

X Reunião
Escultura
Romana
na Hispânia

X Reunión
Escultura
Romana
en Hispania

X Meeting
of Roman
Sculpture
in Hispania

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

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia
Escultura Romana en Hispania

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

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

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

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

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

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

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



Centro de Estudos
em Arqueologia
Artes
e Ciências do Património



UAlg
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

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

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

Nuevos hallazgos de sarcófagos romanos en Córdoba

Carlos Márquez (calmamoc@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 interpretaciones¹. 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), Rodrigues Gonçalves (2007) y naturalmente el volumen dedicado a la península ibérica por parte del *Repertorium* (Büchschütz, 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 ellas² (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 pieza³ 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 sarcófagos (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 conservación⁴ (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 sí⁵ (Fig. 6); se observan restos de cemento entre las figuras por lo que creemos que debió ser re-aprovechada 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 (Büchschütz, 2018, cat. 74); diversos elementos coinciden en la representación del soldado: el cinto y la fibula 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 la 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 fragmento⁶ 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 (Brandenburg, 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 tardoadriano 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 relieve⁷ 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 (Büchschütz, 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 reemplazan 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 reemplazo 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. 2



Fig. 3



Fig. 5

Fig. 4



Fig. 6



Fig. 7

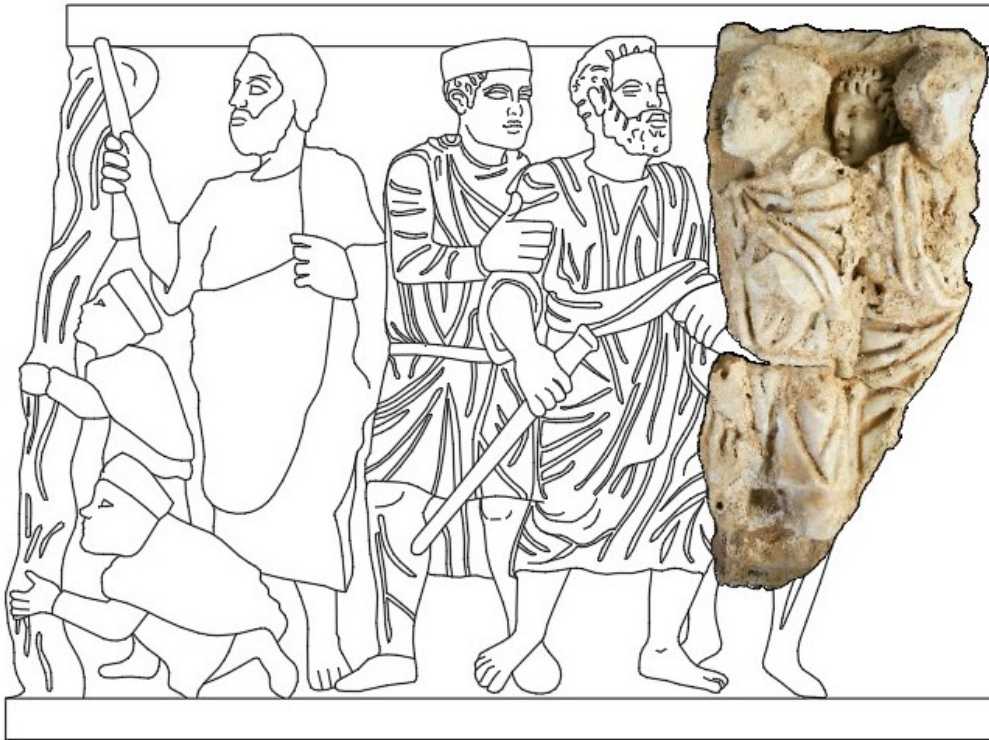




Fig. 8



Fig. 9

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.



Fig. 10

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.
- Brandenburg, 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. Brandenburg (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.
- Büchschütz, 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: Produktion 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., Brandenburg, 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, Brandenburg, 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 frühchristlichen Sarkophagen. In G. Koch, F. Baratte (Hrg) *Akten des Symposiums "Sarkophage der Römischen Kaiserzeit:*

Produktion 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, approches 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.º 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.

Rodrigues 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 mythologischen 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 problème 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.

