATVAM /
[--- //]

ENDOVELLI/
LICO SACRVM /
TERENTIA G(AII) F(ILIA) /
[---] STATVAM /
[--- //]

CIL II.141

O texto está enquadrado por uma moldura de quarto de bocel invertido. Infelizmente está fragmentado, não possibilitando concluir sobre a simetria das linhas. As letras estão muito bem desenhadas, pelo lapidário.

O pedestal, identificado com o n.º 5 (Ribeiro, 2002: n.º 65), consagrado a *Endovellicus*, por *Helvia Avita*, tem as dimensões de 122 x 73 x 45 cm, e foi executado em mármore. Apresenta o seguinte texto:

ENDOVOLI/
CO.SACRVM /
HELVIA.AVITA /
V A L S //

ENDOVOLI/
CO.SACRVM /
HELVIA.AVITA /
V(OTUM)A(NIMO) L(IBENS) S(OLVIT) //

CIL II.6267

Este pedestal apresenta grande monumentalidade com o texto enquadro por uma moldura de quarto de bocel invertido, muito bem elaborada. O texto tem um eixo central, mas o nome da divindade *ENDOVOLI/CO* está cortado.

Tem quatro linhas, sendo que a última está afastada do texto principal, com caracteres de menores dimensões. A letra em *capitalis monumentalis* está muito bem desenhada, pelo lapidário.

Em Idanha-a-Velha descobriu-se um pedestal de estátua de *Venus Augusta*, correspondendo à figura 6 (Ribeiro, 2002: n.º 98). Está datado no século II d.C. e foi dedicado por *Severa*. O pedestal é um bloco prismático retangular, de granito, com 109 x 58 x 27 cm. O texto é o seguinte:

VENERI /
AVG /
SACRVM /
IN.HONOREM /
RVFINAE /
REBVRRINI.F /
SEVERA.MATER /
FILIAE //

VENERI /
AVG(USTAE) /
SACRVM /
IN.HONOREM /
RVFINAE /
REBVRRINI.F(ILIAE) /
SEVERA.MATER /
FILIAE //

ILER.422

As letras estão dispostas ao longo de sete linhas. Apresenta um texto muito simétrico em *capitalis monumentalis*. Há um eixo central a partir do qual as palavras foram elaboradas simetricamente. A abreviatura AVG, na segunda linha, reflete bem a que se consagra a estátua, e de como a composição foi bem programada, proporcionando grande dignidade ao monumento. A *capitalis monumentalis* foi executada por um lapidário muito experiente, tendo em conta a dimensão e o desenho das letras, bem colocadas.

O pedestal de estátua de Apollo, da figura n.º 7 (Ribeiro, 2002: n.º 102), é proveniente de Lisboa, está datado no século I d.C., e foi consagrado a apolo por *Marcus Iulius Tyrannus*. O pedestal apresenta as dimensões de 96 x 48 x 48 cm e foi executado em mármore. O texto é o seguinte:

APOLLINI /
SACRVM /
M.IVL.M I.LIB /
TYRANNVS /
AVGVSTA[LI]S /
D D //

APOLLINI /
SACRVM /
M(ARCUS).IVL(IUS).M(ARCI) I(ULII).LIB(ERTUS) /
TYRANNVS /
AVGVSTA[LI]S /
D(ONO) D(EDIT OU DEDICAVIT) //

ILER.166

Na sua parte frontal observa-se um grande cuidado na simetria das palavras. Como no exemplar anterior, as palavras escritas na *capitalis monumentalis*, estão dispostas a partir de um eixo central e as letras têm diferentes dimensões. As palavras das suas primeiras linhas, *APOLLINI* e *SACRVM*, e da última linha, as abreviaturas D(*ono*) e D(*edit*), surgem com proporção superior. A *capitalis monumentalis* foi utilizada de forma muito digna.

O pedestal de estátua, da figura n.º 8 (Ribeiro, 2002: n.º 104), está consagrado a *Aesculapius* pelos augustais *Marcus Afranius Euporio* e *Lucius Fabius Daphnus.* É do século I d.C., proveniente de Lisboa. Apresenta as dimensões de 73 x 72 x 53 cm e é em mármore. Tem o seguinte texto:

SACRVM /
AESCVLAPIO /
M.AFRANIVS.EVPORIO /
ET /

L.FABIVS.DAPHNVS /
AVG /
MVNICIPIO.D.D //

SACRVM /
AESCVLAPIO /
M(ARCUS).AFRANIVS.EVPORIO /
ET /
L(UCIUS).FABIVS.DAPHNVS /
AVG(USTALES) /
MVNICIPIO.D(ONO).D(EDERUNT) //

CIL II.175

Este monumento apresenta sete linhas. A letra compreende diferentes dimensões, com as palavras *SACRVM* / *AESCVLAPIO* /, das duas linhas superiores e *AVG*, da sexta linha, com dimensões superiores. O um eixo central não foi totalmente conseguido. A letra em *capitalis monumentalis* está bem desenhada, pelo lapidário, com o /O/ bem redondo.

O pedestal de herma, da figura n.º 9 (Ribeiro, 2002: n.º 126), apresenta no topo central uma saliência para o encaixe de uma escultura de bronze. Foi consagrado à *Iuno* de *Secunda*, por *Primogene* e *Felix*. Está datado entre os séculos I e II d.C., executado em mármore. Apresenta como dimensões 64 x 31 x 19 cm. É proveniente de Beja. O texto é o seguinte:

IVNONI /
SECVNDAE .N /
PRIMOGENE /
ET.FELIX.SER //

IVNONI /
SECVNDAE .N(OSTRAE) /
PRIMOGENE /
ET.FELIX.SER(VI) //

ILER.368

O texto está distribuído por quatro linhas, com a palavras elaboradas a partir de um eixo central. A letra é em *capitalis monumentalis*, elaborada de forma elegante. A linha superior tem as letras de maiores dimensões, havendo uma composição gráfica muito cuidada, por parte do lapidário. Talvez este pedestal estivesse colocado junto do *lararium*, ou no peristilo de uma *domus* de *Pax Iulia*.

Conclusão

A *capitalis monumentalis* foi a letra oficial, que a partir da Coluna de Trajano influenciou diferentes épocas. Nos séculos XX e XXI, a mais popular tipografia em computadores é a *Times New Roman* criada, em 1932, por Stanley Morison. O impacto da *capitalis monumentalis* também se fez sentir na sociedade romana. A partir de uma amostragem de pedestais de estátuas, no território português, observava-se a sua popularidade, quando se tratava de obras de solenes. Existiu um cuidado muito especial na utilização dos seus caracteres. As letras *capitalis monumentalis* foram empregues com grande apuramento técnico nos pedestais. Pode-se afirma que os lapidários elaboravam um aperfeiçoado trabalho de design gráfico, com muito cuidado na simetria e dimensão das letras. Identificam-se outros casos onde houve a utilização da *capitalis rustica*.

As esculturas constituíam monumentos de grande valor económico, social e espiritual, pelo que os seus patrocinadores queriam um trabalho esmerado na letra e na composição gráfica. Nos pedestais analisados observam-se esses detalhes de refinamento. Mesma em santuários, como no caso de S. Miguel da Mota, onde ocorreu o culto ao Endovélico, houve um cuidado extremo na organização do texto e na utilização da *capitalis monumentalis*. Em outras tipologias de monumentos, como aras, árulas, estelas, tábulas, cipos, ou tabelas, observa-se um predomínio da utilização *capitalis monumentalis*. Esta tipografia transportava solenidade e ancestralidade aos monumentos. A partir de Augusto foi construído um modelo artístico, que se consolidou nas fronteiras do império. Houve variações pontuais, mas nunca houve um corte total, até ao século V d.C. A letra da *capitalis monumentalis* fez parte desse processo. Correspondeu à caligrafia dos monumentos oficiais, que irradiou para a esfera privada.

Juntamente com o modelo artístico, a *capitalis monumentalis* fez parte desse discurso formal. As esculturas analisadas, oriundas do território português, refletem a aliança entre texto e imagens.

A memória da *capitalis monumentalis*, associada às esculturas, foi um património de Roma. Embora o pedestal da Coluna de Trajano não fosse o primeiro caso da *capitalis monumentalis*, constituiu um modelo para sucessivos tipógrafos criadores de caracteres.

Agradecimentos
Agradecemos o apoio à Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) e ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).



Fig. 1

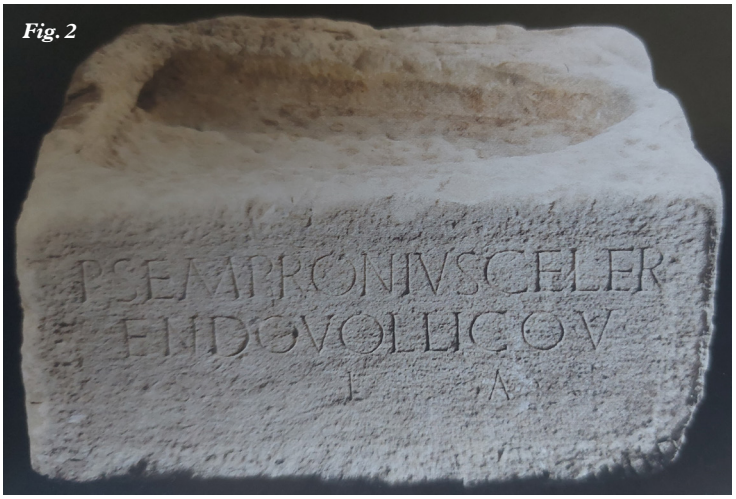


Fig. 2

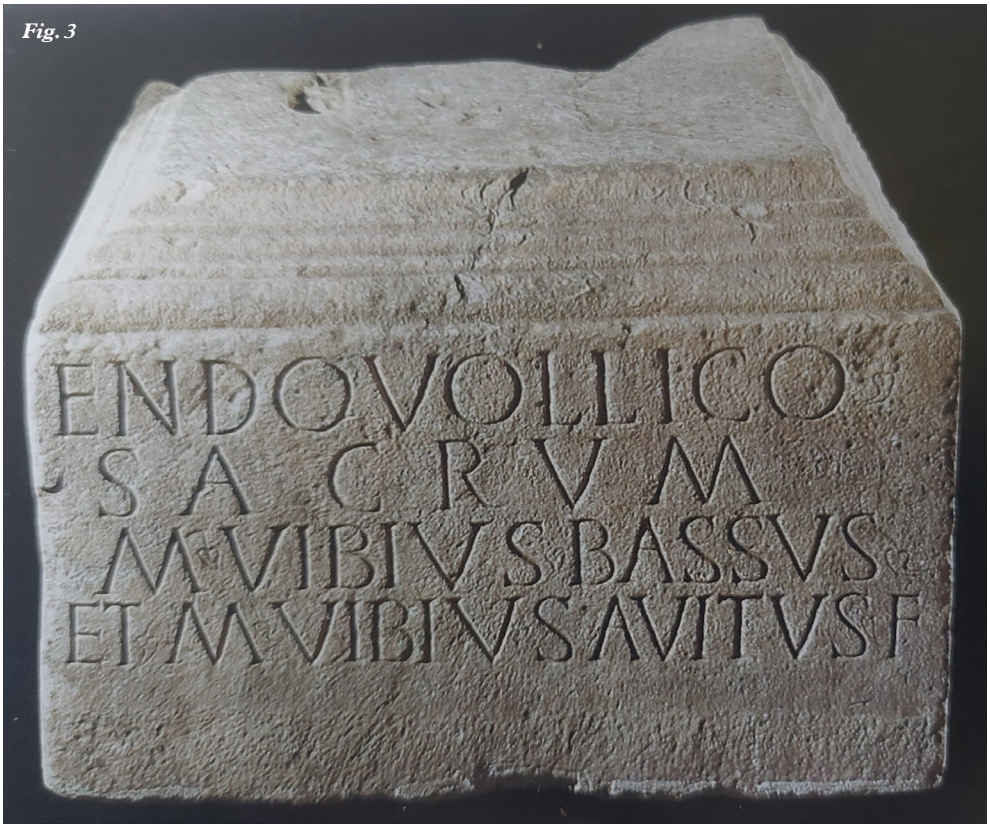


Fig. 3

Fig. 4

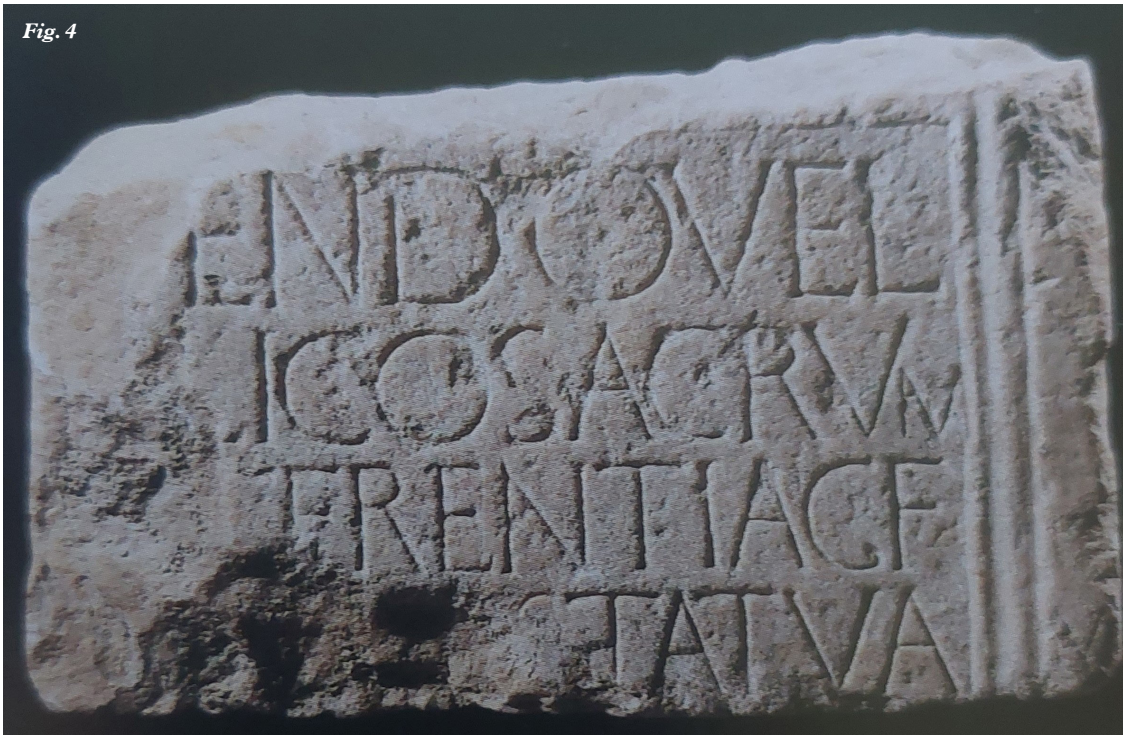
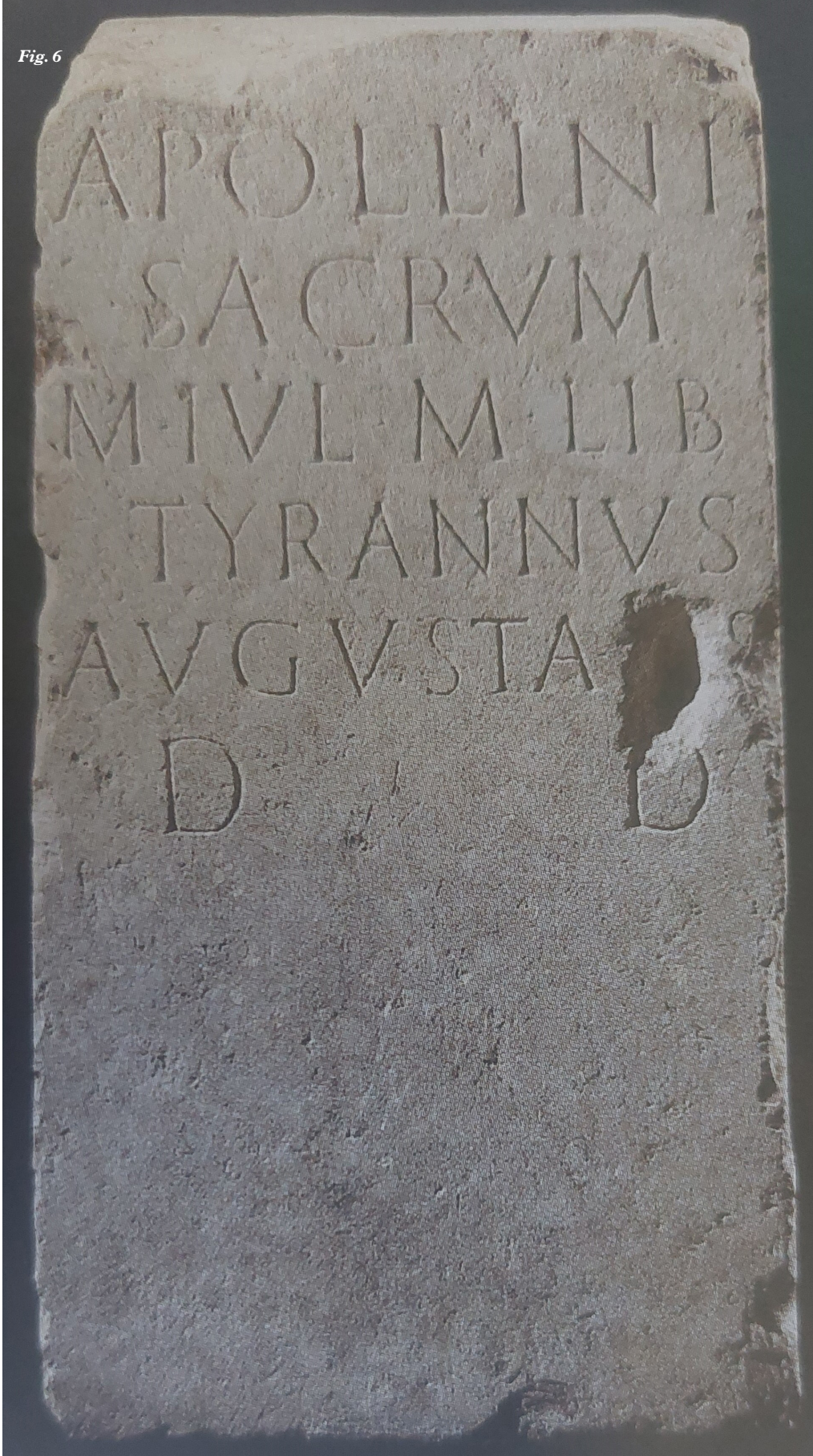




Fig. 5

Fig. 6



MINERVAE
AVG
SACRVM
IN HONOREM
DOMVS
DIVINAE
IMPERIVM
SEMPER AMPLI
FICANTES

Fig. 7

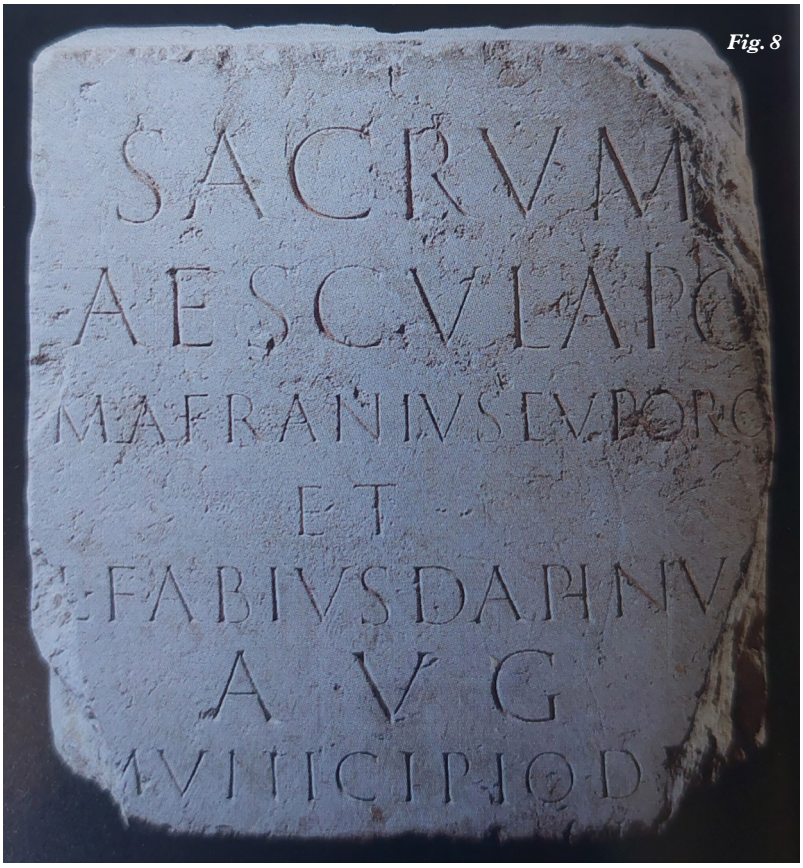

SACRVM
AESCVLAPIO
MAFRANIVS EVPORO
ET
FABIVSDAPHNV
AVG
AVIICIPIOD

Fig. 8



Fig. 9

Legendas da figuras

Figura 1, Texto no pedestal da Coluna de Trajano. Fonte: Lance, 1982.

Figura 2, Pedestal a Endovellicus. Fonte: Ribeiro, 2002:33.

Figura 3, Pedestal a Endovellicus. Fonte: Ribeiro, 2002:34.

Figura 4, Pedestal a Endovellicus. Fonte: Ribeiro, 2002:52.

Figura 5, Pedestal a Endovellicus. Fonte: Ribeiro, 2002:65.

Figura 6, Pedestal a Apollo. Fonte: Ribeiro, 2002:102.

Figura 7, Pedestal a Venus Augusta. Fonte: Ribeiro, 2002:98.

Figura 8, Pedestal a Aesculapius. Fonte: Ribeiro, 2002:104.

Figura 9, Herma Iuno de Secunda. Fonte: Ribeiro, 2002:126.

Bibliografia

Bayer, Herbert (1984). *On Typography*. London: Mit Press.

Diringer, David (1985). *A Escrita*. Lisboa: Verbo.

Goines, David Lance (1982). A Constructed Roman Alphabet. s/l: D.L.Goines.

Gray, Nicolete (1996). *History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*. Boston: David R. Godine.

Mandel, Ladislas (1998). *Écritures - miroir des hommes et des sociétés*. Paris: Perrousseaux

Mandel, Ladislas (2004). Du pouvoir de l'écriture. Paris: Perrousseaux.

Ribeiro, José Cardim (2002). *Religiões da Lusitânia, Loquuntur Saxa*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.

Conferência

FINAL

https://doi.org/10.34623/ewb3-4a51

Ritratti del III secolo d. C. dalla Beozia[1]
Testimonianze archeologiche ed epigrafiche

Margherita Bonanno Aravantinos
Università degli studi di Roma "Tor Vergata"
margherita.bonanno@uniroma2.it

Riassunto: In questo studio sono esaminati i ritratti datati al III secolo d. C. rinvenuti in Beozia. Si tratta di cinque ritratti, attribuibili alla produzione attica. Quattro, tre maschili e uno femminile, sono conservati nei Musei Archeologici di Tebe e di Cheronea. Un ritratto maschile, recentemente individuato nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Atene come proveniente da Tebe, è stato identificato con Pupieno ed è l'unico ritratto dell'imperatore finora rinvenuto in Grecia. L'esame delle epigrafi incise sulle basi prova che le città della Beozia innalzarono molte altre statue ritratto a imperatori, a membri della famiglia imperiale, a magistrati e a personaggi eminenti della società locale, sacerdotesse e filosofi. Sia i ritratti, sia le basi iscritte sono privi del contesto di provenienza, ma offrono informazioni per la storia e la società della Beozia nel III secolo d. C.

Parole chiave: Ritratti romani; Basi di statue; Epigrafi; III secolo d. C.; Beozia

Portraits of theThird Century AD from Boeotia
Archaeological and epigraphic evidence

Abstract: The focus of this study are five portraits dated in the 3rd century AD which were found in Boeotia. The five portraits are attributable to Attic production. Four of them, three male and one female portrait, are preserved in the Archaeological

[1] Desidero esprimere il mio vivo ringraziamento agli organizzatori della X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania, in particolare a João Pedro Bernardes, per l'invito e per l'eccellente accoglienza a Faro e a Mértola.
Ringrazio la Soprintendenza alle Antichità della Beozia per avermi concesso lo studio dei ritratti conservati nei Musei della Beozia, dei quali sto preparando il catalogo. Nella Bibliografia, le abbreviazioni delle riviste seguono le norme dell'Archäologische Bibliographie.

Museums of Thebes and Chaeronea. A male portrait, recently identified in the storerooms of the National Archaeological Museum of Athens as coming from Thebes, has been identified as Pupienus and is the only portrait of the emperor found so far in Greece. The examination of the inscriptions engraved on the bases proves that the cities of Boeotia erected many other portrait statues of emperors, members of the imperial family, magistrates and eminent figures of the local society, priestesses and philosophers. Both the portraits and the inscribed bases are devoid of the context of provenance, but they offer information for the history and society of Boeotia in the 3rd century AD.

Keywords: Roman portraits; Statue bases; Inscriptions; 3rd century AD; Boeotia

Negli ultimi decenni gli studi sulla Grecia di età romana si sono arricchiti di molti contributi, spesso di carattere interdisciplinare, che hanno permesso di acquisire maggiore conoscenza di questa epoca storica, piuttosto trascurata nel passato (Di Napoli et al., 2018). La pubblicazione di cataloghi di scultura del Museo Archeologico Nazionale di Atene e di Salonicco (Kaltsas, 2002; Despinis et al., 1997-2020) - alcuni dedicati ai ritratti del Museo dell'Acropoli (Dontas, 2004) e del Museo Archeologico Nazionale (Stephanidou-Tiveriou, Kaltsas, 2020) - e l'edizione di materiali inediti e di studi regionali concentrati, oltre che su Atene, soprattutto sulle aeree della Macedonia, Tessaglia, Beozia e di Creta, in atti di convegni riservati a sculture venute alla luce in Grecia (Stephanidou-Tiveriou et al., 2012; Karanastasi et al., 2018; Damaskos et al., 2022), hanno restituito della scultura greca nel periodo romano e in generale sull'attività artistica un quadro rinnovato e ben diverso da quanto era prima noto.

Riguardo alla Beozia, parte della provincia di Acaia, i lavori eseguiti nel primo decennio del XXI secolo per organizzare i nuovi allestimenti dei musei archeologici di Schimatari (Tanagra), di Cheronea e di Tebe mi hanno permesso di revisionare i materiali scultorei, di esaminare pezzi già noti nella letteratura archeologica con altri ancora inediti, e di fornire una visione di insieme della scultura di età romana restituitaci dalla regione (Bonanno Aravantinos, 2012).

I ritratti di età romana rinvenuti nella Beozia non sono numerosi, ma rappresentano talvolta manufatti di alto livello artistico che mettono in

evidenza la linea evolutiva delle effigi di tipo ufficiale e di ambito privato, dalle immagini di ispirazione ellenistica fino a quelle di età tardoantica (Bonanno Aravantinos, 2010). Ne sono testimonianza due reperti finora presentati sommariamente, ma che saranno trattati in maniera analitica e con adeguate illustrazioni fotografiche in imminenti pubblicazioni: si tratta della stele funeraria con il busto ritratto dipinto di Theodoros rinvenuta nel 2008 a Tebe - riutilizzata come materiale da costruzione in una villa rustica - un *unicum*, assegnabile con ogni probabilità tra il I secolo a. C. e il I sec. d. C. (Aravantinos, 2010: 321; Bonanno Aravantinos et al., in *cds*), e dell'erma con ritratto di uomo anziano di grande intensità espressiva da Livadeià, esposta nel Museo Archeologico di Cheronea e databile in età tardo teodosiana (Bonanno Aravantinos, 2010: 781; Bonanno Aravantinos 2012: 240-241; Bonanno Aravantinos, in *cds*). In entrambi i casi i personaggi rappresentati sono caratterizzati come intellettuali.

Rari sono i ritratti a tutto tondo realizzati in marmo attribuibili al III secolo d. C. finora noti. Tra essi si annoverano alcuni frammenti di teste maschili e un ritratto femminile, conservati nei Musei Archeologici di Cheronea e di Tebe. Da ultimo, infine, nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Atene è stato individuato un ritratto di Pupieno, del quale viene indicata la provenienza da Tebe (Stefanidou-Tiveriou, 2022). Purtroppo tutti i reperti sono privi del contesto di provenienza.

Ritratti maschili

Il primo ritratto (Figg. 1-3), già brevemente analizzato (Bonanno Aravantinos 2000: 779, fig. 28), si trova nei magazzini del Museo Archeologico di Tebe con l'inv. 1315. Si tratta di un frammento (alt. max. cm 11,3; largh. del cranio in fronte cm 11; largh. del cranio in profilo cm 11,8), in marmo bianco a cristalli fini con tracce di mica, pentelico, dalla superficie largamente corrosa. Esso è spezzato irregolarmente nella zona inferiore e conserva gran parte della calotta cranica, soltanto parzialmente la fronte, l'occhio e l'orecchio sinistri (Fig. 1). La capigliatura è costituita da corti e fitti riccioli, che, lavorati distintamente, si dispongono in maniera regolare, quasi ornamentale, con moderato uso del trapano (Fig. 2). Dalle tempie tramite le basette la capigliatura si congiungeva quasi certamente alla barba (Fig. 3).

La folta chioma a piccoli riccioli sovrapposti trova analogie nei ritratti di Caracalla attribuiti al tipo dell'Alleinherrscher o del "primo governo assoluto" o "imperatore unico". Tale tipo, che mostra nelle effigi sui busti un'immagine sino ad allora abbastanza inusitata per i principi, con il collo girato con vigore a sinistra, un tratto distintivo di Alessandro Magno, è noto in una quarantina di repliche ed è considerato dal Fittschen in auge tra il 212 e il 215 d. C., nel periodo che segue l'assassinio del fratello Geta (Wiggers, Wegner, 1971: 30; Fittschen, Zanker, 1985: 105-109). Tra le repliche, che presentano maggiore somiglianza nel rendimento dei riccioli con il frammento di testa in esame, ricordo il busto di Caracalla nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli inv. 6033 dalle Terme di Caracalla (F. Coraggio, in Gasparri, 2009: 111-112, n. 86, tav. LXXXI, 1-5) e la testa di piccole dimensioni, probabilmente da Roma, dall'area dell'Esquilino, nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen (Johansen, 1995: 36-37, n. 9 con bibl. prec.).

Il modo di disporre i capelli ritorna in ritratti maschili di epoca severiana rinvenuti in Asia Minore, tra cui uno conservato nel Museo Archeologico di Ankara (Inan, Rosenbaum, 1979: 275, n. 263, tav. 187) e l'altro nel J. Paul Getty Museum di Malibu (Inan, Rosenbaum, 1979: 332-333, n. 332, tav. 241; 242, 1-2; Frel, 1981: 96-97, n. 80). Analogie nella resa della pettinatura a piccoli ricci si osservano anche nell'erma raffigurante un personaggio maschile barbato ritrovata nell'Agorà di Atene S 2056 (Harrison, 1960: 389-390, tav. 86 d), in un busto di provenienza ignota, attribuito agli inizi del III secolo, nel Museo Archeologico Nazionale di Atene inv. n. 422 (Kaltsas, 2002 a: 355, n. 752 con ill.) e nel ritratto barbato nei Musei Statali di Berlino inv. Sk 417, datato tra il 200 e il 220 d. C. (Th. Schröder, in Scholl, 2016: 216-217, kat. 139).

Sulla base di tali confronti anche il frammento di testa nel Museo Archeologico di Tebe sembra potersi inserire entro questo ambito cronologico.

Altri due frammenti di ritratti maschili, inediti, si trovano nei magazzini del Museo Archeologico di Cheronea.

Il primo (alt. cm 28,5 e largh. in fronte cm 19) conserva soltanto la metà posteriore della testa e l'orecchio destro (Figg. 4-7). Manca quasi totalmente il volto, tranne l'osso sotto l'orecchio, e la metà sinistra della parte anteriore del collo. La testa, di struttura massiccia e quadrata sul collo largo e robusto, è leggermente rivolta a destra e la lavorazione della

parte inferiore del collo, con la superficie trattata in modo da garantire una buona presa al collante, induce a ritenere che fosse inserita nella cavità superiore di un busto o di una statua. Anche se il volto è stato completamente tagliato, da quanto resta si intuisce che aveva una forma ovale e angolata verso il basso (Fig. 4). I capelli sono costituiti da ciocche con punte rivolte verso destra e verso sinistra (Figg.5-7).

La struttura della corta capigliatura indica una datazione della testa al primo quarto del III secolo d. C. Le ciocche della calotta dei capelli precedono gli intagli grafici della corta pettinatura di Severo Alessandro, realizzati nella tecnica "a penna". Nel nostro frammento gli intagli, sono più lunghi, spesso leggermente curvi e contornano le ciocche di capelli in parte più corte e in parte più lunghe. Confronti si possono istituire con teste che si datano all'inizio del III secolo. Simile appare ad esempio il retro dell'acconciatura nel ritratto di Geta (205–209 d. C.) nel Museo del Louvre (Kersauson, 1996: 396-397, n. 182 con bibl. prec.)

Anche l'altro frammento di testa in marmo pentelico (alt. cm. 25, largh. cm 16,5) nei magazzini del Museo di Cheronea inv. 3119 (Figg. 8-10) è stato oggetto di distruzione, anche più massiccia di quella subita dal ritratto precedente. Se ne conserva, infatti, soltanto la parte centrale della testa con il collo. Il volto è stato completamente distrutto.

L'ultimo pezzo, attribuito al territorio della Beozia, è rappresentato da un ritratto di Pupieno (Fig. 11); come già detto, esso è stato individuato soltanto di recente nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Atene inv. 544 (Stefanidou-Tiveriou, 2022). La provenienza dalla Beozia si ricava grazie ad un altro numero di inventario (3794), presente sul collo, che indica la precedente appartenenza della testa alla collezione della Archaiologhiki Etaireia, alla quale era stata donata da Epaminondas Koromantzos il benemerito curatore delle antichità della regione, che l'aveva acquistata a Tebe nel 1883. Il ritratto, in marmo pentelico, è di dimensioni superiori al vero (alt. con il collo cm 35.5; alt. stimata della testa senza barba cm 32-33) sicché la statua di pertinenza è ritenuta avere approssimativamente una altezza totale di m 2.30 - 2.40. L'imperatore è raffigurato in età avanzata, con capelli rasati, resi con piccoli intagli, che probabilmente alludono allo *status* di militare, e lunga barba; il tipo è stato interpretato dagli studiosi come un ritorno ai modelli precedenti e come un riferimento programmatico ai ritratti degli imperatori Marco

Aurelio e Settimio Severo. Malgrado i molti danni subiti dalla superficie, il ritratto si caratterizza per la grande espressività del volto grazie all'alta fronte percorsa da due rughe orizzontali, allo sguardo intenso ottenuto attraverso i grandi occhi con le iridi incise a forma di tre quarti di cerchio e le pupille forate a fagiolo, profondamente incassati nelle orbite sotto le pesanti palpebre. Gli occhi sono segnati agli angoli esterni da rughe a zampe di gallina e sotto da borse indicate da incisioni profonde. Gli zigomi sono molto accentuati e la bocca, sottolineata agli angoli da fori, è grande con il labbro inferiore ampio e il superiore stretto, nascosto dai baffi. La folta barba è resa con riccioli in altorilievo, separati tra loro da intensi solchi forati.

Di Pupieno, ultimo imperatore a essere eletto dal Senato nel 238 d.C. insieme a Balbino, erano finora noti cinque ritratti conservati rispettivamente nel Museo Capitolino Imp. 50, inv. 477, nei Musei Vaticani, Braccio Nuovo 47, inv. 2265, nel Museo Torlonia 588, nel Museo del Louvre a Parigi, Ma 1020 e in una collezione privata tedesca, già a Oslo (Fittschen, Zanker, 1985: 126-127, n. 106; Stefanidou-Tiveriou, 2022: 282).

L'esemplare nel Museo Archeologico Nazionale di Atene, come è stato notato, non aderisce fedelmente allo stile e all'iconografia "ufficiale" dell'imperatore adottati nelle creazioni urbane, ma si qualifica comunque come prodotto provinciale di alta qualità. L'uso del marmo pentelico e la tecnica di esecuzione, con tracce evidenti dell'uso della raspa sulla superficie, permettono di attribuire il ritratto di Pupieno - l'unico rinvenuto in Grecia - ad officina attica. Un'altra sua effigie doveva essere la statua, ridotta a stato frammentario, custodita nei magazzini del Museo Archeologico del Pireo. Il frammento conserva in realtà soltanto il plinto con i piedi di una figura maschile, che calza sandali del tipo *lingula*, e i resti di un'aquila, ma deve trattarsi sicuramente di Pupieno poiché il pezzo è stato recuperato nel porto del Pireo insieme ad una statua quasi integra del co-imperatore Balbino (Γεωργόπουλος, 2022; Stefanidou-Tiveriou, 2022: 286-292, figg. 18-22)

Ritratto femminile

Al III secolo è assegnabile soltanto una testa femminile esposta nel Museo Archeologico di Tebe con l'inv. BE 1331 (Figg. 12-15). Il ritratto (alt. tot. cm 28,1, alt. mento-vertice del capo cm 22,8; max estensione del cranio in

fronte cm 18,8), realizzato in marmo pentelico, è in ottimo stato di conservazione se si eccettua la perdita del naso e del mento (Bonanno Aravantinos, 2000: 780-781, figg. 29-30; Bonanno Aravantinos, 2012: 240, fig. 4).

La testa, inclinata a destra, rappresenta una giovane donna dall'espressione mite e dal volto di un ovale tondeggiante con alti zigomi (Fig. 12). La fronte ha una linea leggermente convessa, le guance non sono molto piene e la bocca con gli angoli, marcati da fori di trapano, alzati verso l'alto, presenta labbra piuttosto sottili, leggermente dischiuse; il labbro inferiore è più carnoso di quello superiore che sembrerebbe sporgente. Il mento, oggi in parte perduto, doveva essere proteso. La zona più interessante del volto, sia per il valore psicologico del soggetto che per l'esame del contenuto tecnico-stilistico del ritratto, è quella degli occhi: non molto grandi, accuratamente disegnati nella loro forma allungata, con morbidi rilievi plastici nella resa delle palpebre, iridi incise a forma di tre quarti di cerchio e pupille rese a fagiolo, in uno sguardo assorto e lontano. Da notare il diverso trattamento dei globi oculari, che nell'occhio sinistro assume forma a mandorla staccandosi nettamente dalle palpebre superiore e inferiore grazie ad una linea di contorno ottenuta con trapano corrente. Le sopracciglia congiunte sono trattate con leggere incisioni. La chioma, che incornicia il volto, è disposta secondo una pettinatura elaborata. I capelli partendo da una scriminatura centrale, scendono con ondulazioni fitte verso le orecchie, lasciandole scoperte; davanti alle stesse fuoriesce un riccioletto (Figg. 13-14), mentre la massa viene lasciata discendere prima di raccogliersi verso la nuca, dove è saldata in una crocchia stretta e bassa composta di trecce (Fig. 15).

Il tipo di pettinatura e lo stile permettono di avvicinare questa testa a ritratti femminili dell'epoca di Severo Alessandro, l'ultimo imperatore della dinastia dei Severi. Analoga nell'impostazione generale è l'acconciatura delle immagini di Giulia Avita Mamaea e di Orbiana, rispettivamente madre e moglie dell'imperatore, le cui iconografie vengono talvolta scambiate perché molto vicine anche nella documentazione monetale (Giulia Mamaea: Wiggers, Wegner, 1971: 200-217, tav. 57-64; Orbiana: Traversari, 1996; Saletti, 1997; Rowan, 2011: 267-271). I ritratti di Giulia Avita Mamaea si datano tutti al periodo di regno del figlio Severo Alessandro (222-235 d. C.) che finisce con l'assassinio di entrambi

(Fittschen, Zanker, 1983: 30-33, n. 33-35, tav. 41-44). La pettinatura di Giulia Mamaea era adottata da molte donne nelle varie province dell'impero. Tra gli esempi si menziona il ritratto, rinvenuto nel 1955 a Petri nella pianura di Nemea, già nel Museo Archeologico di Nauplia inv. 13571 (Datsouli-Stavridi, 1998) ed ora esposto nel Museo Archeologico di Nemea inv. 1058 e il ritratto nel Metropolitan Museum di New York, dono della missione Wolfe in Assiria e Babilonia, datato al periodo tardoseveriano proprio per lo stile dell'acconciatura dell'Augusta adottato dalla giovane donna (Zanker, 2016: 231, n. 89). Interessante nel ritratto di New York anche il rendimento degli occhi che risaltano nel volto per i fori presenti al centro al cui interno erano inseriti pupilla e iride di vetro o pietra.

Nella elaborazione della parte posteriore dell'acconciatura si notano differenze tra i ritratti di Giulia Mamaea e quello del Museo Archeologico di Tebe. Le ciocche dei capelli non scendono lisce dietro le orecchie fino alla nuca per intrecciarsi in trecce arrotolate in un unico piatto e largo chignon di forma ovale (Fittschen, Zanker, 1983: n. 33, tav. 41; n. 34, tav. 43), ma sono raccolte in un rotolo che forma una crocchia orizzontale di trecce più stretta e allungata. Simile acconciatura si riscontra particolarmente in due ritratti contemporanei di private: uno di Efeso (Inan, Rosenbaum, 1966: 136, n. 166, tav. XCVII, 1-2, tav. XCVII,3) e l'altro non finito, trovato nell'area dell'Olympieion ed ora nel Museo Archeologico Nazionale di Atene inv. 571 (fig. 16), del quale è stata proposta la probabile identificazione con Giulia Mamaea (St. Katakis, In Stephanidou-Tiveriou, Kaltsas, 2020: 172--175, IV, 1, 47, fig. 195-198).

Il modo di rendere il globo oculare non trova, a mia conoscenza, confronti in altri ritratti e sembra quasi richiamare la tecnica di inserzione degli occhi in altro materiale nelle cavità orbitali, tecnica attestata fin dall'età ellenistica e riservata in età imperiale quasi certamente a teste ritratto di pregio come testimonia ad esempio il ritratto di Settimio Severo nel Museo Archeologico Nazionale di Atene (T. Stephanidou-Tiveriou. In Stephanidou-Tiveriou, Kaltsas, 2020: 122-129, IV.1. n. 34, fig. 139; in particolare sugli occhi inseriti 127, nota 20) e quello di Orbiana Augusta, rinvenuto nel 1992 nel Foro romano e conservato nell'Antiquarium Forense (De Angelis d'Ossat, 2004).

Basi di statue

A testimoniare nel III secolo d. C. la presenza in Beozia di un patrimonio monumentale di dimensione numerica ben più ricco di quanto attestato dai pochi ritratti in marmo preservati è il dossier epigrafico offerto dai piedistalli di statue, le quali sono purtroppo andate perdute.

Da Acrefnio provengono due basi conservate nel Museo Archeologico di Tebe. La prima inv. 2311 è ridotta in realtà ad un frammento. L'epigrafe ricorda la dedica di una statua in onore di Settimio Severo da parte della *polis* di Acrefnio ed è datata sulla base della nomenclatura imperiale al 198-211 d. C. (Καλλιοντζής, 2010-2013: 314-315, n. 3, fig. 8). L'altra base inv. 955 appartiene a una statua dedicata all'imperatore Traiano Decio (249-251 d. C.) dalla *polis* (Fossey, 1979: 559, XIII; Fossey, 1988: 270; Καλλιοντζής, 2017: 91).

Più ricche le attestazioni epigrafiche da Cheronea. Non si conosce in quale data precisa la *boulé* e il *demos* degli abitanti di Cheronea dedicano statue a Macrino (217-218 d. C.) (*IG* VII, 3420), a Severo Alessandro (222-235 d. C.) (Fossey, 1986: 255-256, n. 7, tav. 9) e ad Aureliano (270-275 d. C.), quest'ultima nel Museo Archeologico di Cheronea, inv. 3280 (Fossey, 1986: 256-257, n. 8, tav. 10; Καλλιοντζής, 2017: 119). Accanto alle dediche a imperatori la base nel Museo Archeologico di Cheronea inv. 117 testimonia che *Cnaius Curtius Dexippos*, beotarca, alto sacerdote a vita del culto imperiale e *logistis* della splendida città di Cheronea, onorò con una statua la madre *Flavia Laneika*, alta sacerdotessa a vita di Atena Itonia, sacerdotessa di Iside, sacerdotessa a vita della *Seiria Isis* (*IG* VII, 3426; Fossey, 1986: 258-259, tav. 11; Καλλιοντζής, 2017: 116). Un'altra statua in onore di una donna è ricordata dall'epigrafe incisa sulla base nel Museo Archeologico di Cheronea inv. 98. Si tratta di *Sotirikha*, figlia di *Kaikilios Zoilos*, alla quale la dedica è fatta dal marito *Klaudios Diogenes* e dai loro figli, per decreto della *boulé* e del *demos*. L'attribuzione al III secolo proposta dal Fossey sulla base della paleografia delle lettere (Fossey, 2014) è messa in dubbio dal Kalliontzis che l'assegna al II secolo (Καλλιοντζής, 2010-2013: 315, n. 4, fig. 9). Ricordo, infine che, per decreto della boulé del *demos*, la nonna materna, i genitori e i fratelli onorano *Sextus Claudios Autoboulos*, filosofo e discendente di Plutarco del III sec. d. C. (*IG* VII, 3425; Fossey, 1979: 581).

La *polis* di Coronea dedica una statua a Valeriano (253-260 d. C.) (Fossey, 1986: 250-251, n. 4, tav. 4) e una a Caro (282-283 d. C.) (Fossey, 1979: 570, IX). Le iscrizioni sono state riutilizzate nel monastero di Haghioi Taxiarchai nella località chiamata Pontza.

Dalla *polis* degli *Hyettìon* furono erette due statue di cui si conservano le basi iscritte, ritenute pertinenti ad un monumento in onore dei Severi da datare al 198-209 d. C. (*IG* VII, 2833, 2834; Etienne, Knoepfler, 1976: 168-175, fig. 88-89; 257-258). La prima, riutilizzata come tavola santa nella Chiesa di Haghios Athanasios, è dedicata all'imperatore Settimio Severo, l'altra, adibita allo stesso uso nella Chiesa principale di Loutsi, onora Caracalla definendolo salvatore e benefattore dell'impero, titoli che indicano una datazione posteriore alla morte di Settimio Severo, tra il 211-217 d. C.

La *iera polis* dei *Lebadeon* dedica statue a Otacilia Severa, moglie di Filippo l'Arabo (244-249 d. C.), (*IG* VII, 3104; Fossey, 1979: 574) e a Salonino, figlio di Gallieno (*IG* VII, 3105).

A Tebe sono state trovate tre basi di statue: una eretta dalla *polis* in onore di Caracalla (*IG* VII, 2500), una seconda dedicata dalla *boulé* e dal *demos* dei Tebani a Geta come Cesare, ma non Augusto e perciò databile non oltre l'anno 209 d. C. (*IG* VII, 2501), e la terza offerta dalla *polis* a Claudio il Gotico (*IG* VII, 2502; Fossey, 1988: 206-7).

Il *demos* dei Tespiesi dedica, su decreto della *boulé*, una base per statue in onore di Caracalla e della madre Giulia Domna. La base, di cui si conserva soltanto la parte destra, custodita nel Museo Archeologico di Tebe con inv. 2076, 2046, è datata al 193-198 d. C. (*IG* VII, 1844-1845; *ITesp* VIII, 441-442; Καλλιοντζής, 2017: 69). Nel Museo Archeologico di Tebe si trovano anche altre tre basi di statue dedicate dalla *polis* e datate genericamente negli anni di regno degli imperatori onorati: la prima, inv. 1019, sorreggeva una statua di Gordiano III (238-244 d. C.) (*ITesp* VIII, 443) e la seconda, inv. 292, l'effigie di Gallieno (253-268 d. C.) (*ITesp* VIII, 444). Quest'ultima è stata riutilizzata incidendo sul lato destro una nuova dedica in onore di Massimiano (286-305 d. C.), la cui statua ritratto, stando alle tracce presenti sulla superficie superiore del piedistallo, doveva essere in bronzo (*ITesp* VIII, 446). La terza base, inv. 318, è dedicata a Numeriano (283-284 d. C.) (*ITesp* VIII, 445).

La *boulé* e il *demos* degli abitanti di Thisbe offrono una statua a Caracalla, datata al 211-213 d. C. (*IG* VII, 2239 + SEG XVII 225) e una a Caro (282-283 d. C.) (*IG* VII, 2240).

Infine, un numero interessante di piedistalli attesta la dedica di statue ritratto in onore del magistrato romano *L. Egnatius Victor Lollianus*, che ebbe una lunga e straordinaria carriera soprattutto nelle province orientali dell'impero, divenendo intorno al 230 d. C. *corrector* della provincia di Acaia. Ad onorarlo anche una base recentemente trovata ad Atene e datata grazie all'iscrizione dopo il 245 d. C. (Sourlas, 2019). Tre sono le basi iscritte di statue, con ogni probabilità in bronzo, restituite dalla Beozia. Due sono conservate nel Museo Archeologico di Tebe, la prima con inv. 262 ritrovata a Tebe, dedicata dalla *polis* dei Plateesi (*IG* VII, 2510; Καλλιοντζής, 2017: 52) e l'altra inv. 153 da Tespie (*IG* VII, 2511; *IThesp*, 417; Καλλιοντζής, 2017: 69); la terza base da Coronea è dedicata dalla πόλις Κορωνέων (*SEG* XLI, 456).

Conclusioni

I ritratti a tutto tondo databili nel III secolo d. C. finora pervenuti dalla Beozia sono, dunque, cinque, immagini di imperatori e di privati che, grazie all'utilizzo del marmo pentelico e alla tecnica di esecuzione, si possono attribuire alla produzione artistica di botteghe di scultura di Atene. L'unico ad avere dimensioni superiori al vero è il ritratto di Pupieno. Meglio conservata è la testa femminile, mentre quelle maschili, e particolarmente i due frammenti nel Museo Archeologico di Cheronea, sono stati oggetto di distruzione. Ne è prova la totale eliminazione dei volti che, come è noto, erano un forte veicolo di comunicazione di messaggi. Tali ritratti potrebbero aver rappresentato imperatori e la successione continua di nuovi eletti nel corso del III secolo d. C. può aver causato la *damnatio memoriae* dei predecessori. Siamo nel campo delle supposizioni! Non conoscendo il contesto di ritrovamento delle sculture è impossibile determinare le cause del loro stato di conservazione, se non fare generici riferimenti a disastri naturali, ma anche alle devastazioni e ai saccheggi provocati anche nelle città della Beozia dalle invasioni prima degli Eruli nel 267 d. C. e poi di Alarico nel 396 d. C.; l'affermarsi del Cristianesimo con i suoi nuovi valori fu altresì sicuramente causa di distruzioni.

La documentazione epigrafica assegnabile al III secolo d. C. offre un contributo notevole all'arricchimento delle nostre conoscenze

circa l'erezione nelle città della Beozia di statue in onore di imperatori o di membri della loro famiglia, di magistrati ma anche di personaggi eminenti della società locale, sacerdotesse e filosofi. A dedicare le statue imperiali erano talvolta soltanto la *polis*, ma più frequentemente la *boulè* e il *demos* delle città che in tal modo dichiaravano la propria fedeltà a Roma e di accettare le sue leggi.

Se i ritratti analizzati sono in marmo pentelico, le basi sono per lo più realizzate in calcare locale. Purtroppo anche per queste ultime, in alcuni casi raccolte presso chiese o riutilizzate in esse, non si conoscono i contesti di provenienza. Le statue ritratto innalzate per imperatori o per loro familiari su decreto ufficiale degli organi politici della *polis*, i soli ad avere giurisdizione in materia di spazi pubblici delle città, dovevano, comunque, essere esposte in edifici e spazi pubblici.

Il quadro delineato indica la presenza di statue di molti degli imperatori che nel corso del III secolo si sono avvicendati nel governo dell'Impero. Il maggiore numero di dediche di statue onorarie è attestato per i membri della dinastia dei Severi, in particolare Settimio Severo e Caracalla, e in più città della Beozia, a Acrefnio, Hyettos, Tebe, Tespie e Thisbe. È interessante notare che anche ad imperatori in carica per uno spazio temporale ristretto come Pupieno, che governò per soli novantanove giorni, fu innalzata una statua testimoniata dal ritratto da Tebe conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Atene. Si tratta di un fenomeno che si inserisce nel dibattito scientifico ancora aperto circa la rapida diffusione dei tipi di ritratti imperiali e della loro riproduzione in area provinciale. Dopo l'invasione degli Eruli continuano le dediche a coloro che divennero imperatori in seguito all'uccisione di Gallieno nel 268 d. C.: a Claudio il Gotico a Tebe, ad Aureliano a Cheronea, a Caro a Coronea, a Numeriano e Massimiano a Tespie.

Il ricordo delle donne appartenenti alla famiglia imperiale è raro. Le iscrizioni su basi di statue ritratto menzionano soltanto Giulia Domna, onorata con il figlio Caracalla, a Tespie e Marcia Otacilia Severa, moglie di Filippo l'Arabo, a Livadeià. A una figura femminile importante nella sfera religiosa, Flavia Laneika, sacerdotessa a vita di Atena Itonia e di altre divinità, è dedicata una statua a Cheronea dal figlio, alto sacerdote a vita del culto imperiale.

Le statue ritratto onorarie erette sulle basi ricordate erano un potente veicolo di comunicazione, espressa non soltanto con la riproduzione delle fattezze dei personaggi, ma anche tramite le strategie di scelta dei tipi statuari. La loro perdita ci priva di molti dati utili, ma le iscrizioni, menzionando i nomi degli onorati e dei dedicanti, offrono informazioni preziose per la storia e la società della Beozia in un periodo dell'antichità, soprattutto quello da Massimino il Trace a Numeriano, caratterizzato da un profondo sconvolgimento degli assetti politici e militari dell'Impero.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4



Fig. 6





Fig. 5

Fig. 7





Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11

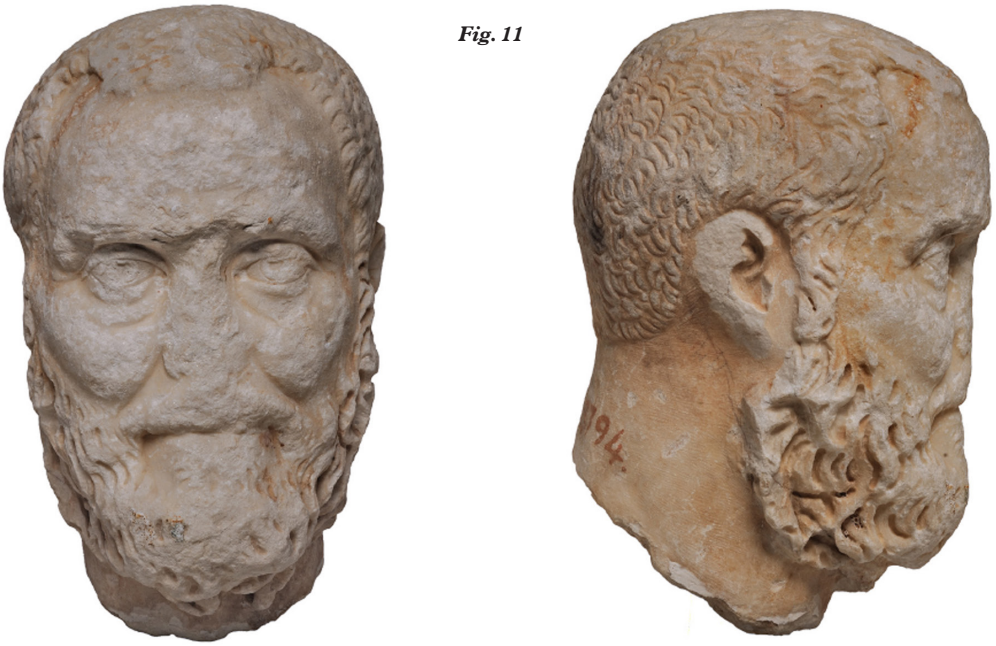


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Didascalie delle figure

Fig. 1. Tebe, Museo Archeologico, inv. 1315. Frammento di ritratto maschile, veduta anteriore (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 2. Tebe, Museo Archeologico, inv. 1315. Frammento di ritratto maschile, parte superiore (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 3. Tebe, Museo Archeologico, inv. 1315. Frammento di ritratto maschile, profilo sinistro (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 4. Cheronea, Museo Archeologico. Frammento di ritratto maschile, veduta anteriore (foto K. Xenikakis).

Fig. 5. Cheronea, Museo Archeologico. Frammento di ritratto maschile, veduta posteriore (foto K. Xenikakis).

Fig. 6. Cheronea, Museo Archeologico. Frammento di ritratto maschile, profilo destro (foto K. Xenikakis).

Fig. 7. Cheronea, Museo Archeologico. Frammento di ritratto maschile, profilo sinistro (foto K. Xenikakis).

Fig. 8. Cheronea, Museo Archeologico, inv. 3119. Frammento di ritratto maschile, veduta anteriore (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 9. Cheronea, Museo Archeologico, inv. 3119. Frammento di ritratto maschile, profilo destro (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 10. Cheronea, Museo Archeologico, inv. 3119. Frammento di ritratto maschile, profilo sinistro (foto M. Bonanno Aravantinos).

Fig. 11. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 544. Ritratto di Pupieno (da Stefanidou-Tiveriou, 2022, fig. 1-2).

Fig. 12. Tebe, Museo Archeologico, inv. BE 1331. Ritratto femminile, veduta anteriore (foto K. Xenikakis).

Fig. 13. Tebe, Museo Archeologico, inv. BE 1331 Ritratto femminile, profilo destro (foto V. Stamatopoulos).

Fig. 14. Tebe, Museo Archeologico, inv. BE 1331. Ritratto femminile, profilo sinistro (foto V. Stamatopoulos).

Fig. 15. Tebe, Museo Archeologico inv. BE 1331. Ritratto femminile, veduta posteriore (foto V. Stamatopoulos).

Fig. 16. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 571. Ritratto femminile, veduta posteriore (da Stephanidou-Tiveriou, Kaltsas, 2020, fig. 195).

Bibliografia

Aravantinos, V. (2010). The Archaeological Museum of Thebes. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation.

Bonanno Aravantinos, M. (2010). I ritratti di età romana della Beozia. Considerazioni preliminari. In V. Aravantinos (Ed.), Γ΄ Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών, Θήβα 4-8 Σεπτεμβρίου 1996 (3th International Congress of Boeotian Studies, Thebes 4-8 Sept. 1996), Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών (Annual of the Society of Boeotian Studies), vol. III, a, Αθήνα, p. 764-815.

Bonanno Aravantinos, M. (2012). La scultura di età romana nella Beozia: importazioni e produzioni locali. In Th. Stephanidou Tiveriou, P. Karanastasi, D. Damaskos (Eds.), Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της Ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, p. 233-249.

Bonanno Aravantinos; M.; Brecoulaki, H.; Verri G.; Karydas A.; Colombini M.P. (in cds). The funerary stele of Theodoros: the use of colour on a painted portrait on marble from late Hellenistic/Roman Thebes. In The Materiality of Polychromy. 11th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture, Rome, 9-12 November 2022, Musei Capitolini and Museo Nazionale Romano. Supplemento BCom in c.d.s.

Bonanno Aravantinos, M. (in *c.d.s.*). Erme con ritratto di età tardoantica nel Museo Archeologico di Cheronea, in corso di pubblicazione.

Di Napoli, Valentina et alii (2018). What's new in Roman Greece? Recent work on the Greek mainland and the

islands in the Roman period. Athens: National Hellenic Research Foundation, Institute of Historical Research.

Damaskos, D.; Karanastasi, P.; Stephanidou-Tiveriou, Th. (Eds.) (2022). Πλαστική στη ρωμαϊκή Ελλάδα: νέα ευρήματα και νέες έρευνες. (Διεθνές αρχαιολογικό συνέδριο, Αθήνα, 12-14 Δεκεμβρίου 2019). Thessaloníki: University Studio Press.

Datsouli-Stavridi, A. (1998). Ein weibliches Porträt spätseverischer Zeit im Museum von Nauplion, in AM, 113, p. 253-257.

De Angelis d'Ossat, M. (2004). Ritratto di Orbiana Augusta. Foro Romano 1992. In A. La Regina, M. Fuksas, D. O. Mandrelli (a cura di). Forma. La città moderna e il suo passato, Milano: Electa, p. 42-45.

Despinis, G.; Stephanidou-Tiveriou, Th.; Voutyras, E. (Eds.) (1997-2020). Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1- 4.

Dontas, G. (2004). Les portraits attiques au musée de l'Acropole. *Corpus signorum Imperii Romani*. Grèce, 1, fasc. 1. Athènes: Académie d'Athénes.

Etienne, R., Knoepfler, D. (1976). Hyettos de Béotie et la chronologie des archontes fédéraux, entre 250 et 171 av. J.-C., Suppléments au BCH, III.

Fittschen K., Zanker, P. (1983). Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. - Band III, Kaiserinnen - und Prinzesinnenbildnisse Frauenporträts. Mainz: P. von Zabern.

Fittschen K., Zanker, P. (1985). Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. - Band I: Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz: P. von Zabern.

Fossey, J.M. (1979). The cities of the Kopaïs in the Roman period. In Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II, 7, 1, p. 549-591.

Fossey, J.M. (1986). Some imperial statue bases from the South West Kopais. In Studien zur Alten Geschichte. Siegfried Lauffer zum 70. Geburtstag am 4. August 1981. Roma: G. Bretschneider, p. 245-260.

Fossey, J.M. (1988). Topography and population of ancient Boiotia. Chicago: Ares

Fossey, J. M. (2014). An Honorific Statue Base from Khaironeia. In Epigraphica Boeotica. II, Further studies on Boiotian inscriptions. Leiden/Boston: Brill, p. 196-201.

Frel, J. (1981). Roman portraits in the Getty Museum. Tulsa, Oklahoma: Philbrook Art Center and the J. Paul Getty Museum.

Gasparri, C. (Ed.) (2009). Le sculture Farnese. II. I ritratti. Napoli: Electa.

Γεωργόπουλος, Θ. (2022). Πορτρέτα συναυτοκρατόρων από τον ελλαδικό χώρο και ζητήματα ερμηνείας. Η περίπτωση των Βαλβίνου και Πουπιηνού στο Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιώς. In Damaskos, D.; Karanastasi, P.; Stephanidou-Tiveriou, Th. (Eds.) (2022), p. 121-133.

Harrison E. B. (1960), New Sculpture from the Athenian Agora, 1959. Hesperia 29, No. 4, p. 369-392.

IG VII *Inscriptiones Graecae Megaridis, Oropiae, Boeotiae,* Chicago: Ares, 1992.

İnan, J., Rosenbaum, E. (1966). Roman and early Byzantine portrait sculpture in Asia Minor. London: The British Academy.

İnan, J., Alföldi-Rosenbaum, E. (1979). Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde. Mainz am Rheim: P. von Zabern.

IThesp. Roesch, P., Les inscriptions de Thespies (IThesp). Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean--Pouilloux.

Johansen, Fl. (1995). Catalogue Roman portraits III, Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.

Καλλιοντζής, Γ. (2010-2013). Επιγραφές Βοιωτίας. ΗΟΡΟΣ 22–-25 (2010–2013), p. 309–326.

Καλλιοντζής, Γ. (2017). Συνοπτικός κατάλογος των επιγραφών των μουσείων της Θήβας και της Χαιρώνειας. Αθήναι: Ελληνική Επιγραφική Εταιρεία.

Kaltsas, N. E. (2002). Τα γλυπτά: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο; Κατάλογος. Αθήνα: Kapon.

Karanastasi, P.; Stephanidou-Tiveriou, Th.; Damaskos, D. (Eds.) (2018), Γλυπτική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα. Καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές: διεθνές συνέδριο, Ρέθυμνο, 26-28 Σεπτεμβρίου 2014. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Kersauson, K. (1996). Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains II. De l'année de la guerre civile (68-69 après J.- C.) à la fin de l'Empire. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux.

Saletti, C. (1997). Questioni di ritrattistica romana imperiale. Il caso di Orbiana. Ostraka 6, p. 295-307.

Scholl, A. (Ed.) (2016) Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Band I - Griechische und römische Bildnisse. Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz: Michael Imhof Verlag.

SEG Supplementum Epigraphicum Graecum.

Sourlas, D. (2019). Lucius Egnatius Victor Lollianus: A New Honorific Inscription from Athens. In Carlos F. Noreña, Nikolaos Papazarkadas (Eds.), *From Document to History. Epigraphic Insights into the Greco-Roman World*, Leiden: Brill, p. 393-407.

Stephanidou-Tiveriou, Th.; Karanastasi, P.; Damaskos, D. (Eds.) (2012). Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7-9 μαΐου 2009. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Stephanidou-Tiveriou, Th., Kaltsas, N. E. (2020). Κατάλογος γλυπτών. IV.1, Γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων: Αυτοκρατορικά πορτρέτα (Ανδρικά, γυναικεία, παιδικά). Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.

Stefanidou-Tiveriou, Th. (2022). A portrait head of Pupienus from Thebes. Typological commitments and iconographic initiatives in imperial portraits produced by Greek workshops. ASAtene 100, I, p. 276-295.

Traversari, G. (1996). Nuovo ritratto di Orbiana un tempo nella Collezione Philip Webb. RdA, 20, p. 79-82.

Wiggers H. B., Wegner, M. (1971), Das römische Herrscherbild. III, 1 Caracalla bis Balbinus. Berlin: Gebr. Mann.

Zanker, P. (2016). Roman portraits. Sculptures in stone and bronze in the collection of the Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art.





Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Centro de Estudos em Arqueologia Artes e Ciências do Património

UAlg
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

