

VARIA DE ARQUEOLOGIA

ESCULTURAS ROMANAS DE LA PENINSULA IBERICA (VI)

101. ARA FUNERARIA.—Hallada en Lugo en 1777, al renovar el pavimento de las calles de la ciudad. Museo Provincial de Lugo. Ara de granito rematada por un nicho triangular, ligeramente asimétrico con respecto al eje del ara. El lado corto corresponde a la izquierda de dicho nicho dando lugar a cierta irregularidad en la cubrición. Altura, 0,78 m. (nicho 0,23), anchura 0,25 m. Dedicación, *ex visu*, a la diosa Verora.

Bibliografía.—CIL II, 2.576 = IRG II, 13 = ILER 953 = IRPL 12.

La insólita disposición de esta ara es la razón de incluirla en esta serie. El paralelo más cercano es un ara conservada en el museo de Chaves (Portugal)¹. Si se excluye una hipotética relación con tipos de estelas y urnas oikomorfas², pudiera concluirse que la razón de esta disposición es proteger el *focus* del ara de las inclemencias climáticas. Sin embargo igual disposición se advierte en un ara, con decoración figurada en tres de sus lados, hallada en Corbridge (Inglaterra)³ y correspondiente a un lugar protegido como era un templo mithraico. Quizás la razón de ser sea un reflejo de los remates frontales tan frecuentes en aras y, más aún, en las funerarias y que en ocasiones se refleja, irregularmente, en estelas.

102. ARA DEDICADA A LOS LARES VIALES.—Hallada en Bouzoá, Arcos (Pol). Conservada en el Museo Provincial de Lugo. Ara de granito con tres *focus*. Altura 0,47 m., anchura 0,22 m.

Bibliografía.—IRG II, 9 = ILER 581 = IRPL 61.

Esta ara presenta la particularidad, para la cual no conocemos paralelos, de los tres *focus*. Se ha querido explicar relacionándola con la existencia de tres lares viales. Si este culto se identifica con el de las encrucijadas pudiera aceptarse que las posibilidades del viajero, aparte el regreso, son sólo tres, seguir adelante o desviarse a derecha e izquierda. Sin embargo no parece tan seguro que esta identificación sea la única, cabe la más amplia de protección al viajero, aunque sea bien conocida⁴. Hoy por hoy seguimos ignorando

¹ AE, 1933, 23 = HAEpigr. 34 = ILER 413; Referencia, IRPL, p. 39.

² ABASOLO, *Los monumentos funerarios de época romana en forma de casa, de la región de Poza de la Sal (Bureba, Burgos)*, 1975, 79 ss.

³ De Rudchester, antigua Vindobala. HARRIS, *The Oriental Cults in Roman Britain*. 1965, 36 ss. PHILIPPS, CSIR, Great Britain, I-1, 223 (= RIB, 1398).

⁴ Sobre el culto a los lares viales en Galicia, ACUÑA, *Actas de la II Congreso Nacional de Arqueología, Coimbra 1970*, II, 1971, 353 ss. *De corr.rust.*, 16 se refiere a las encrucijadas. Sobre «a encrucillada», TABOADA, *Etnografía galega*, 1972, 101 s.

cuántos eran los lares viales y sin poder traducir este término a una iconografía⁵.

103. RELIEVE FUNERARIO.—Hallado en San Martín de Río (Láncara, Lugo) en cuya iglesia se conserva. Placa de granito, rota a la izquierda, que muestra dos figuras sedentes, en una banqueta corrida, con los pies apoyados en un plinto. La figura de la izquierda se conserva parcialmente. Línea de contorno subrayando el perfil de las figuras. No se observan detalles del rostro, diferenciación de los pabellones auriculares, etc., reduciéndose el conjunto a un óvalo. Cuerpo delimitado por un rectángulo, sin detalles en las extremidades. En la figura de la derecha el traje parece dejar al descubierto el hombro derecho. Los paños han sido indicados mediante una serie de líneas oblicuas, de marcado paralelismo. El conjunto está enmarcado por una moldura. Altura 1,10 m., anchura 0,60 m.

Bibliografía.—IRG II, 53 = IRPL 89.

La disposición sedente lleva a pensar en un grupo de estatuas sedentes halladas en localidades de la provincia de Orense y conservadas en el Museo Arqueológico Provincial de Orense. El estilo es muy distinto en el caso de las figuras, probablemente tocadas, del relieve de Vilar de Sarria (Lugo), conservado en el Museo de Pontevedra⁶, pero en el cual los paños carecen del geometrismo lineal que hallamos en esta estela de Láncara. Se aproxima al ejemplar de Sarria el fragmento de «Ponte de Neira», San Xoan de Cela, Corgo (Lugo)⁷ y que debió pertenecer a una estela. Recuerda la estela de Ursus en la necrópolis de Vigo (Pontevedra), conservada en el Museo de Castrelos (Vigo) y alguna anepigráfica, sin indicaciones de paños, de la misma localidad, aunque en el caso de Vigo parece tratarse de figuras estantes⁸.

104. TORSO DE DIONYSOS.—Hallado en las excavaciones efectuadas en el siglo XVIII en la villa romana del «Puig de Cebolla», Valencia. Pasó al palacio arzobispal de Valencia. Desapareció durante la Guerra de la Independencia, al parecer como consecuencia de las voladuras de edificios efectuadas por las tropas de Suchet en su retirada. Mármol. «Mitad del tamaño natural» según Lumières. La estatua sólo es conocida por un dibujo de éste.

Bibliografía.—LUMIÈRES, *Inscripciones y antigüedades del Reino de Valencia* 1852 (= *Memorias de la Real Academia de la Historia*, VIII. El texto fue remitido, junto con la ilustración, a la academia en 1805), lám. XLV, n.º 267. PONZ, *Viaje de España*, IV, 1779, 148 s. (descripción de la colección del palacio arzobispal de Valencia). CEÁN BERMÚDEZ, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, 1832, 86. ALBERTINI, n.º 16. BALIL, *AEArq.*, XXXIV, 1961, 183.

⁵ En IRPL 61 se aduce en el sentido de los tres lares la inscripción de «Monte San Pedro» en Nocelo da Pena (Orense) pero esta inscripción (LE ROUX, TRANOY, *Boletín Auriense*, V, 1975, 272 ss.) se refiere a los lares *civitatis Limicorum*. El bronce de Pontepuñide muestra un lar con iconografía romana (cfr. BALIL, *Gallaecia* (= *Homaxe a Alfredo García Alén*), en prensa).

⁶ ACUÑA, *Boletín Auriense*, VI, 1976, 107 ss. (con bibl. anterior).

⁷ VÁZQUEZ-SEIJAS, *Lugo bajo el Imperio Romano*, 1939, 36. IRG 66.

⁸ IRG III supl., 20.23. Recuérdese STRAB., III, 3, 7, uso común entre otros pueblos célticos (Aten. IV, 152).

Las descripciones de Ponz y Lumières me inducen a excluir que esta estatua sea el Dionysos publicado por Laborde, formando parte de la misma colección y ya citada por Ponz, que ve en ésta a un Herakles (¡!). Según Lumières era obra de labra cuidada.

El tipo es una adaptación como Dionysos del tipo del «Apolo en reposo». Una lista de las principales réplicas fue publicada por Klein⁹ quien reconocía en él la tradición praxitelica. Bulle lo situaba a fines del siglo IV a. C.¹⁰, lo cual viene a coincidir con Süßerott que lo sitúa hacia el 310-300 a. C.¹¹. En todas las réplicas se advierten las formas helenísticas como ya advirtieron Picard, Lippold y Bieber¹², aunque dentro de la tradición praxitelica.

105. ESTATUA FEMENINA.—Se halló, reutilizada como material de construcción, en 1925 en el área de la necrópolis cristiana de Tarragona ocupada por la Fábrica de Tabajos. Apareció, la cabeza se ha perdido, rota en dos pedazos, la línea de rotura coincide, y en el momento de su descubrimiento conservaba restos de estuco coloreado en rojo, quizás por alteración del pigmento, en la zona correspondiente a los paños. Piedra de las canteras locales de Santa Tecla. Se conserva en el Museo Paleocristiano de Tarragona.

Bibliografía.—TULLA, BELTRÁN, OLIVA, *MJSEA*, n.º 88, 1925-26, 65, n.º 37, lám. IX, 2. SERRA-RAFOLS, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-1926 (publ. 1936), 96 ss., fig. 137. BALIL, *AEArq*, XXXIV, 1961, 185 s.

Se trata de una estatua icónica, quizás perteneciente a un monumento funerario. El prototipo, al igual que tantos tipos escultóricos de estatuas vestidas con complicados mantos, debió crearse en el siglo II a. C.¹³, partiendo del tipo de la «pequeña Herculanesa»¹⁴, creada más de un siglo antes y fuente de inspiración de un tipo de musa como la «Polymnia» de los Museos Vaticanos. La versión helenística, cuyas fuentes no parecen muy lejanas de aquéllas donde surgió el tipo de «Pudicitia», debe corresponder a la segunda mitad del siglo II a. C., probablemente hacia el 160-140 a. C. si juzgamos la semejanza de indumentaria con la que viste la mujer del friso de Telefo en Pérgamo.

Si es fácil aducir paralelos para este tipo hay que anotar aquí la labra en piedra lugar y el estofado en estuco lo cual entra en lo propio de la escultura de tradición tardo-republicana bien documentada en la zona costera de la Citerior y, singularmente, en Tarragona. Sin embargo esta tradición debió mantenerse por largo tiempo en esta zona siendo, a falta de otros datos, atribuible esta escultura a época julio-claudia.

106. FIGURA FEMENINA ACÉFALA.—Hallada en Ampurias antes de 1938, fecha de la publicación por Bosch-Gimpera, pero después de la estancia de Albertini en Barcelona. Mármol blanco. Altura 0,44 m. Falta la cabeza y el brazo derecho desde el arranque del hombro. Museo Arqueológico de Barcelona.

⁹ *Praxiteles*, 156 ss.

¹⁰ *Der schöne Mensch im Altertum*, 1912, 134, lám. LXIX.

¹¹ *Griechische Plastik des Vierten Jahrhunderts*, 1938, 194, lám. XXXVIII, 2.

¹² PICARD, *Sculpture grecque*, IV, 1. 334. LIPPOLD, *Griechische Plastik*, 3.

¹³ HORN, *Stehende Weibliche Gewandstatuen*, 1931, 80.

¹⁴ BIEBER, *Roman Copies*, 1977, 149 ss. Para el tipo de «Polymnia», cfr. MARABINI MOEUS, *Bull.Arte*, 1981, 39 s. (sep.).

Bibliografía.—BOSCH-GIMPERA, *L'art grec a Catalunya*, 1938, 11, lám. XIX. *Esculturas...*, n.º 256. BALIL, *AEArq*, XXXV, 1962, 151 s. BALIL, *BSAA*, XXXIX, 1973, 423 s.

Viste chitón, se arropa con un *himation* que, cubriendo los hombros, pasa debajo del sobaco derecho y se recoge en el antebrazo izquierdo cubriendo el abdomen con un doble girón triangular.

El tipo aparece ya en algunas estelas de Vari¹⁵, en el sarcófago de las «plañideras» de Sidón¹⁶, en algunas estelas sepulcrales áticas¹⁷, una estatua funeraria ática conservada en el Louvre¹⁸, tres estatuas funerarias halladas en Thasos y conservadas en el Museo de Estambul¹⁹, el relieve votivo del agora de Cirene²⁰, o las estatuas tardo-helenísticas, no exentas de elementos neoclásicos, de la misma ciudad²¹. A época imperial romana corresponden otras estatuas icónicas halladas en España²², la del Museo de Bellas Artes de Budapest²³ o una del Museo Nacional de Atenas²⁴. Las estatuas, citadas, de Cirene, han sido atribuidas por Traversari a época antoniniana²⁵.

107. TRAPEZOFORO.—Fecha y lugar de hallazgo desconocidos²⁶. Perteneció a la colección de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona, pasando después al Museo Provincial de Santa Agueda y, más tarde al Museo Arqueológico, de Barcelona, donde se conserva actualmente (sala XXVI).

Caliza blanquecina, compacta. Altura 1,05 m., longitud máxima 0,82 m., anchura 0,29 m. Decoración vegetal dispuesta según un eje vertical, un tirso, del cual surgen una palmeta y, a ambos lados, representaciones de la Gorgona, con alas en las sienes y serpientes anudadas bajo el mentón. En los lados próximos leoninos que recuerdan pies de mesa, cfr. n.º 50. El reverso carece de decoración.

Bibliografía.—HÜBNER, *Bull. Ist.*, 1860, 156. ELÍAS DE MOLINS, *Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, 1888, 21. n.º 1.169. ALBERTINI, 421 s., n.º 169. AYNAUD GUDIOL, VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. Ciudad de Barcelona*, 194, (fig.). *Museo Arqueológico Provincial de Barcelona*, 1955, 143. BALIL, *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, 1964, 150.

No hay razones para dudar de la autenticidad de esta pieza. Los argumentos que adujo en este sentido Hübner continúan siendo válidos y han sido reforzados por hallazgos posteriores. El tipo de piedra utilizado se halla documentado en piezas de procedencia segura. Sólo, en todo caso, pudiera

¹⁵ STUDNICZKA, *Artemis und Iphigenie*, 1926, 96. PFUHL, *JDAI*, XLIII, 1928. LIPPOLD, *Griechische Plastik*, 245.

¹⁶ PICARD, *o. c.*, IV-2, 1954, 205 ss.

¹⁷ LIPPOLD, *o. c.*, 245, lám. LXXXVII.

¹⁸ FROEHNER, *Musée National du Louvre. Catálogo sommaire des marbres antiques*, 1922, 926, lám. XL. COLLIGNON, *Les statues funéraires dans l'art grec*, 1911, 181.

¹⁹ MACRIDY BEY, *JDAI*, XXVII, 1912, 11 ss. SCHEDE, *Meisterwerke der türkischen Museen in Konstantinopel*, I, 1928, 15. Ambas estatuas proceden de un Hierón de Artemis Poló.

²⁰ TRAVERSARI, *L'altorilevo di Afrodite a Cirene*, 1959, 33 ss.

²¹ IDEM, *Statue iconiche femminili cirenaiche*, 1960, 36 ss.

²² BALIL, *Esculturas...*, n.º 9.41 son tipos relacionados, pero no idénticos.

²³ *AA*, 1931, c. 301, fig. 9.

²⁴ SVORONOS, *Le Musée National d'Athènes*, 1908, n.º 1885.

²⁵ *Statue...*, cit., 33.

²⁶ ELÍAS DE MOLINS, cit., IX, n. 1.

sospechase que el protomo leonino que decora el lateral derecho hubiera sido reelaborado posteriormente y sin comprender el tema —en la cabeza— con el fin de reparar un desconchado.

El tipo no ofrece especiales novedades. Estos pies de mesa, o soportes de tablero²⁷, son formas bien conocidas en las artes decorativas del mundo clásico y que, gracias a los descubrimientos realizados en Campania durante el siglo XVIII, se incorporaron fugazmente al mobiliario moderno.

El origen del tipo se halla bien documentado. La aparición debe situarse en los siglos III-II a. C. y debieron concebirse como mesas arrimadas a un muro²⁸. Los cambios se siguen, gracias al material pompeyano, con bastante detalle hasta el 79 a. C., pero a partir de esta fecha resulta bastante difícil ordenarlos. Bastante deberán atribuirse al siglo II d. C.²⁹ pero parece difícil en el presente atribuir alguno al siglo III d. C. Su éxito en el mundo romano provincial debió ser bastante escaso³⁰.

El ejemplar de Barcelona debe fecharse en un momento impreciso del siglo II d. C. Aunque esta cronología puede sorprender a algunos fácilmente inclinables bien a una fecha más temprana bien más tardía basándose en la ausencia de trépano o los ojos de las gorgonas y leones sin pupila hay que tener en cuenta las particularidades de la escultura romana provincial singularmente en la zona comprendida entre Ródano y Ebro. En este ámbito ambos elementos aparecen en fecha bastante antigua aunque, sucesivamente, su uso se viera postpuesto por la adopción de usos y técnicas de origen metropolitano o, quizás, incluso romano.

Por otra parte el gusto ornamental, dibujístico y simple, de la pieza no escapa a una posible relación con el clasicismo adrianeo. Sin embargo la adopción de éste por parte de los talleres populares activos en la Barcelona romana ni parece inmediato ni parece haber hallado menos resistencias. Este hecho es más evidente en el caso de la escultura funeraria, donde la relación «cliente-escultor» o, simplemente, «productor» es mucho más propicia al mantenimiento de lo que pudiéramos llamar una «etiqueta tradicional». «Etiqueta» aún más acusada cuando la producción tenía un carácter honorífico, fuera éste público o privado.

Todo ello no excluye que algunos elementos pudieran dar pie a sostener una cronología anterior pero estos elementos son, especialmente, de carácter iconográfico. Tal es el caso de los prótomos leoninos, tan semejantes a los del teatro de Arlés³¹ o el tipo de Gorgona que, aparte otras piezas de Barcelona, recuerda la que aparece en el relieve funerario *CIL* XI, 1824, aunque en este caso quizás el prototipo resulte un tanto distante, desde el punto de vista geográfico, con respecto a la escultura de la Narbonense³².

²⁷ Al contrario de las imitaciones modernas, las llamadas «mesas pompeyanas», usualmente el tablero era de madera, caso de las célebres mesas de madera de limonero, no de piedra. Generalmente el tablero sólo se colocaba cuando se utilizaba.

²⁸ PERNICE, *Hellenistische Tische...* 1932 (= *Hellenistische Kunst in Pompeji*, V). RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, 1966, 72.110 (ejemplares de Delos, Pompeya, Museos Vaticanos y Metropolitan de Nueva York). El tipo fue abundantemente imitado, en madera, en el Renacimiento italiano. En ocasiones puede confundirse con decoraciones de tronos. El uso de estas mesas se circunscribía a espacios abiertos.

²⁹ Ejemplares de los Museos Vaticanos.

³⁰ P. e. no aparecen en Britania, cfr. LIVERSIDGE, *Furniture in Roman Britain*, 1955.

³¹ ESPERANDIEU, n.º 206.

³² TORELLI, *Dialoghi di Archeologia*, II, 1968, 36.

108. FRAGMENTO DE FUENTE.—Hallado en Tarragona. Fragmento de una estatuita perteneciente a una fuente. De ella se conservan el pie derecho y la pierna izquierda, sobre la cual descansaba la figura. Junto a la misma un mascarón de personificación fluvial. Cabello ondulado y largo así como la barba dispuesta en mechones que se distribuyen en abanico. El vertedero corresponde a la boca del mascarón. Mármol blanco. Altura 0,14 m. Se conserva en el Museo Arqueológico de Tarragona.

Bibliografía.—ALBERTINI, n.º 111.

Este tipo de fuente no corresponde al tipo, tan frecuente, de la figura yacente (n.ºs 42, 55, 98) o de figura sosteniendo una vasija (n.º 8). Por el contrario este tipo es poco numeroso puesto que sólo hemos podido documentar dos ejemplares. En ambos Eros aparece como niño, sentado y con una máscara a su lado, bien a la derecha, bien a la izquierda³³. Las piernas y el tamaño inducen, efectivamente a pensar en una figura de niño y excluir el muchacho de pie (como en el n.º 8) con una máscara en diferentes posiciones³⁴.

109. TORSO DE FIGURA FEMENINA.—Hallada en las excavaciones del teatro romano de Segóbriga durante las excavaciones de 1963. Faltan la cabeza, las manos y las extremidades inferiores a partir de las rodillas. Mármol blanco. Altura de lo conservado 1,33 m. Se conserva en el Museo Arqueológico de Cuenca.

Bibliografía.—LOSADA, DONOSO, *Excavaciones en Segóbriga*, 1965, 8 ss. BLÁZQUEZ, *Zephyrus*, XVI, 1965, 119 ss. BALIL, *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, XIII, 1969, 132. ALMAGRO, *Segóbriga. Guía del conjunto arqueológico*, 1975, 43.

Si el lugar de hallazgo y el tamaño inducían a sospechar que esta pieza formaba parte de la decoración del teatro de Segóbriga, el conjunto de los hallazgos confirma esta sospecha. Hasta ahora han aparecido un total de ocho estatuas, en muy variado estado de conservación pero todas ellas acéfalas. El conjunto consta de tres estatuas de togados, una representación de Roma, vistiendo corto chiton al modo de la iconografía artemisíaca, y cuatro estatuas femeninas de abundante ropaje³⁵, tres de ellas *capite velato*, cabiendo dudas en el caso de la cuarta. Aún hay que sospechar la existencia de un posible thoracato, más que Mars, del cual sólo se ha conservado un pie. En todo caso la asociación Roma-Marte se explicaría fácilmente.

Las cuatro estatuas femeninas, tres de ellas del tipo *Koré*, plantean un problema de identificación bien como estatuas icónicas, bien como represen-

³³ Estatuita de la «casa di Loreio Tiburtino» en Pompeya. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce dei nuovi scavi di Via dell'Abbondanza*, II, 1952, 40. NEUERBURG, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, 1965, n.º 19. KAPOSSY, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit*, 1969, 40, Berlín, Museos del Estado, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, 1889, 141. *Rep.Stat.*, II, 434, 1. LANGE, *Die Entwicklung der antiken Brunnenplastik*, 1920, 68. KAPOSSY, *o. c.*, 40.

³⁴ KAPOSSY, *o. c.*, 41 s.

³⁵ ALMAGRO, *o. c.*, 40.

³⁶ Me baso en criterios puramente visuales. La superposición de ambas piezas, que yo sepa, no se ha intentado.

taciones de Musas. En ambos casos su aparición en la decoración de la *scaena* de un teatro estaría perfectamente justificada. Hay que anotar el descubrimiento, mal conservados y rodados, de un retrato de Augusto y otro de Livia que, por el corte del cuello podría unirse a una *koré* pero que plantea problemas en la articulación del manto que cubre la cabeza³⁶. Existe, en cierto modo, un empate respecto a la viabilidad de la interpretación de estas estatuas como musas o como estatuas icónicas, en este caso más retratos que divinidades, puesto que el tipo *koré* fue utilizado amplia e indistintamente³⁷. Más probable parece que la cuarta estatua corresponde, efectivamente, a una Musa pero la ausencia de posibles atributos excluye toda seguridad e imposibilita intentar una identificación precisa³⁸.

Tras los problemas surgidos en tiempos respecto a la cronología e interpretación de la «Basa de Mantinea»³⁹, en la cual se vio una primera aparición del tipo *Koré*. Hoy sabemos, singularmente tras los recientes estudios de Marabini Meus⁴⁰ sobre las «musas de Ambracia», que el tipo, en una versión un tanto más sencilla, se documenta ya en obras de la plástica menor griega fechables en los dos últimos decenios del siglo IV a. C. como son el relieve de Eufión⁴¹, en la bien conocida estela de Ramnunte, poco anterior al 317 a. C. y la aplicación de las leyes suntuarias de Demetrio de Falero⁴² y, ya en la pintura, en ánforas panatenaicas datables hacia el 310-300 a. C.⁴³. A los primeros años del siglo III corresponden obras como la Tyche de Eutíquides, en su versión original del 295 a. C., aproximadamente⁴⁴.

Las atribuciones de Klein y Rizzo⁴⁵ a una creación praxitelica nos llevan ahora a reconocer una «tradición» que se expresa en dos tipos reutilizados, ya en los relieves como el de Mantinea, como representaciones de musas y que para nosotros se concretan en dos tipos escultóricos bien definidos, la «Pequeña Herculanesa» y la *koré* Uffizi-Vaticano, «Galleria delle Statue»⁴⁶. Un ambiente próximo a una revisión en el ámbito de una tradición praxitelico-lisípea que ya a fines del siglo IV, o a comienzos del siglo III a. C., se había adaptado a la iconografía de las musas e incluso, en algún caso, poetisas.

La complicación de los paños, el cruce de los pliegues de chitón e himación, diagonalmente, entre ambos senos, el girón que apoya en el hombro izquierdo, que desaparece ya en versiones romanas como estas de Segóbriga o en Cirene, para descender con sencillez al lado del flanco izquierdo constituye un elemento propio de la versión Uffizi-Vaticano que se verá sujeto a

³⁷ BALIL, *AEArq.*, XXXII, 1959, 142 ss., XXXVIII, 1965, 137. KABUS-JAHN, *Studien zur Frauenfiguren des 4. Jahrhunderts v.Chr.*, 1963, 2 ss. Véase aquí n.º 34 (igual procedencia. Probablemente sin restos de velo y con la cual podría relacionarse el citado retrato de Livia).

³⁸ Cfr. PANELLA, *Studi Miscellanei* 12, 1967, 11 ss. WEGNER, *Die antiken Sarkophagreliefs*, V-3, 1966, 2 ss. LINFERT-REICH, *Musen und Dichtinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts*, 1969.

³⁹ BALIL, *AEArq.*, XXXII, 1959, 142 s. TRAVERSARI, *o. c.*, 59.

⁴⁰ MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 32 ss.

⁴¹ SÜSSEROT, *o. c.*, 67.

⁴² DIEPOLDER, *Die attischer Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts*, 1931, 54.

⁴³ SÜSSEROT, *o. c.*, 68.

⁴⁴ BIEBER, *o. c.*, 40, n.º 117.

⁴⁵ KLEIN, *o. c.*, 1898, 258. RIZZO, *Praxitele*, 1932, 90. TRAVERSARI, *o. c.*, 59.

⁴⁶ RIZZO, *o. c.*, 129, lám. CLIV. MANSUELLI, *o. c.*, I, 60 s. KABUS-JAHN, *o. c.*, 2 ss. MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 33 s.

un proceso de reducción. Esta se advierte en la «Urania» de la «Sala delle Muse» en los Museos Vaticanos⁴⁷ aunque acentuando, por contraste, los pliegues en el largo girón que, enrollándose en el codo, desciende a lo largo del lado izquierdo. Esto se advierte, con las modificaciones propias de una versión clasicista, en el caso de la *koré* de Viena⁴⁸ que, a su vez, es objeto de una revisión, un tanto más cercana a la estela de Ramnunte, en las dos estatuas del museo Isabella Stewart Gardner, Boston, y «Palazzo Margherita», Roma⁴⁹. Clasicista también, aunque de un clasicismo distinto y más próximo al de Segóbriga, en la «Higea» de los «Orti Mecenziani», y su versión en la antigua colección Somzee⁵⁰, más próxima como antecedente al preciosismo de telas sutiles y arabescos de pliegues de la estatua de Barcelona⁵¹. No acierto a ver, sin embargo, el paralelismo, hasta el punto de suponerla obra del mismo escultor, entre la estatua del «Museo Nuovo dei Conservatori» y la llamada «Flora Borgnese»⁵².

Un bronce del Museo de Izmir⁵³ y una estatua de Roma, en la «Banca Nazionale del Lavoro»⁵⁴, pueden dar una cierta idea de la apariencia de las estatuas de Segóbriga tipo *koré* con el himation cubriendo la cabeza. A esta última, o a alguna de las piezas de Cirene, más que a la estatua de Barcelona, puede emparentarse estilísticamente el grupo de Segóbriga, creado en un breve espacio de tiempo y obra si no del mismo escultor, al menos del mismo taller.

110. TORSO VIRIL.—Hallado en 1980 en Duratón (Segovia), reutilizado como contrapeso en el banco de un retablo, fechable en el siglo XVIII, en la iglesia parroquial. Mármol blanco. Faltan la cabeza, brazos, piernas, desde algo más abajo de la región inguinal. Cruza el cuerpo la correa de sujeción de la faretra que se cierra mediante un botón a la altura de la cadera izquierda. Sobre el hombro izquierdo, ligeramente más alto que el derecho, se apoya el borde de la clámide que desciende por la espalda, cubriendo la faretra, hasta la cadera derecha. La fíbula de sujeción de la clámide se halla, rota, sobre el hombro izquierdo. La superficie presenta múltiples arañazos y desconchados, generalmente antiguos aunque algunos parecen un tanto recientes. En la cadera izquierda manchón negruzco en la inserción del glúteo izquierdo. El modelado es descuidado en los paños y el dorso, más cuidado en el frente, singularmente en la región abdominal. El hallazgo podría relacionarse con

⁴⁷ RIZZO, *o. c.*, 129. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III, 1, 1936, 508.

⁴⁸ LIPPOLD, *o. c.*, 504. KABUS-JAHN, *o. c.*, 4. MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 35 s. TRAVERSARI, *o. c.*, 59 se inclinaba por excluir toda relación entre esta estatua y la *koré* Uffizi.

⁴⁹ VERMEULE, CAHN, VAN HADLEY, *Sculptures in the Isabella Stewart Gardner Museum*, 1977, 10 s. KABUS-JAHN, *o. c.*, 12. MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 36.

⁵⁰ STUART-JONES, *Conservatori*, 168, n.º 21. ECKSTEIN, *Antike Plastik*, IV, 1965, 50 ss. LINFERT-REICH, *o. c.*, 28. MARABINI-MOEUS, 36 s.

⁵¹ BALIL, *AEArq*, 1959, cit.

⁵² *EA*, 489. MARABINI-MOEUS, 37 s.

⁵³ SISMONDO-RIDGWAY, *AJA*, LXXI, 1967, 329 ss. MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 40.

⁵⁴ VON HEINTZE, *Festschrift Schubardt*, 1960, 89 ss. KABUS-JAHN, *o. c.*, 8 ss. MARABINI-MOEUS, *o. c.*, 38. Para VON HEINTZE, se trataría de un original griego, para KABUS-JAHN, aceptando el origen griego, sería una estatua retrato de época adrianea. Quizás, de no ser pertinente la cabeza de Livia, pudiera sostenerse una cronología análoga para las esculturas de Segóbriga.

los trabajos de excavación efectuados en Duratón en el último decenio del siglo XVIII⁵⁵. Altura de lo conservado 0,47 m. Se conserva en el Museo Arqueológico de Segovia.

Bibliografía.—BALIL, *Estudios segovianos*, en prensa.

Se trata de una adaptación romana de un tipo griego, reelaborado para una visión frontal. La pieza parece haberse ejecutado con un propósito ornamental al igual que otras esculturas romanas de inspiración griega halladas en el valle del Duero⁵⁶.

El tipo, en cuanto a disposición de la clámide, constituye un tema habitual y socorrido para representar tanto divinidades como héroes sólo identificables con seguridad cuando se ha conservado un atributo distintivo⁵⁷. Este es el caso aquí de la faretra que inclina a ver una representación de Apolo. La colocación del *balteus*, de derecha a izquierda y la disposición de la clámide en el dorso, pero no en la disposición frontal lo aproximan a una estatua de Apolo disparando el arco, postura reconocible en la estatua de Duratón, conservada en el Museo Cívico, la procedencia es desconocida, en la cual se ha querido ver un Apolo saetante relacionado con el mito de los Niobidas⁵⁸. Con esta estatua de Milán se pueden agrupar otra del «Alberitinum» de Dresde⁵⁹, un torso del Metropolitan⁶⁰ y una figurita, perdida, reproducida por Caylus⁶¹. En ciertos aspectos podría decirse que esta estatua responde a un «esquema reversible» de aquéllas⁶².

Una semejanza más marcada, casi identidad, se reconoce en un original de Delos, ciertamente más elaborada, que plantea la posibilidad de un girón de la clámide en el brazo izquierdo⁶³, un tanto difícil en este caso.

La escultura de Avallon no presenta otra afinidad con ésta que la presencia del *balteus* puesto que la figura aparece completamente desnuda y el ritmo de los hombros está invertido⁶⁴. El caso opuesto se da en la de Klagenfurt⁶⁵.

En la iconografía del mito de Herakles con frecuencia éste aparece como

⁵⁵ CEÁN BERMÚDEZ, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España...*, 1832, 187. MADRIZ, *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España*, VII, 1847, 427 (vacat). *Enciclopedia ilustrada hispano-americana*, s. v. CIL II, p. 381 s. MASDEU, *Historia...*, XIX, 1800, 413.

⁵⁶ N.º 45. BALIL, *BSAA*, XXXIX, 1973, 426; BALIL, ABÁSULO, *idem*, XLIX, 1983.

⁵⁷ Cfr. CAMPORINI, *CORPUS SIGNORUM IMPERII ROMANI. Italia Regio XI, Mediolanum-Comum I*, 1979, 17.

⁵⁸ CAMPORINI, *o. c.*, 61 s. La interpretación es de PARIBENI, *Bulletino d'Arte*, 1960, 2 s.

⁵⁹ HETTNER, *Die Bildwerke der Königlichen Sammlung in Dresden*, 1881, 231. *Rep.Stat.*, II, 104, 3.

⁶⁰ *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, 1954, 23 s., n.º 28. Richter remonta el prototipo a la primera mitad del s. v a. C., lo cual parece poco probable aunque quizás sea también exagerada la postura de Paribeni atribuyéndolo al academicismo helenístico. Lo conservado no da lugar para pensar en una obra ecléctica aunque sí pueda rastrearse algún elemento neoático.

⁶¹ CAYLUS, *Recueil*, II, lám. LXXVIII, 1. Cfr. VII, lám. XLVI (= *Rep.Stat.*, II, 100, 2).

⁶² El término fue acuñado por BIANCHI-BANDINELLI (MPASI, *Clusium*, ...). Reelaborado en *EAA*, «s. v.».

⁶³ *Rep.Stat.*, IV, 53, 7.

⁶⁴ *Rep.Stat.*, V, 36, 3.

⁶⁵ *Rep.Stat.*, V, 39, 8.

arquero⁶⁶. Sin embargo en este caso tanto el modelado del cuerpo como la ausencia de *leontés* induce a excluir toda relación en este sentido.

Las características de esta pieza y la ausencia de contexto arqueológico, aparte la probable atribución al siglo III d. C. de los mosaicos de Duratón, dificultan la datación.

111. SARCÓFAGO CON ESCENA DE CAZA.—La fecha y el lugar del hallazgo son desconocidos. Al parecer ya antes de 1391 se hallaba en el patio de la «Casa de Arcediano», hoy sede del «Instituto Municipal de Historia de la Ciudad», utilizado como pila de fuente⁶⁷. Pujades indica que los eruditos contemporáneos lo consideraban tumba de Cneo Pompeyo. Esto indica cumplidamente que la pieza se hallaba a la vista y era conocida. Bofarull supuso pudo haberse utilizado como sarcófago del conde Ramón Berenguer el Viejo, lo cual halla equivalencia en usos contemporáneos⁶⁸.

En 1836 pasó a formar parte de la colección de la Academia de Buenas Letras puesto que ya figura en el catálogo de este año. De allí pasó al Museo Provincial de Bellas Artes y, finalmente, al Museo Arqueológico donde se conserva (sala XXXII).

Sarcófago de forma rectangular con sus extremos algo redondeados, quizás recuerdo del *lenos*, decorados con composiciones independientes de la que aparece en el frente y alusivas a la partida y regreso de caza.

En la escena frontal aparece el tema de la caza del león. Centra la composición el triunfante jinete cazador, símbolo del difunto en su triunfo sobre las potencias infernales, simbolizadas por el león⁶⁹. El jinete cabalga sobre un corcel que, a modo de silla, lleva una piel de león como *ephippium*⁷⁰. El

⁶⁶ P. e. los «pájaros de Estinfálida». Cfr. BALIL, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XV, 1978, 265 ss.

⁶⁷ ELÍAS DE MOLINS, o. c., l. c., lo identifica con la *pila lapidea* del documento Archivo de la Corona de Aragón, Reg. 1.899, fol. 116 v.

⁶⁸ P. e. el sarcófago de Husillos (Toledo) (*Esculturas...*, n.º 249, reutilizado para el conde Fernán Ansúrez. El de San Pedro de Arlanza (Burgos) para Fernán González (*Esculturas...*, n.º 276). Ramiro II de Aragón en Huesca (*idem*, n.º 277), Sancho de Navarra en Covarrubias (BOVINI, *I sarcofagi romani della Spagna*, 1954, 29 ss.), etc.

⁶⁹ La *virtus* del cazador es, a la vez, suma y compendio de las *virtudes* del hombre en la vida. Dentro del diferente sentido de la «caza del león» en las diferentes culturas, el mundo romano recupera y asume el concepto aúlico del mundo helenístico, heredado a su vez del oriental (VACCARO-MELUCCO, o. c., 41 ss.) pero a este simbolismo el mundo romano une otros más propiamente religiosos (*idem*, 43 ss. AYMARD, o. c., 44 ss.), que sobrepasan el concepto general «caza» para concretarse en el animal cazado, con especial referencia al león. Al concepto de derrota del símbolo apotropaico, o de poderes infernales, se une una concepción liberadora, propia en origen del *basileos*, soberano poderoso y benefactor, se extiende, en ciertos sectores, a un grupo privilegiado de mortales. El difunto, como en los sarcófagos con escenas de batalla, aparecerá como el general en aquellos. En cierto modo, los sarcófagos de caza del león son herederos y sucesores de los sarcófagos con escenas de lucha. La presencia en tales sarcófagos de la *Virtus*, y en otros de los Dioscuros resuelven, en cierto modo la aparente ruptura entre lo oficial y aúlico y lo privado y particular (VACCARO-MELUCCO, o. c., 48 ss.). En cierto modo otras cacerías, pese a su éxito numérico, e inspiración en el mito heroico griego tienen un papel secundario (UGGERI, *Studi Miscellanei*, cit., 79 ss.).

⁷⁰ Este detalle es frecuentísimo en los mosaicos de batallas y de caza. Hay que relacionar con el primer grupo el camafeo del Museo Nacional de Belgrado. En algunos sarcófagos el despojo se coloca a modo de pretal con la máscara leonina a modo de falera (p. e. VACCARO-MELUCCO, lám. III, 8. VII, 16. VIII, 17. X, 23. XII, 27, etc.), como el de Barcelona.

caballo, ante la acometida del león, aparece alzado de manos y con la cabeza vuelta. El jinete empuña firmemente las riendas, muy cerca ya del bocado, con la mano izquierda, sosteniendo el venablo, o jabalina, ya a punto de clavarlo en el león.

El cazador calza *embades* y viste *bracae* y una corta túnica, igual indumentaria llevan también los cazadores y servidores que aparecen en esta escena⁷¹. El jinete viste además una corta clamide, flotando al viento, y sujeta al hombro por una fíbula circular. El rostro, aparentemente, carece de barba, lleva el cabello muy corto, al llamado «estilo militar», frecuente en el siglo III d. C. y durante la Tetrarquía.

Bajo el corcel, aparece un perro en trance de abalanzarse sobre el león. Bajo aquél se halla un conejo⁷².

Tras el jinete aparece una figura femenina con una túnica exomis, sujeta a la cintura, y calzada con *embades*, decoradas con vueltos de piel sin curtir, lleva yelmo, lanza y escudo, se han perdido parte del rostro (probablemente esbozado al igual que el del jinete y como sucede en otros sarcófagos, parte del pie derecho y del antebrazo derecho, con la lanza. Es la personificación de la *Virtus* del difunto.

Un cazador a caballo, calzado como todos ellos con *embades* y vestido con *túnica manicata* al igual que el difunto, corre raudo dispuesto a atacar al león con su jabalina. Ataca a la fiera un segundo, armado de escudo y jabalina. A sus pies reposa el cadáver del cabritillo utilizado como cebo para atraer la presa. En el fondo una rama de árbol contribuye a indicar el lugar donde se desarrolla la escena⁷³.

El león, aunque menos que en otros casos, acusa la poca familiaridad de los autores de los cartones de estos sarcófagos, pese a las *venationes* circenses que tenían lugar en Roma⁷⁴, con estos felinos⁷⁵.

En la zona izquierda aparece el difunto, a pie y con la misma indumentaria, dirigiéndose a una figura femenina, que viste *exomis*, sujeta a la cintura, calza *embades* y lleva una lanza, falta el antebrazo derecho del difunto, y parte de la lanza. A los pies de la figura femenina se halla un geniecillo desnudo y, a los pies del difunto, un perro, del cual faltan la cabeza y las patas. Tras la escena un *parapetasma*. La escena parece representar la recepción del difunto en la otra vida, tras el *parapetasma*, por su *Virtus*⁷⁶.

⁷¹ Cfr. UGGERI, *o. c.*, pasim. La indumentaria aparece también en los mosaicos de caza. Cfr. LAVIN, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, 179 ss. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, 1978, 46 ss. BALIL, *Príncipe de Viana*.

⁷² Parece inútil tratar de diferenciar si se trata de conejo o de liebre. El perro parece un perro de presa, semejante al de OPIAN, *Cyn.*, I, 418 ss. DENNISON, *Animals for Show and pleasure in ancient Rome*, 1937, 126 ss. AYMARD, *o. c.*, 409 s. se inclina, con bastante probabilidad, por el «perro de guerra» microasiático. Para éste AYMARD, *idem*, 242 ss., con referencias iconográficas. Probablemente se trata de un dogo más que de un mastín.

En algunos casos las representaciones de perros en estos sarcófagos de caza del león parecen haber reflejado el peso de los cartones utilizados para otro tipo de cacerías que exigían animales menos poderosos.

⁷³ El escudo en el equipo de los cazadores, AYMARD, *o. c.*, 388-401 s., 454.

⁷⁴ *Venationes* circenses, AYMARD, *o. c.*, 263 ss. VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 45 ss.

⁷⁵ Cabeza y cuerpo son más las de un perro de presa que de un felino. Recuértese el conocido antropomorfismo de los «sarcófagos de leones» en algunos casos y compárese el material reunido por RODENWALDT, *La Critica d'Arte*, C, 1935, 226 ss. AA, 1936, col. 251 ss. *Röm.Mitt.*, LIX, 1944, 191 ss.

⁷⁶ Aparte otros sarcófagos cfr. el *parapetasma* del mosaico de «Ifigenia en Tauride»,

En el lateral izquierdo aparece un personaje, con barba y perro, que saluda a una divinidad que, por el arco y la faretra se suele identificar con Artemis. Es dudoso que entre en esta escena un rostro infantil que aparece en el borde del *parapetasma*. En el lado derecho la decoración muestra a unos siervos que cargan un jabalí sobre un asno⁷⁷.

Longitud 2,40 m., anchura 0,81 m., altura 0,76 m. Museo Arqueológico de Barcelona.

Bibliografía.—PUJADAS, *Crónica universal del Principat de Catalunya*, 1609, c. 84. CAYLUS, *Recueil d'Antiquités...*, IV, 1761, 365 ss., lám. CIX (imagen especular debida a error del grabador). BOSARTE, *Disertación sobre los monumentos antiguos que se hallan en la ciudad de Barcelona*, 1786, 38 ss. LABORDE, *Voyage pittoresque de l'Espagne*, I, 1806, 9, lám. XI, 3 (= *Viatje pintoresc i històric*, I, 1974, 46 s.). BOFARULL, *Los Condes de Barcelona vindicados*, II, 1836, 103, n.º 2. HÜBNER, *Bollettino dell'Istituto Internazionale di Corrispondenza Archeologica*, 1860, 155; *Die antike Bildwerke in Madrid*, 1862, n.º 668. ELÍAS DE MOLINS, o. c., 9 ss. PUIG I CADAFALCH, FOLGUERA I GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, I, 1909, 80 ss. ALBERTINI, n.º 205. PUIG I CADAFALCH, *L'arquitectura romana a Catalunya*, 1934, 153 ss. MÉLIDA, *Historia de España*, II, 1935, 680 (= 1955²). PERICOT, CASTILLO, VICENS, 1944, 47. *Catálogo Monumental de España. Ciudad de Barcelona*, 1947, figs. 48-50. GARCÍA BELLIDO, *Esculturas...*, n.º 263. *Museo Arqueológico de Barcelona*, 1955, 151 s. BALIL, *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, 1964, 143 ss. VACCARO-MELUCCO, «Sarcófagi romani di caccia al leone», *Studi Miscellanei*, n.º 11, 27 ss. UGGERI, «Il sarcofago del coemeterium cis Callisti ad viam Ardeatinam», *idem*, 101.

Ante todo hay que destacar que sólo conocemos tres sarcófagos decorados con escenas de caza del león que tengan forma ovalada y que los tres corresponden a un momento histórico muy definido, la época galiénica y post-galiénica⁷⁸. La decoración de los sarcófagos de caza comprende el frente y, no siempre conservados, los dos laterales. La decoración de éstos se ha considerado secundaria con relación a aquél, y por ello el trabajo es menos minucioso, más dibujístico y con una especial insistencia en la línea de contorno, fuertemente subrayada⁷⁹. En nuestro caso el lateral izquierdo nos muestra una versión reducida de la *profectio*, con la subvariante de mostrar al cazador, al igual que en el frente, en traje venatorio⁸⁰. En el lateral derecho aparece el tema del regreso de la caza, según un repertorio que se aplica un tanto indiscriminadamente y no siempre en relación con el frente. Así sucede en nuestro caso donde el botín, cargado sobre un mulo, es un jabalí⁸¹, no un león. El

hallado en Ampurias. Compárese también la figurilla a la cual se alude más adelante con algunas representaciones de sarcófagos con las «Puertas del Hades».

⁷⁷ Aunque no es el caso la escena recuerda la de la despedida de Venus y Adonis. Afrodita, cazadora por amor a Adonis, es un tema literario que no parece haber alcanzado traducción iconográfica.

⁷⁸ VACCARO-MELUCCO, o. c., 80. Los dos restantes son el del Museo Capitolino (*idem*, n.º 10) y el del «Kunsthistorisches Museum» de Viena (*idem*, n.º 15). Las relaciones con los sarcófagos tipo *lenós*, propiamente dicho, han sido establecidas por DE RUYT, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XVII, 1936, 169 ss.

⁷⁹ VACCARO-MELUCCO, o. c., 27.

⁸⁰ UGGERI, o. c., 77 s.

⁸¹ Sobre la caza del jabalí UGGERI, o. c., 73 ss., 86. El punto de partida son los mitos de Meleagro e Hipólito para experimentar un proceso de «secularización» semejante al de la caza del león.

simbolismo de la caza se centra en la decoración del frente. En ella se han juxtapuesto dos escenas, la Virtus que recibe al difunto en la vida ultraterrena y la caza del león propiamente dicha que se desarrolla en un espacio reducido en el cual se amontonan las figuras hasta el extremo que el significado de algunas, como la serpiente⁸², no haya sido tenido en cuenta. En este espacio reducido no sólo se desarrolla la escena sino una serie de elementos retóricos que trascienden a adoptar valores estilísticos. Este es el caso de la representación de los paños, singularmente en los mantos y en la clámide del jinete, que se ondulan e hinchán bajo la acción del viento. Igual sucede con la representación de los pliegues, profundos y marcados pero que carecen de corporeidad o el amplio uso, casi abuso, del trépano en la labra de los cabellos. El resultado es que, como ha observado VACCARO-MELUCCO⁸³, el bulto de las figuras desaparece, aparentemente, hasta dar la impresión óptica, bien visible en las fotografías, de una obra cuyo relieve es menos acusado de lo que es en realidad.

El retrato del difunto no es idéntico en la escena con la Virtus al retrato del jinete. En realidad tales retratos no son, propiamente dichos, retratos fisionómicos y atienden más a la semejanza que a la identidad. Ambas cabezas llaman la atención por su esfericidad, rostro alargado, ojos grandes, destacados en sus extremos mediante trépano, la boca de labios carnosos, algunos rizos en la frente y patillas ensortijadas⁸⁴.

Todo ello es impropio de un sarcófago de mediados del siglo III y sí adecuado para el último decenio del mismo. Carácter tetrárquico muestra también la iconografía del jinete cazador, que refleja la del emperador triunfante en sarcófagos fechables ya en época tetrárquica⁸⁵. Tampoco la figura del cazador herido, con su indumentaria de tipo oriental, puede situarse antes del 270 d. C. Igualmente la escena de unión entre la Virtus y el cazador, muy poco frecuente⁸⁶, nos conduce a resultados análogos por lo cual no parece posible fechar el sarcófago de Barcelona antes del 280-290 d. C., anterior por tanto al sarcófago de Gerona.

112. ESTATUA DE DIONYSOS.—Hallada en fecha y circunstancias desconocidas. Hasta el pasado siglo se conservó en el palacio de los marqueses de Barberá en la «plaza de la Cucurulla», Barcelona, junto con algunas imita-

⁸² La escena sólo se encuentra en dos ejemplares, un sarcófago con el mito de la caza de Meleagro, en el «palazzo Lepri-Gallo», fechable en época de Galieno (ROBERT, *Antike Sarkophagreliefs*, III-2, n.º 179. VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 56) y un fragmento inédito del Museo de las Termas (*idem*, 56). En el primer caso la figura femenina representada debe ser, probablemente, Artemis, pero la asociación grupo-caza es evidente en todos los casos. La diferenciación se halla en la iconografía de Virtus, bien establecida por UGGERI, *o. c.*, 79 s.—Sobre la serpiente como símbolo de la ultratumba UGGERI, *o. c.*, 86.

⁸³ *O. c.*, 27.

⁸⁴ Sarcófago de Pisa, Camposanto, CARLI, ARIAS, *Il Camposanto di Pisa*, 1937, 33. SCHÖNEBECK, *Rom.Mitt.*, LI, 1936, 250 ss. VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 28 s. Hacia el 290-300.

⁸⁵ Iconografía del emperador, VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 52. El punto de partida es el ya citado sarcófago de «Palazzo Lepri-Gallo», galiénico, que es el punto de partida, aparte el de Barcelona, de sarcófagos tetrárquicos como el de la catedral de Palermo (TUSA, *Sarcofagi romani della Sicilia*, 1956, 173 ss. VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 25 s.) y el existente en el patio de la casa «Via Condotti 47», en Roma (MATZ-DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, II, 1882, n.º 2.955. VACCARO-MELUCCO, *o. c.*, 26 s.).

⁸⁶ Véase lo dicho en nota 81.

ciones renacentistas de retratos de emperadores romanos y la llamada «Priscila»⁸⁷. La estatua desapareció al derribarse el citado palacio. Habitualmente esta estatua se ha considerado procedente de Barcelona.

Bibliografía.—BOSARTE, *o. c.*, 56 s. PONZ, *Viaje...*, XIV, 1788, 83. LABORDE, *o. c.*, lám. XI-2 (= *o. c.*, 46). CEÁN, *o. c.*, 15. *Rep.Stat.*, II, 118, 7. ALBERTINI, n.º 189. BALIL, *AEArq*, XXXIV, 1961, 186 s.

Faltaban la cabeza y los brazos. La disposición de la *pardalis*, según el grabado de Laborde que es la única fuente iconográfica disponible, es de derecha a izquierda.

La escultura corresponde al tipo denominado «Baco de Madrid», o «del Prado». Variantes son el cambio del tipo de puntel y la *pardalis*. A juzgar por el tamaño de la basa la piedra no dejaba espacio suficiente para la colocación de la pantera.

Llama la atención la aparición de la serpiente alrededor del tronco que sirve de puntel. Probablemente se trata de un error del grabador que interpretó así una vida semejante al que aparece en una escultura de los Museos de Berlín⁸⁸. La confusión con un Apolo parece menos probable.

113. ESTATUA FEMENINA.—Lo que conocemos de las circunstancias del hallazgo corresponde a lo ya indicado al tratar de la escultura n.º 105, con la cual debe relacionarse en cuanto horizonte cultural y cronológico. Falta la cabeza, restos de estucado en el cuerpo. Piedra de Santa Tecla. Lo conservado mide, incluyendo la basa, 1,70 m., por consiguiente algo más que el tamaño natural.

Bibliografía.—TULLA, BELTRÁN, OLIVA, *o. c.*, lám. IX. A. SERRA-RAFOLS, *Anuari...*, cit. 96, fig. 181.

Este tipo icónico aparece fijado en el mundo helenístico, quizás relacionado con una anterior iconografía de musa. Para Horn el momento de su fijación hay que situarlo en el segundo tercio del siglo II a. C., 160-130 a. C.⁸⁹. El tipo es conocido de antiguo con el sobrenombre de *Pudicitia*.

Con tal nombre aparece, efectivamente, en tipos monetarios romanos pero su origen es más antiguo. El tipo llegó a Roma a fines del siglo II a. C.⁹⁰. Su primer éxito se halla en los relieves funerarios con representaciones de esposos y grupos familiares, documentándose aún en época augustea. Sin embargo su éxito en este sentido no fue demasiado notable. Quizás, como ha supuesto Bieber, porque su complejidad la hacía poco asequible en relieves dedicados a clientes no demasiado sobrados de medios económicos, quizás también por una pronta preferencia, por parte de los más acomodados, por otros tipos más complejos como las Herculanesas o su substitución por el tipo *palliatu-palliatu*, buscándose en algunos casos una marcada simetría.

⁸⁷ Cfr. BALIL, *AEArq*, XXXIV, 1961, 195 s., donde se enumeran otras plaquetas semejantes en las casas «Gralla», «Pinós», etc., y en el Museo Marés de Barcelona.

⁸⁸ *Beschreibung...*, n.º 93. LIPPOLD, *Griechische Plastik*, cit., 264. SCHEFOLD, *OJh*, 1952, 93 ss.

⁸⁹ *O. c.*, 65 ss.

⁹⁰ BIEBER, *The Sculpture...*, 132 ss.

En algunos relieves, como el de Villa Borghese se busca un efecto volumétrico que se aproxima al bulto redondo, que aparece ya en estatuas de personajes romanos en la localidad griega de Magnesia, a fines de la República. Aún cabe añadir una estatua funeraria de «via dei Sepolcri», en Pompeya y una estatua de Apolonia, probablemente de fines de época flavia. El tipo continuó en uso, generalmente como estatua icónica, hasta el siglo II d. C., pero, frente a otros tipos, con muy poco éxito, casi como resto de serie de un repertorio en desuso⁹¹.

La estatua de Tarragona es, probablemente, una estatua funeraria, a semejanza de otras estatuas de la propia ciudad, de Barcino o Baetulo labradas en piedra local. Abonaría este hecho la existencia en la zona de algunos monumentos funerarios, o restos escultóricos pertenecientes a los mismos, de iguales características. Su labra recuerda la escultura funeraria tardorrepublicana y quizás deba situarse en el último tercio del siglo I a. C.

114. RELIEVE CON DIVINIDADES.—Hallado en Lugo en la «Porta Nova» del recinto romano. Muy desgastado por la erosión, singularmente por el viento del NW, «cifra», puesto que durante mucho tiempo estuvo colocado en un paramento de la citada puerta. Mide 0,88 m. de longitud y 0,67 m., el tizón se calcula, la pieza está hoy empotrada en un muro del Museo Provincial, entre 0,15 y 0,20 m.

Bibliografía.—PALLARES, *Argos divina*, 1700, 5. RISCO, *España Sagrada*, XL, 17. CÉAN BERMÚDEZ, *Sumario...*, 207. VÁZQUEZ-SEIJAS, *Fortalezas de Lugo y su provincia*, 1955, 81. VÁZQUEZ-SACO, VÁZQUEZ-SEIJAS, *Inscripciones romanas de Galicia*, II, 1954, 109. ARIAS-VILAS, *Las murallas romanas de Lugo*, 1972, 65 (bibliografía anterior).

Las opiniones de los distintos autores que han tratado de esta pieza han sido dispares aunque coincidentes en buscar una interpretación del tema como referente a una divinidad, Hércules, o culto, taurobolio, culto militar, etc. En realidad la representación no está completa puesto que falta la divinidad, o héroe, situado a la izquierda del ara, flanqueando a la misma. El tipo de representación, e incluso la disposición junto al ara, recuerda una serie de relieves, apoteosis del difunto, sacrificio, etc., del *limes* danubiano, singularmente en Pannonia Superior. La figura con lanza y escudo corresponde a Marte, el águila coronando el ara a Júpiter sin poder aventurar la identificación de la tercera figura desaparecida.

115 y 116. PHALLOI.—Labrados en los sillares de la puerta S. de las murallas romanas de Ambrurias, en un sillar del lienzo y en otro de la jamba derecha de la misma. Miden, respectivamente, 0,35 y 0,68 m.

Bibliografía.—BOSCH-GIMPERA, SERRA-RAFOLS, CASTILLO, *Emporion*, 1934, 33. SERRA-RAFOLS, *La vida en España en la época romana*, 1944, 232 (la bibliografía alude exclusivamente al relieve en la jamba derecha de la puerta).

Dado su carácter profiláctico son frecuentes las representaciones de *phalloi* en murallas y puertas de ciudades, independientemente de otras formas

⁹¹ Sobre las variantes LIPPOLD, *Kopien...*, 218. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, 1940, 102. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, 1941, lám. XXVII. BIEBER, *Ancient Copies*, 1978, 132 ss., 195.

más individuales de protección contra *Invidus*⁹² o ciertas formas de religiosidad. Estos aspectos alcanzan también la arquitectura doméstica, las tumbas y las murallas en el mundo griego y romano⁹³.

En la arquitectura de época republicana en Italia Central estas representaciones son muy numerosas⁹⁴.

Como ha indicado Lugli⁹⁵ estos relieves son propios de las diversas modalidades de la «opera poligonale» pero no faltan en el *opus quadratum*, incluso unido al *opus incertum* y *opus reticulatum*, los monumentos en «opera poligonale», Fiesole, Todi, Cesi, Spoleto, «Grotte di Torri» (en este caso terraplén de una *ville*, Civitella di Nesce, Terracina, en un puente, Alatri, Ferentino, Scauri, Arpino, Alba Fucense, etc.), son, generalmente anteriores al siglo IV a. C., a excepción de arranques de puentes y muros de terraplén de *villae* que pueden alcanzar hasta el siglo II d. C. La forma mixta «opera poligonale» - *opus caementicium*, caso de las murallas de la ciudad romana de Ampurias, se documenta en la zona lacial, singularmente con la tendencia a disponer los bloques en planos horizontales discontinuos («IV manera» de Lugli). Esta técnica es contemporánea de la III y IV «época» del *opus quadratum* aunque ambas aparezcan en la acrópolis de Ferentino, hacia el 100 a. C., ya en la cuarta fase citada. Las dos comprenden, respectivamente, del 210 al 121 a. C. y del 121 al 36 a. C. Podrían añadirse los casos de las murallas de Anagni y Perusa, exclusivamente en *opus quadratum*. Las representaciones fállicas en los aparejos de *opus quadratum* se documentan, aparte construcciones no militares, en una torre de las murallas de Spoleto, adosada al paramento poligonal, que corresponde a la tercera fase. Las murallas de la ciudad romana de Ampurias han sido fechadas habitualmente relacionándolas con la deducción, sin fundación colonial, de colonos enviados por César. Se ha apuntado también una atribución a fines del siglo II a. C.⁹⁶ Desde el punto de vista del estudio de los aparejos y su cronología en Italia central no cabe, por ahora, aportar ulteriores precisiones. Sí cabe apuntar que en

⁹² HERTER, *RE*, XIX-2, s. v. «Phallos». *De dis Atticis Priapo smilibus*, 1926. *De priapo*, 1932. VORBERG, *Glossarium Eroticum*, s. s. vv., «fica», «phalos».—Amuletos, *RE*, cit., 1.733 ss. Sobre los cultos y representaciones en Grecia, HERTER, *oo. cc.*, *passim*.—Sobre los monumentos en Asia Menor, *Idem*, *RE*, cit., 1.728 ss. Cípos etruscos, *idem*, 1.731 s.

⁹³ Representaciones fállicas en casas de Delos, EXPLORATION ARCHEOLOGIQUE DE DÉLOS, VIII, 1902, 106. IX, 1922, 191 ss. Pompeya, *RE*, cit., col. 1737. *CIL* IV, 1.454.—Murallas en Grecia, Antheia. cfr. DODWLL, WALCKER, *Bonner Jahrbücher*, XIV, 44. Thera, HILLER VON GÄRTRINGEN, *Thera*, I, 16 s., 28, 240 ss., III, 183 ss., 180. Perissa, *idem*, I, 304 s.—Construcciones romanas excepto murallas en el centro de Italia, Asseria, Dalmacia, LIEBL, WELBERG, *O.Jh.*, XI, beibl., 57. Relieve de Durazzo, DEGRAND, *Souvenirs de la Haute-Albanie*, 1901, 181. DELOS, cit., VIII, 106. Anfiteatro de Nimes, STÜBINGER, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, III, 1909, 63. «Pont du Gard», ESPERANDIEU, *Le Pont du Gard et l'Aqueduct de Nimes*, 1926, 146.—Relieves, Bonn, Heddernheim, LEHNER, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn*, 1918, n.º 1.019. Parenzo, AA, 1907, 203. Relieves del Norte de Africa, MERLIN, LANTIER, POINSSOT, *Guide du Musée Alaoui*, I, 1950, Gauckler, *Catálogo du Musée Alaoui*, 1.º suppl., 1910, 62. MERLIN, LANTIER, 2.º suppl., 1922, 51. GSELL-GRAILOT, *Melanges... Rome*, XIV, 1894, 592. DE LA BLANCHÈRE, *Musée d'Oran*, 1893, 38. GSELL, *Musée de Philippeville*, 1898, 35.

⁹⁴ Singularmente el área lacial.

⁹⁵ *La técnica edilizia romana*, I, 1956, 96 ss.

⁹⁶ SANMARTÍ, *Acta Numismática*, III, 1973, 11: ss.

Italia central las representaciones fállicas en las murallas, así como en acueductos y otros edificios públicos, desaparecen a fines de la República. Su desarrollo, como ha observado Lugli, fue un uso provinciano y campesino»⁹⁷. En esto, *more italico*, coincidirían tanto los relieves como las técnicas de construcción asociando «opera poligonale» tardía con *opus caementicium* y el problema del revestimiento del arco, probablemente en *opus quadratum*, o *latericium*, puesto que el arco en *opus caementicium* no se documenta asociado con el aparejo poligonal y sólo se conoce este despiece de jambas y dovelas.

117. ARA FUNERARIA.—Hallada en Villajoyosa. Citada por Lumières. Laborde veía en ella un símbolo de criptocristianismo. Plantea dudas la frontón triangular, posible, y el *focus* en cascete esférico. Hübner describía la decoración como *protomi hominis —avis/arculae/insidiens— sacculus?* Paradero actual desconocido.

Bibliografía.—LABORDE, *o. c.*, lám. CXLIII, n.º 30 (= *Viatge...*, cit., II, 122 ss.). HÜBNER, *CIL* II, 3.578 (con bibliografía anterior).

La decoración es difícilmente explicable en la descripción de Hübner, basada en la interpretación del grabador de Laborde. Sólo el tema central, ave posada sobre un podio, parece clara y en relación con ésta pudiera pensarse que su tema de la izquierda fuera en realidad una *pyxis*. En este caso pudiera relacionarse con el tema de un *pynax* helenístico que tuvo cierto reflejo en *emblemata* romanos⁹⁸. El *sacculus*, de ser tal, correspondería a una representación de una bolsa con monedas. En tal caso el simbolismo pudiera aludir al apego a los bienes terrenales frente a un concepto negativo de la muerte, desarrollado en algunas inscripciones⁹⁹.

118. RELIEVE FUNERARIO CON RETRATO DE DIFUNTO.—Hallado en Ondarra. Texto de lectura errónea, en Lumières y en el grabado de Laborde, otros errores en el texto. Desde Hübner, en razón del texto, el retrato ha sido interpretado como femenino. Perdido.

Bibliografía.—LABORDE, *o. c.*, lám. CXLIII, 40 (= *Viatge...*, cit., II, 123 s.). HÜBNER, *CIL* II, 3.599. VIVES, *ILER*, 4.522.

No es raro que aparezcan en estos retratos funerarios personajes de condición libertina, o servil. Beryl... y Pausilypus sólo se documentan en *CIL* II en esta inscripción. El relieve ofrece la particularidad de documentar un tipo de monumento funerario bien conocido en Italia y en las

⁹⁷ LUGLI, *o. c.*, 243.

⁹⁸ BALIL, *AEArq.*, XXXV, 1962, 117 ss. *Emblemata*, 1976.

⁹⁹ BRELICH, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero Romano*, 1937. —Otra posible interpretación de la escena sería análoga a la decoración del sarcófago de Ester en la necrópolis de Monteverde, Roma (SCHNEIDER-GRAZIOSI, *Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana*, XXI, 1915, 16. FREY, *Corpus Inscriptionum Iudaicarum*, I, n.º 306. PARIBENI, *Museo Nazionale Romano...*, cit., 95), donde, según CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, 1942 (reimp. 1966), 405 ss., aparece el ave picoteando un racimo de uvas y una *ampulla* de aceite, asociados a la *menorah*. El simbolismo es una alusión en este caso a la *lux perpetua* (cfr. CUMONT, *Lux perpetua*, 1949, 427). Pero este es el simbolismo propio de la *memorah*, por el contrario, racimo y *ampulla* aludirían a la brevedad de la vida.

provincias danubianas, atestiguado en Hispania bien por el grupo de estelas funerarias emeritense bien por otras, puramente intencionales, del conventus Cluniensis, del valle del Duero y de los *conventus Asturum*, *Lucensis* y *Bracarus*¹⁰⁰. Por el contrario en la costa mediterránea de la Citerior sólo conocemos otra estela con imágenes de difuntos¹⁰¹, también perdida. Probablemente la dedicación, sin vocación a los dioses manes, estaba en nominativo por lo cual pudiera atribuirse al siglo I d. C.

119. FIGURA FEMENINA YACENTE.—Hallada en Zaragoza en 1627. «Cuando se echaron los (cimientos) del colegio de la Compañía de Jesús..., se descubrió una estatua colosal de mármol que tenía de largo tres varas y un dozavo y una (vara) y dos pulgadas de ancho: representaba una matrona vestida con túnica y manto, tendida en su lecho, descansando el hombro izquierdo y descubierto sobre dos almohadas; tenía en la mano siniestra una manzana, y en la derecha una guirnalda de flores, é hincana uno de sus pies contra una tortuga. Faltabale la cabeza... Pedro Hubert... la copió y grabó en una lámina de cobre...».

Esta noticia de Ceán, tomándola del pie del grabado de Hubert, que no conocemos, es la única noticia que tenemos referente a esta escultura. Las medidas parecen estar en varas de Aragón y serían 2,380 m. de longitud y 0,841 m. de anchura. Si fueran varas de Castilla el resultado sería algo mayor, 2,577 m. y 0,853 m.

Bibliografía.—CEÁN, *o. c.*, 131. FERNÁNDEZ-FUSTER, *AEArq*, XXII, 1949, 396 ss.

Las dimensiones de esta estatua la aproximan a las de la «Ariadna dormida» del Prado¹⁰², Uffizi¹⁰³ y Vaticano¹⁰⁴, si bien superándolas. Los atributos, granada, más que manzana, guirnalda y, de ser tal, tortuga¹⁰⁵, no son propios de Ariadna. Más probable parece ser que se trate de una memoria con representación del difunto, como despierto o como dormido.

Esta representación aparece en España en un relieve funerario de Trasierra, en el Museo Arqueológico de Córdoba¹⁰⁶, y comparable a un relieve del Museo Capitolino¹⁰⁷, ambos con guirnalda y granada.

La documentación sobre cubiertas de sarcófago es más amplia. Cién-donos a personajes femeninos y prescindiendo de los masculinos y niños, aunque todos ellos correspondan al mismo simbolismo funerario puede citarse

¹⁰⁰ Cfr. lo dicho en la escultura n.º 76. Para el *conventus Cluniensis*, cfr. MARCO, *Las estelas decoradas de los conventus Caesaraugustano y Cluniense*, 1978. (= *Caesaraugusta*, 43-44). Para el *conventus Asturum* véase la escultura n.º 19. FERNÁNDEZ-OCHOA, *Asturias en la época romana*, 1982, 341 s.

¹⁰¹ Es la escultura n.º 76. Nos referimos en todos los casos a estelas con el busto, no representaciones de cuerpo entero.

¹⁰² BLANCO, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, 1957, 97 s.

¹⁰³ MANSUELLI, *Uffizi*, cit., 66. LAVIOSA, *Archeologia Classica*, X, 1958, 164 ss.

¹⁰⁴ FUCHS, en HELBIG, *Führer*..., cit., n.º 124 (= *Vat.Kat.*, II, n.º 414).

¹⁰⁵ Sobre el simbolismo de la tortuga en mosaicos cristianos de Aquileya, cfr.

¹⁰⁶ GARCÍA-BELLIDO, *Esculturas*..., n.º 319.

¹⁰⁷ IG XIV, 2.064. STUART-JONES, *Capitolino*..., cit., 81, n.º 7, REINACH, *Rep.Rel.*, III, 212, 1. Otros relieves con el mismo tempa en ALTMANN, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, 1903, n.º 136, 216 y 226.



1

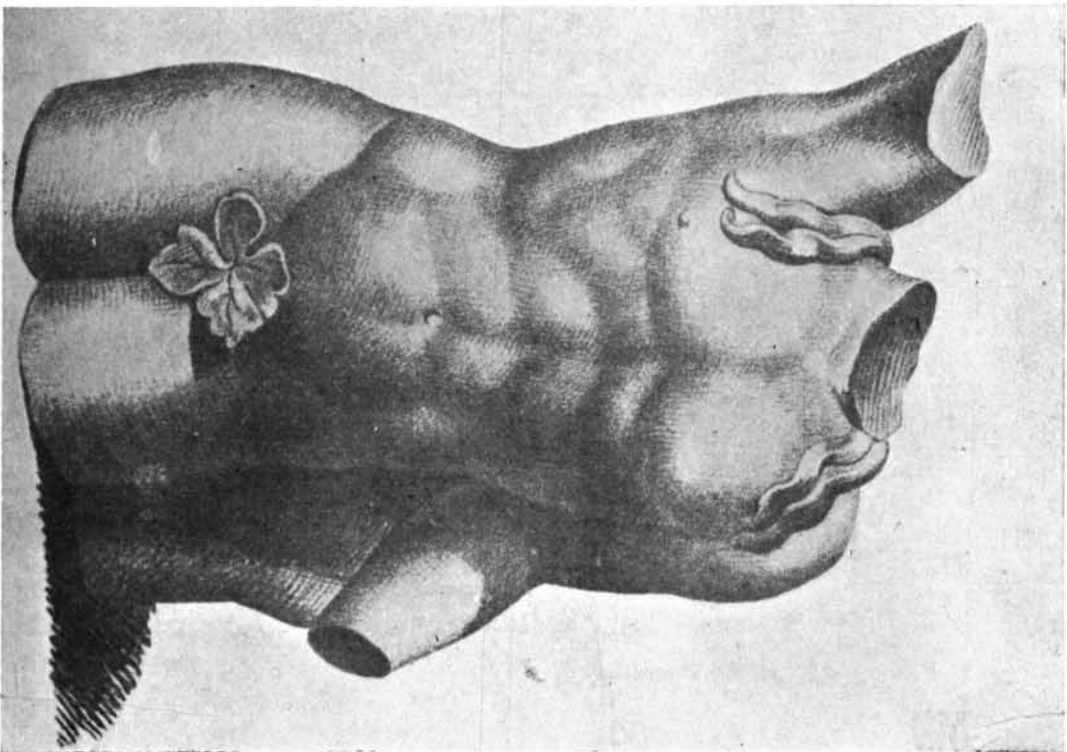


2

1



2



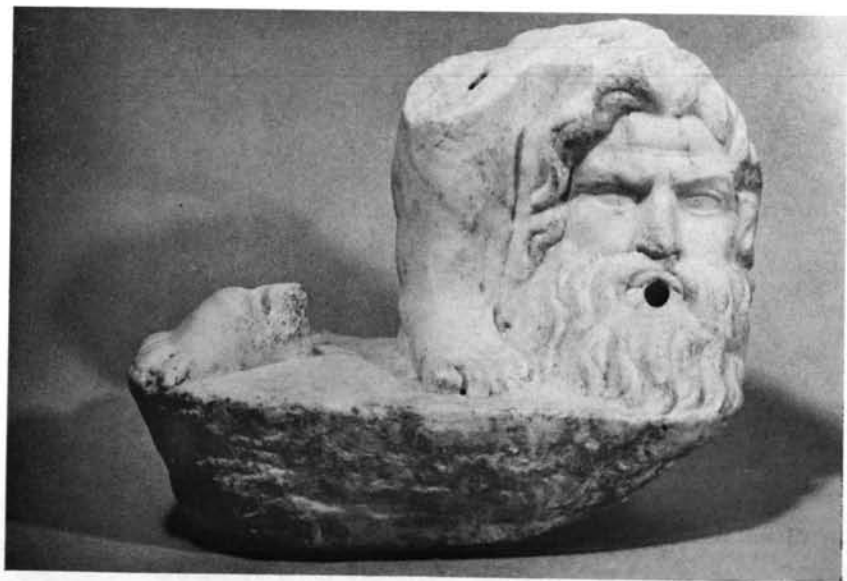
1 N.º 103 2 N.º 104



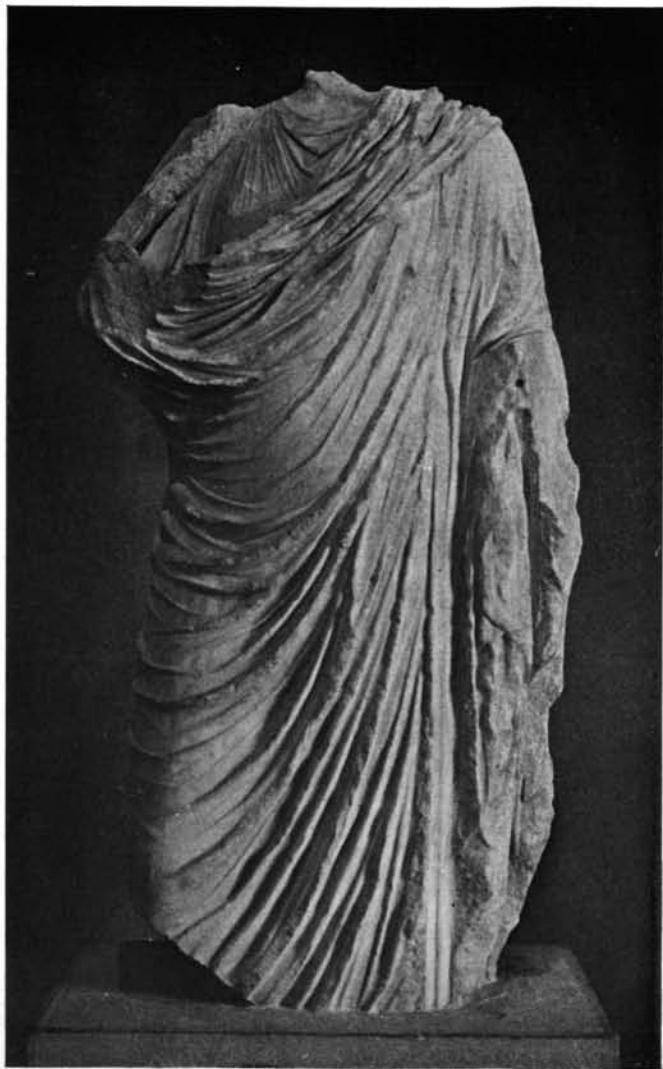
1



2



3

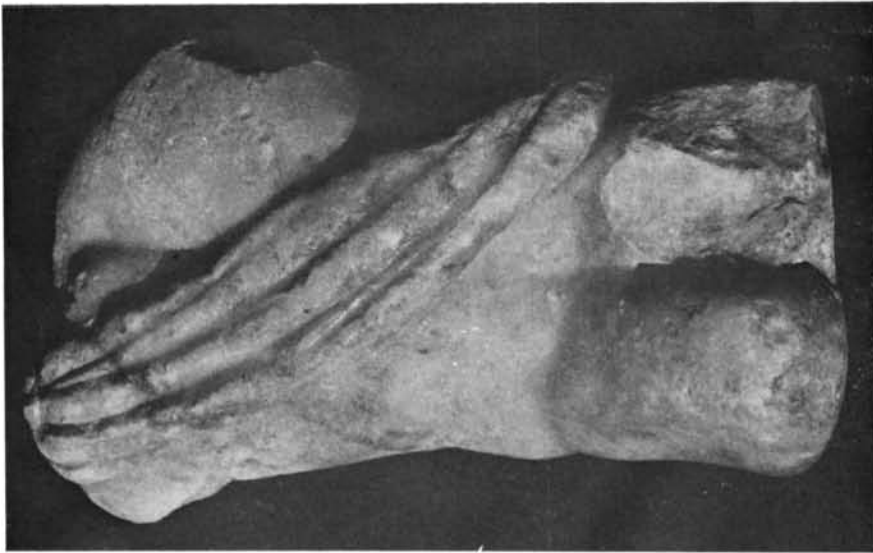




1



2



3

1, 2 y 3. N.º 110.

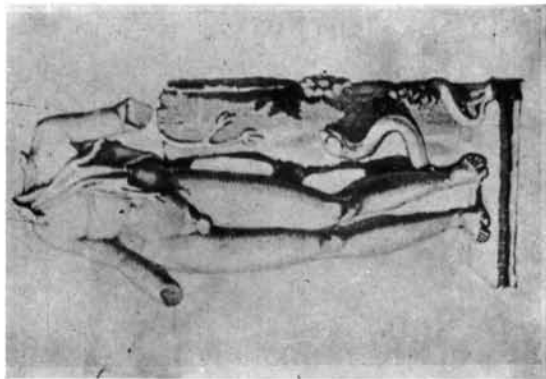
LAMINA VI



N.º 111.



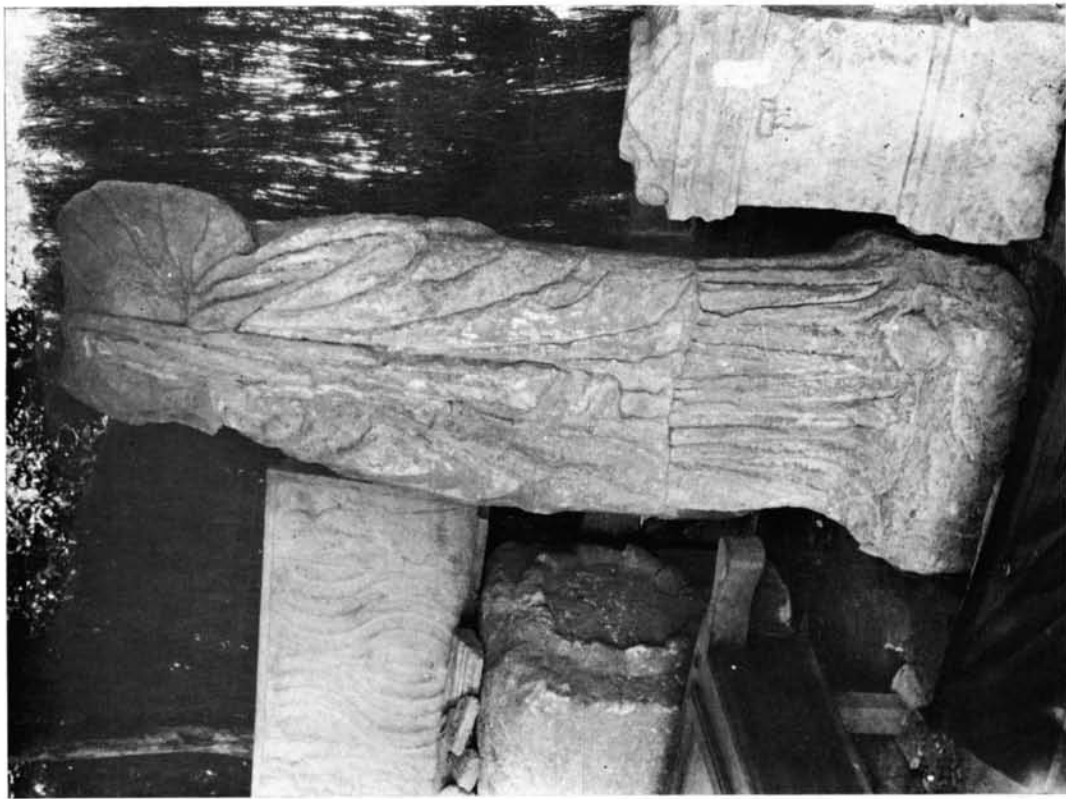
1 y 2. N.º 111.



1



2



3

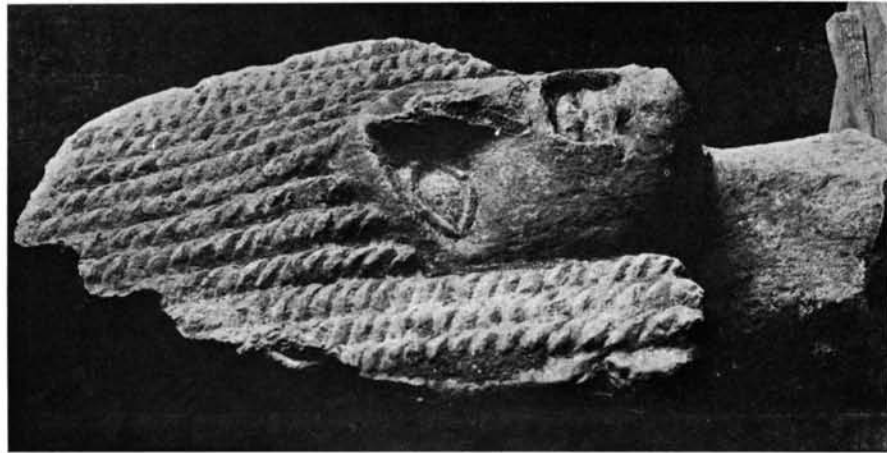


1



2

1. N.º 115.—2. N.º 116.



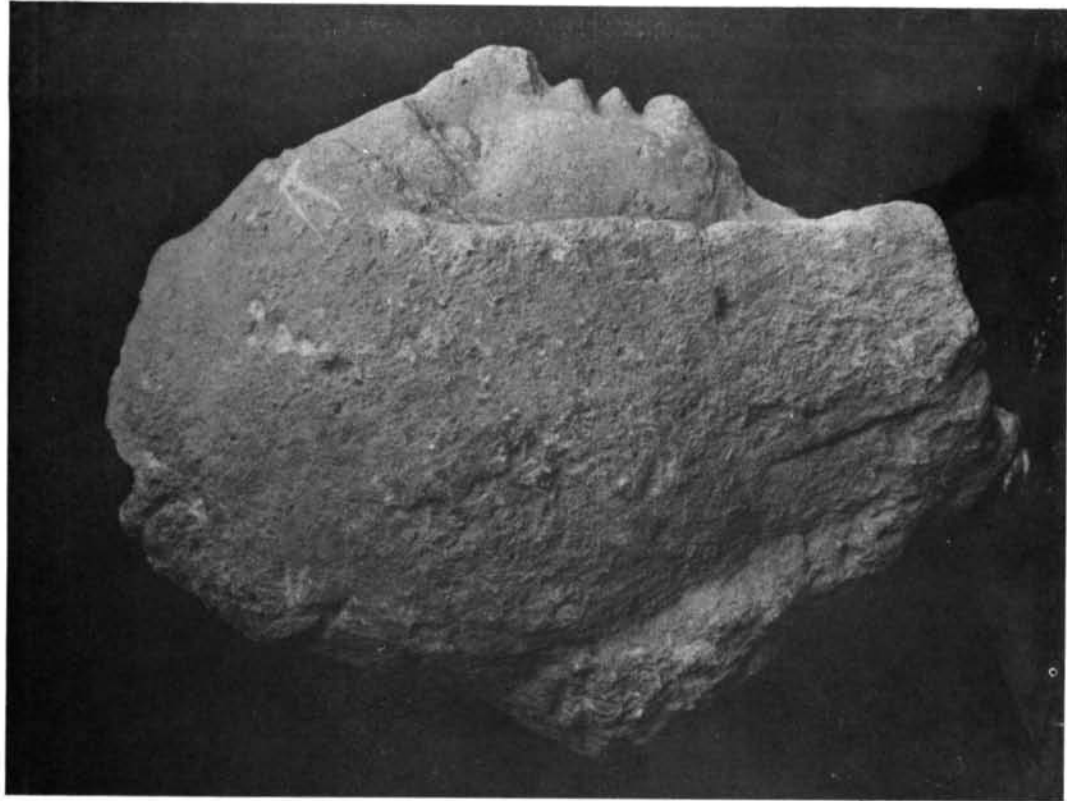
1



2



3



1. N.º 122.—2. N.º 123.

1



2



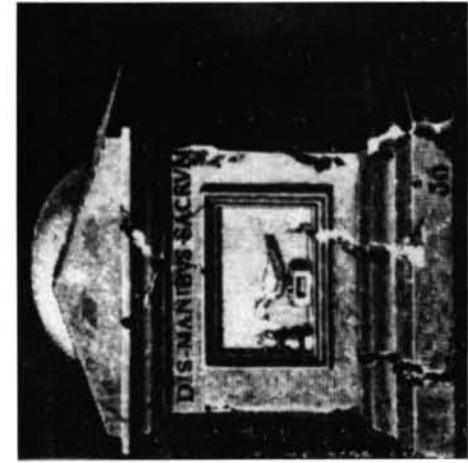
3



4



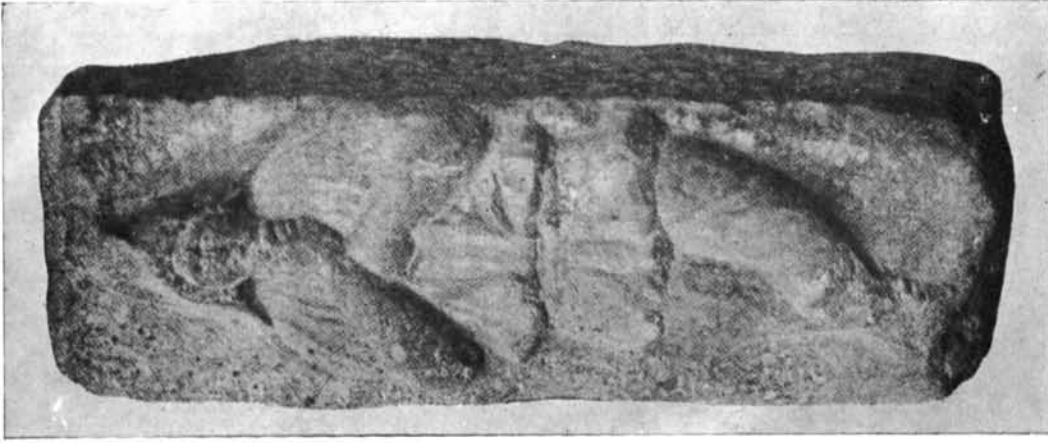
1. N.° 124.—2. N.° 125.—3. N.° 126.—4. N.° 127.



1



2



4



3

1. N.º 117.—2. N.º 118.—3. N.º 120.—4. N.º 128.

LAMINA XIV



1



2



3

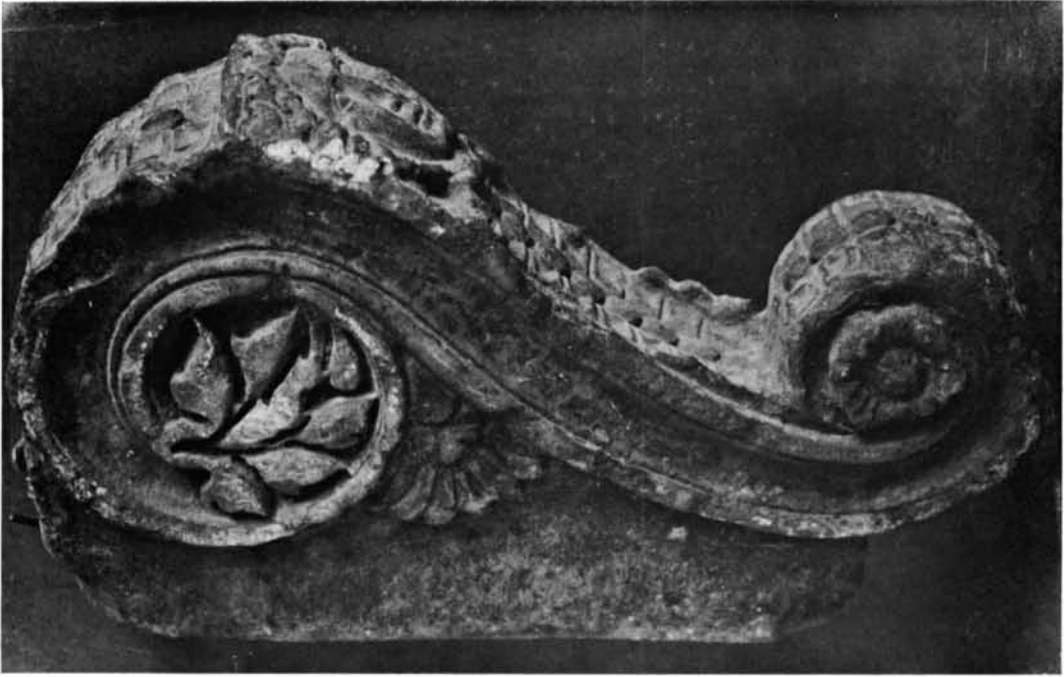


4

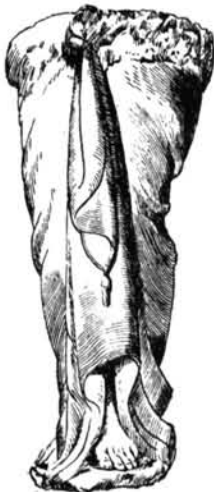


5

1. N.º 129 a.—2. N.º 129 b.—3. N.º 130 a.—4. N.º 130 b.—5. N.º 131.



1



3

1. N.º 132.—2. N.º 133.—3. N.º 135.



2

1. N.º 136.—2. N.º 137.



1



2



3

1. N.º 138.—2. N.º 139.—3. N.º 140.

el grupo microasiático encabezado por el sarcófago de Claudia Sabina hallado en Sardis¹⁰⁸.

Hastra qué punto los talleres romanos tuvieron en cuenta la vieja tradición etrusca de los «sarcófagos de esposos», o de otros difuntos, es difícil establecerlo. Una reanudación de una vieja tradición itálica entra en lo posible pero la continuidad no ha sido probada¹⁰⁹.

Más probable parece que esta relación se estableciera a través del mundo microasiático. El sarcófago de Melfi, ha sido considerado como un sarcófago microasiático y no hay que excluir la posibilidad de un desarrollo del tipo microasiático con difunto yacente al socaire de la actividad de los escultores de Afrodísias establecidos en Roma. En todo caso el ejemplar más antiguo que conocemos, hallado en Roma, debe corresponder a época adrianea. Otros sarcófagos parecen extenderse durante el siglo II y continuar en uso el tipo, ya con éxito decreciente, durante el siglo III d. C.¹¹⁰. Tipológicamente la escultura perdida de Zaragoza parece aproximarse más a una tapadera de sarcófago, habida cuenta de los atributos, que a una estatua yacente tipo Ariadna dormida. Quizás el único aspecto contrastante en este sentido sea la ausencia de referencias a la *kliné* y sus elementos¹¹¹. Salvo existir un error en la referencia de las medidas, la escultura resultaba desmesurada para un sarcófago y mucho mayor que las grandes versiones de Ariadna dormida que conocemos¹¹².

¹⁰⁸ Para el simbolismo, CUMONT, *Symbolisme...*, cit., 351 ss. MARBURY, *MAAR*, XI, 1933, 81 ss. La asimilación de la muerte al sueño como dormir en paz, *dormitio*, de larga y antigua raigambre, se manifestará más tarde en algunos Padres de la Iglesia y en el *requiescere in pacis* y *dormire in somno pacis* de la liturgia romana en el Oficio de Difuntos y en el *Memento*. Para el *somnus aeternus* en inscripciones CUMONT, *o. c.*, 369 n. 2. Para los sarcófagos microasiáticos, cfr. MOREY, *The sarcophagus of Claudia Sabina*, 1924, *passim* (= SARDIS, V-1).

En algunos de los sarcófagos citados, y otros citados más adelante, el difunto apoya sus piezas sobre un perro, quizás la «tortuga» de Hubert y Ceán, sea, simplemente, una interpretación errónea de un perro.

¹⁰⁹ Parece aceptarla, CUMONT, *o. c.*, 389. Prescindimos aquí de la distinción que hace CUMONT, *o. c.*, 390 ss., sobre el simbolismo de yacentes dormidos y yacentes despiertos.

¹¹⁰ MOREY, *o. c.*, 34, fechable hacia el 150-170, la dama lleva el mismo peinado que Lucilla, la esposa de Lucio Vero. Cumont no concede especial importancia a la cronología de los sarcófagos. Aparte uno de los Museos Vaticanos (*Vat.Kat.*, II, n.º 73. Belvedere), probablemente adrianeo, los dos más antiguos corresponde a difuntas con el conocido peinado de época flavia pero en un caso (*Vat.Kat.*, 147, n.º 58) se trata ya de una persona madura, no anterior por ello a época trajabea, y en el segundo, medio bulto, el relieve de Ulpia Epigoné en los Museos Paolinos, antiguos latranenses, debe ser una anciana, probablemente liberta de Trajano a juzgar por el nombre (BENNDORF, SCHÖNE, *Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums*, 1867, 314, n.º 448. ALTMANN, *o. c.*, 58, n.º 16. CUMONT, *o. c.*, 400, lám. XLII-2). Corresponde a la época de Marco Aurelio otro ejemplar de los Museos Vaticanos «vestibolo quadrato», *Vat.Kat.*, II, 1, n.º 1. Ahora en el «museo Chiaramonti», HEINZE, en HELBIG, *Führer...4*, 320, fechándolo hacia el 150 d. C.).

¹¹¹ Cfr. BALIL, *Revista de Guimarães*.

¹¹² Ninguna de las estatuas de Ariadna citadas llega a alcanzar los dos metros de longitud. La estatua del Nilo en los Museos Vaticanos mide 2,10 m., 4,50 m. las dos divinidades fluviales de «Piazza del Campidoglio». Respecto a los sarcófagos mide 2,20 el del «Porto di Roma», con cubierta, con dos figuras yacentes (ANDREAE, en HELBIG, *Führer...*, 2.137), 2,25 el dionisiaco de Vía Salaria, «Villa Bonaparte» (*idem*, 2.140), 2,31 m. el de Castel d'Arcione (*idem*, 2.141) el de Aguzzano, 2,31 m. (*idem*, 2.117), 2,21 m. el de Acqua Traversa (*idem*, 2.118) el microasiático con el tema de Hipólito, hallado en la vía Prenestina, 2.115 (*idem*, 2.119), 2,20 m. también el de Le Fratocchie

120. RELIEVE DE LA URNA CINERARIA DE CLODIA HOSPITA.—Hallada en Torredonjimeno (Jaén) en 1646. Urna cineraria, probablemente cubierta con una loseta, de Clodia Hospita, liberta de Clodio Avito. En el frente figura femenina recostada según la descripción de Rúa Puerta, yacente según el dibujo del mismo ¹¹³. En la partida de Fuencubierta han aparecido también otras dos urnas cinerarias, sin decorar, correspondientes a libertas de Clodio Avito ¹¹⁴. Es posible que esta zona fuera la sede de *Andura*, según Hübner ¹¹⁵.

Bibliografía.—ROMERO DE TORRES, *BRAH*, LXV, 1914, 136 ss. FERNÁNDEZ-FUSTER, *AEArq*, XXII, 1949, 398 s.

El carecer del original y deber basarnos en un viejo y embellecido, como indica la inscripción y sus *hederae* respecto a las conservadas, grabado, plantea algunas dudas. El manuscrito del siglo XVII alude a una figura recostada, en el texto, pero el dibujo muestra una figura yacente que requiere muy buena voluntad para identificar trazos de una posible corona. Si atendemos exclusivamente a éste entraríamos en el grupo de las figuras de difuntos dormidos en el sueño eterno, no de difuntos representados como vivos, según se deduciría de la posición recostada ¹¹⁶.

La urna, atendiéndonos a las conservadas, debió medir más de 0,50 me-

(*idem*, 2.120). Miden más de dos metros de longitud los sarcófagos de Vigna Acquari, el de las Musas de Villa Mattei con 2,65 m., el de la Maranella junto Tor Pignataro, el de vía Mreulana, el de Portonaccio 2,40 m., el dionisiaco de Vía Casilina, junto Frascati (*idem*, 2.218-27), el de la Farnesina, el del Foro Itálico, el de Aguzzano y una tapadera de Vía Prenestina (*idem*, 2.133-36) el de Porta Maggiore, el de Villa Mattei con rapto de las sabinas, el de Aquiles en Skiros que fue de la Colección Guglielmi, el de la Concordia, de la Vía Appia (*idem*, 2.142-21), 500, todos ellos del Museo de las Termas.

Como ha señalado WREDE, *AA*, 1977, 385 ss., estos monumentos (cfr. GIULIANO y cols., *o. c.*, I-2, 160 ss., n.º 54; 162 ss., n.º 55; 167 ss., n.º 58; 177 ss., n.º 64) no son, propiamente, cubiertas de sarcófago sino piezas exentas «monumentos funerarios en forma de *kline*». La diferenciación puede basarse bien en la longitud, cuando es inferior a la habitual de la caja de un sarcófago bien, mucho más indicativo, el contorno irregular del colchón del lecho funerario o la inclusión de las patas del mismo.

Aunque no se trata de una cubierta de sarcófago pudiera añadirse un monumento funerario, de Vía Portuense, en forma de *kliné*, con imágenes de los dos esposos. Mide 2.36 m. (*idem*, 2.165). Ciertamente es sin embargo que la mayoría de los sarcófagos oscilan entre 1,50 y 1,90 m. de longitud. Con respecto a los sarcófagos hallados en la Península Ibérica superan los dos metros de longitud el de Husillos (Palencia), Proserpina, en Barcelona, con 2,70 m., el del mismo tema en Gerona, el Montoliu en Tarragona y el de las Musas de la misma localidad, el del Museo do Carmo en Lisboa, el del Maestro en Tarragona, el del Museo Etnológico Portugués con musas y escritores y el de Hipólito en Tarragona, el de caza en Barcelona, el de San Félix de Gerona, el de las estaciones en el Museo de Gerona, procedente de Ampurias y el de igual procedencia en el Museo Monográfico de las Excavaciones (GARCÍA-BELLIDO, *Esculturas...*, n.ºs 249-277). Muchos superan en poco los 2 m. y no alcanzan los 2,10 m. El sarcófago cordobés de «El Brillante» no supera los 2,36 m. (GARCÍA-BELLIDO, *AEArq*, XXXII, 1959, 7 ss.) no supera los 2,36 metros. Existen, aunque con carácter excepcional, cubiertas, o posibles cubiertas, de sarcófago de la longitud apuntada pero resultan más escasos aún los que presentan una anchura semejante.

¹¹³ Manuscrito de la Real Academia de la Historia. Cfr. ROMERO DE TORRES, *o. c.*, 137.

¹¹⁴ *O. c.*, 135 ss.

¹¹⁵ Un *andurensis* en *CIL* II, 1693. Inscripción sepulcral de L. Aelius Epaphroditus.

¹¹⁶ CUMONT, *Recherches...*, cit., 398 ss. Figuras yacentes, en ocasiones con adormideras aparecen en el relieve sepulcral de Pompeya Marganis (MICHAELIS, *Ancient marbles in Great Britain*, 1882, 265. Un relieve de la antigua colección Aldobrandini (KELLERMANN, *Bulletino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1835, 157 s.

tros de longitud y menos de 1 m. Sorprende por ello, puesto que no se trata de un ara funeraria o la cartela de un monumento, ni siquiera una estela, sin decoración, puesto que tales urnas debieron conservarse en el interior del sepulcro de la familia del patrón. La ausencia de invocación a los Dioses Manes y la dedicación en nominativo no es obstáculo en esta área andaluza para situar su cronología en el siglo II d. C. La decoración, como señaló Fernández-Fuster, es anómala en las urnas cinerarias de esta zona.

Obsérvese también la ausencia de elementos que pudieran inducir a relacionarla con la «escena del banquete» ya citados ¹¹⁷.

121. MÁSCARA TEATRAL.—Hallada en Ampurias en circunstancias poco conocidas y fecha no posterior a 1934. Labrada en caliza de Montgrí. Altura 0,77 m. Museo Arqueológico de Barcelona.

Bibliografía.—PUIG I CADAVALCH, *L'arquitectura...*, cit., 1934, 204. BIEBER, *Rös. Nett.*, 1953-1954, 102. BIEBER, *o. c.*, 1966, 241. TARRADELL, *Historia dels Catalans*, I, 1968, 403.

Máscara trágica, de un personaje femenino, largo cuello, que no parece se continuara en un cuerpo. Modelado sin retoque final y abocetado. Peluca dispuesta a modo de cuerpos sogueados.

La escultura responde fielmente a las características propias de las máscaras utilizadas en tragedias durante la época imperial romano. Predominio de lo longitudinal, altos y complicados peinados que no responden a las características de ninguno de los peinados de moda en el Imperio y, en la máscara, ojos, labios y boca más marcados de lo que la función, como caso de resonancia, de la máscara requería ¹¹⁸.

No cabe identificar el personaje al cual correspondía esta máscara, cuyo tipo es conocido, bastará señalar que máscaras análogas, si bien barbadas, fueron utilizadas para personajes masculinos.

Las representaciones de máscaras, aparte de la cerámica y lucernas, son numerosas, mosaicos, pinturas, *oscilla*, *pinakes* y esculturas en bulto redondo. son numerosas y los propósitos son muy distintos, desde el simplemente ornamental y decorativo, caso de los *pinakes* y *oscilla* contraponiendo tipos y géneros o la simple máscara exenta, sea como catálogos de máscaras utilizadas en una obra teatral concreta, sea como elemento arquitectónico, singularmente en monumentos funerarios ¹¹⁹.

¹¹⁷ Sobre la escena del banquete cfr. CUMONT, *o. c.*, 418 ss. Para los materiales del Valle del Duero. ABÁSULO, *Epigrafía romana de la región de Lara de los Infantes*, 1974. BSAAV, XLIII, 1977, 61 ss.

¹¹⁸ BIEBER, *Theater...*, 242 s. El terror que podían causar estas máscaras, y en general la apariencia e indumentaria de los actores es glosado por Luciano de Samosata (*De saltatione*, 67) y, con cierta mala intención, por FILOSTR., *Vit. Apol.*, V, 9. A propósito de este pasaje hay que anotar que la ciudad de Ipolá, donde se da por acontecido el hecho, no es Hispaliis, como supone BIEBER (*Rö. Mitt.*, cit., 102. *Theater...*, cit., 243). Quizá sea Iliba, hoy Alcalá del Río, como supone SCHULTEN, en *Fontes Hispaniae Antiquae*, VIII, 327. Iliba podría ser un equivalente, si se supone que Ipolá es un anagrama. De todos modos Ipo- aparece en los nombres de otras ciudades de la Baetica, Ipolcobucula (¿Alcalá la Real?, cfr. RE, s. v.), Iponuba (zona de Baena, cfr. RE, s. v.) e Iporca (Castro del Río, RE, s. v.).

¹¹⁹ Para las máscaras del «Terencio Vaticano» cfr. BALIL, *Estudios Clásicos*, 1956, 15. Compárese con las pinturas de Boscoreale, BIEBER, *Theater...*, 228 ss. Para las pinturas halladas en Pompeya, SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, 1957, s. v. «Masken».

Respecto a la cronología hay que tener en cuenta nuestro desconocimiento de monumentos funerarios de este tipo en Ampurias. Sólo puede aducirse un relieve de Barcelona con una máscara de Herakles¹²⁰, aparte los consabidos monumentos funerarios de friso dórico que no pueden relacionarse con este grupo. Tampoco disponemos de ningún dato de contexto arqueológico que pueda ser valorado en este sentido. Por el momento sólo cabe observar que el tipo de máscara se documenta a partir del siglo I d. C., partiendo, y exagerando, de un modelo helenístico.

122 y 123. CABEZAS DE ATTIS.—Estas dos piezas fueron halladas en la necrópolis paleocristiana de Tarragona donde habían sido reutilizadas como material de construcción. Proceden, probablemente, de uno, o más, monumentos funerarios, que se alzaron en la zona. Labradas ambas en la arenisca local llamada «de Santa Tecla».

Miden, respectivamente, 0,35 y 0,30 m. Museo Paleocristiano. Tarragona.

Bibliografía.—TULLA, BELTRÁN, OLIVA, *o. c.*, 66, n.º 69, lám. X, 2. SERRA-RAFOLS, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1921-26, 98 (ambas piezas).

Se trata de dos representaciones de Attis, originariamente de cuerpo entero según la modalidad más probable¹²¹ y no relieves como el ejemplar

Mosaicos de tradición helenística, BALIL, *AEArq.*, XXXIV, 1961, 47 ss.

Máscaras en la iconografía de Melpomene, PANELLA, *o. c.*, 28 ss., Talia, *idem*, 20 s. *Oscilla*, BIEBER, *Theater...*, 297, n.º 30 ss.; 298, 37 ss. SCRINARI, *Sculture romane di Aquileia*, n.ºs 629-644. Ejemplares españoles, ALBERTINI, n.º 260 (de Ampurias, Museo Arqueológico de Gerona).

Máscaras exentas, BIEBER, *Theater...*, 161 ss. Máscaras en *terra sigillata* itálica, STENICO, *La cerámica arretina*, II, 1966. LAVIZZARI PEDRAZZINI, *La terra sigillata tardo-tálica decorata a rilievo*, 1972. BALIL, *Estudios de cerámica romana*, V, 1977, 3. *Sigillata* gálica, OSWALD, *Index of Figure-types in terra sigillata*, 1937, láms. LVII ss. *Sigillata* africana, HAYES, *Late Roman Pottery*, 211, n.º 21 (quizás incluidas como representaciones de Aqueloo). «Moldes de panadero», BIEBER, *Theater...*, cit., 241 ss. Lucernas con máscaras y representaciones teatrales, BESSI, MONCINI, *Lucerne romane delle collezioni del Museo Teatrale della Scala*, 1980. Una lucerna, labrada en piedra, hallada en Aquileia. SCRINARI, *Aquileia...*, n.º 645.

Terra sigillata hispánica, ROCA, *Sigillata hispánica producida en Andújar*, 1976. GARABITO, *Los alfares romanos riojanos*, 1978, lám. III.

¹²⁰ Véase la escultura n.º 67. Los elementos cronológicos pueden deducirse en cierto modo del tipo de máscaras y materiales fechados en los cuales aparecen. El *onkos* alto y la abundante cabellera se documentan ya a fines de la República. Con estas características el personaje puede ser, entre otros, Andrómeda (BIEBER, *Theater...*, cit., 157 s.), Fedra, Megara, Auge, Clitemnestra, Electra, etc. (*idem*. 229 ss.) pero la adición de una barba la convierte en Zeus, Herakles, un rey o un héroe. En realidad, al menos a fines del siglo II d. C., una obra trágica requería menos máscaras, aún sin utilizar estos recursos de peluquería, que una obra cómica (POLLUX, *Onomastikon*, IV, 133 ss.) y éstas eran, en cierto modo, menos exageradas que las trágicas (BIEBER, *Theater...*, 244 ss.). Es bien conocida la asociación de las máscaras al culto dionisiaco. Un acto de culto al dios era la dedicación de una máscara (BIEBER, *Theater...*, 159) pero, del mismo modo que no toda máscara implica el culto, ésta puede estar vinculada a otras formas de religiosidad. Este es el caso del culto de Attis y Cibeles (cfr. VERMASEREN, *The Legend of Attis in Greek and Roman Art*, 1966, 39 ss.), glosando el tema de *Attis tristis et hilaris*, glosa del tránsito y resurrección del dios, donde éste aparece, respectivamente, con una máscara trágica y una máscara cómica. Por el contrario, la máscara, desacralizada, puede cobrar otra identidad, la de mascarón de fontana. Este es el caso de las dos máscaras, trágica y cómica, que pertenecieron a la colección Simonetti, conservadas en el Museo de las Termas (cfr. GIULIANO, *Museo Nazionale Romano*, I-1, 1979, n.º 3-4).

¹²¹ Vide infra.

de Barcelona¹²² y, en Tarragona, los de la «torre de los Escipiones»¹²³.

El tipo era, probablemente, el que Vermaseren ha denominado A, 1. En él Attis aparece cubierto con el «gorro frigio»¹²⁴, túnica, manto y *anaxyrides*, las amplias calzas de estilo persa. No se aprecian restos de árbol, probablemente debido al estado de conservación, ni de columna¹²⁵.

Al igual que los relieves ya citados del *conventus Tarraconensis* estas dos cabezas deben corresponder a época julio-claudia, quizás al primer cuarto del siglo I d. C. La labra de la primera recuerda piezas modeladas en barro, dentro de la tradición de la coroplástica itálica tardorrepública. Al contrario de la segunda no corresponde a la iconografía habitual de Attis adolescente o, quizás niño¹²⁶.

124 a 127. RELIEVES CON ATTIS FUNERARIOS.—Estos cuatro relieves se distribuyen, dos a dos, en dos inscripciones funerarias. Fueron halladas en Valencia, en el lugar denominado «La Cenia», en 1928. Corresponden a magistrados municipales y sus familiares. Ambas debieron formar parte del mismo monumento funerario pero aparecieron reutilizadas en una sepultura taría. Caliza gris oscura, miden, respectivamente 2,05 m. de longitud y 0,84 metros de altura. Se conservan en el Museo Histórico Municipal, Valencia.

Bibliografía.—BELTRÁN, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, I, 1928, 93 ss. (= *Obras completas*, I, 1972, 700 ss.). *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1927-1931, 374. *AE*, 1938, 22 s. PEREIRA, *Inscripciones romanas de Valentia*, 1979, n.º 22 s., láms. XVIII ss.

Las cuatro representaciones de Attis son muy semejantes pero no idénticas. Viste indumentaria oriental con túnica, *anaxyrides* y «gorro frigio». En los cuatro relieves Attis, con las piernas entrecruzadas, aparece apoyado a una falsa pilastra rematada por un capitel. Estos cuatro relieves ofrecen especial interés por cuanto vienen a resolver las dudas surgidas sobre la identificación del relieve número 129.

La figura puede considerarse bien una versión del tipo A, 2 de Vermaseren, pero sin pies alados, bien de A, 1 en el cual el árbol es sustituido por una pilastra. Parece excluir el tipo A, 3 puesto que en este Attis tiene atributos en las manos¹²⁷. Parece que en este caso se trata de un desarrollo de la concepción de los relieves de Attis al modo en que aparecían en la «Torre de los Escipiones», de Tarragona.

En cierto modo la inserción de las figuras de Attis entre las inscripciones recuerda las figuras de Attis intercaladas en sarcófagos, aparte los del tema de las estaciones del año, incluso sin relación con el resto de la decoración. Respecto a la cronología se cuenta en este caso con la aportación de las ins-

¹²² Véase la escultura n.º 33.

¹²³ HAUSCHILD, MARINER, NIEMEYER, *MM*, VII, 1966, 162 ss.

¹²⁴ VERMASEREN, *o. c.*, 14. Vermaseren ha señalado lo impropio del término «gorro frigio» y lo substituye por el de «tiara». Si aquí se mantiene es por respeto al uso y al diferente significado que, habitualmente, tiene entre nosotros la citada palabra. En ocasiones, como n.º 123, recuerda el *cucullus* de Theosphorus.

¹²⁵ La clasificación tipológica en VERMASEREN, *o. c.*, 14 ss. No me ha sido asequible VERMASEREN, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque*.

¹²⁶ Attis niño, VERMASEREN, *o. c.*, *passim*. En realidad el mito gira en torno al tema de Attis como *adulescens*.

¹²⁷ VERMASEREN, *o. c.*, 14 ss.

cripciones. Pereira se inclina a fechar ambas losas a fines del siglo I, o comienzos de siglo II d. C.

128. RELIEVE CON ATTIS FUNERARIO.—Relieve hallado en «El Grao», Valencia, no después de 1865. Había sido reutilizado como lastre. Relieve muy poco acusado, 0,07 m. Faltan los pies, pierna izquierda desconchada desde algo más abajo de la rodilla. Debió ser un prisma rectangular, algo alterado hoy por la rotura en la parte inferior. Caliza oscura como los anteriores, lo cual parece confirmar la procedencia de Valencia, altura 0,93 m., anchura 0,30 m., grosor 0,31 m. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Bibliografía.—TRAMOYERES, *Las Provincias*, 29-I-1909 (citado por Albertini). ALBERTINI, n.º 21. BALIL, *AEArq*, XXVIII, 1955, 128, n.º 17. GARCÍA-BELLIDO, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, 1967, 58 s. VALLS, MASSOT, *Viatge...*, cit., II, 1975, 29.

Se ha supuesto en ocasiones que este relieve y la escultura número 130 eran idénticos. En realidad no hay coincidencias ni en tamaño, disposición del antebrazo izquierdo. Común la posición de Attis, apoyando el mentón sobre la mano derecha y la indumentaria.

Debió formar parte de un relieve funerario, sensiblemente contemporáneo de las inscripciones de «La Cenía», pero en este caso no se trata ya de placas de revestimiento puesto que el sillar presenta suficiente tizón para formar parte de un monumento de mayor tamaño. Salvada esta diferencia la figura de Attis responde al esquema de las anteriores y es posible sea contemporánea.

129. ATTIS.—Se halló en «Els Vilars» en Puig de Cebolla, Valencia. Formaron parte de la colección del arzobispo Mayoral, continuada por el arzobispo Fabián y Fueyo. Perdida en la destrucción del palacio arzobispal en 1813. Mármol según Laborde.

Bibliografía.—LABORDE, *o. c.*, lám. XCIX, c. (*Viatge...*, II, cit., 25 s. No indica la procedencia). HÜBNER, *Bildwerke...*, cit., 228. (Basándose en la aparición de la estatua n.º 131 apunta la posible existencia de un santuario de Attis). ALBERTINI, n.º 21 (basándose en Tramoyeres se inclina en identificarla con el relieve n.º 129). GARCÍA-BELLIDO, *Religions...*, cit., 58 s.

Las dudas referentes a la indentificación de esta escultura con el relieve número 129 se resuelven gracias a un dibujo preparatorio del grabado de Laborde¹²⁸. El dibujo, más espontáneo que el frío academicismo de aquél traslada mejor las características de la pieza y, además, indica sus medidas «3 p.(ieds) 1 p.(ouce) 6 li(gnes)» o sea 1,023 m. Obsérvese también que esta escultura es en semibulto y no relieve, por añadidura poco acusado, como el número 129. Una vez más nos encontramos con la indumentaria oriental como en las anteriores piezas. El tipo es de Attis funerario pero esto no implica que ésta fuera su destinación. Se documenta bien en el tipo A, 1 de Vermaseren¹²⁹ el uso, al menos en dos ocasiones, de piezas análogas como pies de mesa¹³⁰ y la altura no desdice de esta posible finalidad.

¹²⁸ Reproducido en *Viatge...*, cit., 264.

¹²⁹ *O. c.*, 14. Cabe también la versión apoyada no en un tronco sino en una columna.

¹³⁰ GRAILLOT, *Le culte de Cybele*, 1912, lám. XI.

Las noticias que tenemos de Puig de Cebolla como una villa inducirían a excluir un monumento funerario. Tampoco la hipótesis de un santuario de Attis que apuntó Hübner¹³¹ parece muy aceptable. En realidad algunos indicios apoyarían la posibilidad que junto a la villa se hubiera excavado una necrópolis¹³² y sabemos que no siempre la imagen de Attis aparecía como un relieve, ni como una figura exenta situada en el exterior del monumento funerario, tampoco *Attis tristis* se asociaba siempre a una sepultura¹³³.

Referencias epigráficas y, dentro de lo que cabe, los mosaicos permiten situar la villa de «El Puig» como ya existente a mediados del siglo II d. C.

130. ATTIS.—Hallada y perdida en iguales circunstancias que la anterior. Attis desnudo, cubierto sólo por el «gorro frigio». Piernas cruzadas. La posición de los brazos se desconoce. Mármol, según Laborde. Se conserva un dibujo preparatorio del grabado en el cual se indican como medidas «5 p. (ieds) 7 (quizás 1) p.(ouces) 6 l.(ignes)». En el primer caso mediría 1,852 metros, en el segundo 1,70 m. En ambos casos tamaño mayor que el natural.

Bibliografía.—LABORDE, *o. c.*, lám. XCIX, A (= *Viatge...*, cit., 25 s.). HÜBNER, *Bildwerke...*, cit., l. c. *Rep.Stat.* II, 471. 8. ALBERTINI, n.º 18. BALLI, *AEArg*, XXVIII, 1955, 128. GARCÍA-BELLIDO, *Religions...*, 60, n.º 13 (señalando la posibilidad de que representara a París).

Esta figura pertenece al grupo de representaciones que Vermaseren ha llamado «neutrales»¹³⁴. Es decir, representaciones que tanto pueden corresponder a Attis como a Ganimedes, ambos pastores, incluso en ocasiones Mitra y en otras Cautes y Cautopates pues el único elemento distintivo, la tiara, es común a todos ellos.

En realidad Attis estante y desnudo no es una representación demasiado frecuente. Si prescindimos del Attis danzante, de Carnuntum¹³⁵, que además no tiene las piernas cruzadas y lleva una nébride, queda sólo el grupo A, 6 de Vermaseren que está representado únicamente por figuritas de terracotta y una solitaria estatua, labrada en mármol, de Sarsina¹³⁶, puesto que no es posible incluir piezas como la estatua del ágora de Atenas en la cual Attis lleva, apoyados en el hombro izquierdo, frutos y frutas, recogidos en el manto. El tipo más próximo a nuestra estatua es pues el de Sarsina y hay que señalar en el nuestro restos de puntel. Estos podrían indicar que, al igual de aquélla, Attis se apoyaba en sus extremidades a una roca.

Respecto a la cronología sólo cabe señalar lo apuntado al tratar de la estatua número 129. Obsérvese también que Valencia es la ciudad hispano-

¹³¹ MAIURI, *Ercolano*, 1954, 32, lám. XV.

¹³² El culto de Attis se halla subordinado al de Cibeles (VERMASEREN, *o. c.*, passim). Para el santuario de Vienne, PICARD, *Revue Archeologique*, XXVI, 1946, 159 ss. *idem*, XLIV, 1954, 156. CRAI, 1955, 229 ss. TURCAN, *Revue des études Anciennes*, LXIII, 1961, 45 ss. Pérgamo, OHLEMUTZ, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamum*, 1940. ROMANELLI, *Monumenti Antichi*, XLVI, 1962, 284 ss.

¹³³ Es el caso del Attis de la villa romana de «El Pilaret de Santa Quiteria» en Fraga (Huesca). Cfr. GALIAY, *La dominación romana en Aragón*, 194. GARCÍA-BELLIDO, *Religions...*, cit., 61.

¹³⁴ *O. c.*, 13, 54 s. Para la posible ascensión, al modo de Ganimedes, de Attis al Olimpo, BASTET, *Bibliotheca Orientalis*, XXII, 1965, 202.

¹³⁵ VERMASEREN, *o. c.*, 55, lám. XXXVI, 1.

¹³⁶ VERMASEREN, *o. c.*, 15 s., lám. V. ARIAS, *Studi Sarsinati*, 1957, 38 ss.

romana que ofrece en la Península, con sus siete esculturas, mayor documentación de representaciones de esta divinidad. En el presente caso no se trata ya de un *Attis tristis* sino, simplemente, de Attis como pastor, probablemente guardando los rebaños.

131. EROS.—Hallada y perdida en iguales circunstancias que la anterior. Probablemente también de mármol. Un dibujo de Laborde indica las siguientes medidas «2 p.(ieds) 6 p.(ouces) O lig(nes)» o sea 0,825 m., desde la cabeza a las rodillas. Perdida.

Bibliografía.—*Viatge...*, cit., 264.

El poco interés que manifiesta Laborde por las esculturas romanas del Palacio Arzobispal de Valencia pudo ser la razón de que esta escultura, al igual que otras dos más, quedaran en el estado de dibujo preparatorio del grabado. La pieza, a juzgar por el dibujo de la cabeza y la posición de brazos y piernas, debió ser una copia romana, un tanto libre, del Eros de Lisippo¹³⁷.

132. MÉNSULA DECORADA CON MASCARÓN.—Adquirida en el mercado de antigüedades como «procedente de Andalucía». *Gorgoneion*. En los laterales perfil en «S» que concluye en una roseta y, en el ojo de la voluta mayor un tema floral en palmeta, parte de esta voluta una palmeta que se expande en el extremo curvo. Mármol. Museo Diocesano, Vic (Barcelona).

Bibliografía.—Inédita.

Otra ménsula, quizás de clave de arco al igual que la nuestra, fue hallada en Málaga. No parecen piezas frecuentes en la Península¹³⁸.

El tipo de la Gorgona se aparta de la «Medusa Rondanini»¹³⁹, cuyo rostro tiene una disposición triangular. La forma se aproxima más a los tipos de las ménsulas de las «Termas de Adriano» en Afrodísias¹⁴⁰, o del «templo I» de Side, fechado en época antoniniana¹⁴¹ pero sin llegar a los ejemplares severianos del foro de Leptis Magna¹⁴². Tampoco una Medusa del Museo de las Termas¹⁴³, que se ha considerado obra de un taller de marmolistas microasiáticos establecidos en Roma puede ser tenida en consideración tanto por la dureza, ausente en la nuestra, del modelado, la labra del cabello y la ausencia del nudo de serpientes bajo el mentón. En realidad esta representación se aproxima más a la serie de *gorgoneia*, generalmente monumentos funerarios, hallados en Barcelona.

Es más indicativa la decoración del modillón en lo que se refiere a la cronología de esta pieza. Perfil y decoración corresponden a una tipología bien estudiada¹⁴⁴. Concretamente el perfil en «S» y la decoración de las volu-

¹³⁷ Para este tipo cfr. BALIL, *Esculturas...*, I, n.º 11. Véase además, PAPADOPOULOS, en GIULIANO, *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I-1, 1979, 86 s.

¹³⁸ GARCÍA-BELLIDO, *Esculturas...*, n.º 179. La decoración del modillón y los ojos de las volutas es más sencilla.

¹³⁹ BUSCHOR, *Die Medusa Rondanini*, 1958.

¹⁴⁰ FLORIANI-SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodísia*, 1943, 66 ss.

¹⁴¹ MANSEL, *Die Ruinen von Side*, 1963, 80 ss.

¹⁴² FLORIANI-SQUARCIAPINO, *Il foro severiano di Leptis Magna*, 1974, 65 ss.

¹⁴³ CIMA, en GIULIANO, *Il Museo Nazionale Romano...*, cit., I-2, 1981, 37 ss.

¹⁴⁴ SÖDERSTROM, *Opuscula Atheniensia*, V, 1948, 145 ss.

tas, en el ojo de las mismas, la palmeta, el rosetón de acanto con las hojas recortadas son elementos particularmente frecuentes en la arquitectura de época flavia ¹⁴⁵. Posiblemente esta ménsula deba situarse a fines del siglo I d. C. o comienzos del siglo siguiente.

133. AFRODITA.—Hallada en Santapola (Alicante) en fecha y circunstancias desconocidas. La dibujó Ibarra. Mármol. Paradero desconocido.

Bibliografía.—IBARRA, *Elche. Materiales para su historia*, 1926 (*non vidi*). RAMOS-FOLQUÉS, *AEArq*, XXVI, 1953, 333, fig. 6.

Se conserva desde la cintura hasta los pies. El manto cubre muslos y piernas, formando pliegues horizontales a la altura de la región iliaca y anudándose sobre el pubis. El tipo de rotura pudiera inducir a suponer que, si no se trata de una compostura ¹⁴⁶, cuerpo y extremidades inferiores se labrarán por separado.

Se trata del tipo «Afrodita de Rodas» que recibe su nombre de la estatua aparecida en la «Punta delle Sabbie» ¹⁴⁷. Dado nuestro desconocimiento del tamaño es imposible precisar si esta estatua, como un ejemplar del Museo de las Termas, tenía una función puramente decorativa ¹⁴⁸.

134. ¿ASKLEPIOS?—Hallada en Elche, antes de 1879. Reproducida por Aureliano Ibarra. Paradero desconocido.

Bibliografía.—IBARRA, *Illici. Su situación y antigüedades*, 1879, lám. IX. RAMOS-PÉREZ, *La ciudad romana de Illici*, 1975, 33.193 s. (lám. CV, 3).

Fragmento de muslo, cubierto con paños, junto a él una serpiente. Podría tratarse de un fragmento de una estatua de Asklepios aunque no es posible con estos datos identificar el tipo.

135. PALLIATUS.—Hallado en «Can Paxau», Badalona, reutilizado como material de construcción. En este lugar se han encontrado, también reutilizados, distintos elementos escultóricos y arquitectónicos pertenecientes a un monumento, o más, funerario ¹⁴⁹ en el cual se documenta la aparición del friso dórico. Faltan la cabeza, labrada aparte, y el cuerpo desde medio muslo, posiblemente labrado en otro bloque. Piedra arenisca de las canteras de Montjuich, Barcelona. Mide 0,96 m. de altura. Museo Municipal de Badalona.

Bibliografía.—CUYÁS-TOLOSA, *Revista de Badalona*, 19 de abril de 1958 (*non vidi*). GARCÍA-BELLIDO, *AEArq*, XXXVI, 1963, 193 ss. BRAH, *CLXXIII*, 1966, 419 ss. BALL, en *Hispania Romana*, 1974, 267 ss. GUITART, *Baetulo*, 1976, 160 s.

¹⁴⁵ STRONG, WARD-PERKINS, *PBSR*, XXX, 1962, 1 ss. MAZZEI, en GIULIANO, *Il Museo Nazionale Romano...*, cit., I-2, 178 s.

¹⁴⁶ Como la estatua CAPUTO, TRAVERSARI, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, 1976, n.º 57.

¹⁴⁷ DI VITA, *Archeologia Classica*, VII, 1955, 9 ss. Una de las características de esta versión del tema de *Afrodita pudica* es la labra de los paños en el *himation*, más marcados en la parte superior del cuerpo que en la inferior, desde la cual se desarrollan progresivamente. Esta peculiaridad no es posible valorarla en un dibujo cuyo grado de fidelidad e interés por estos detalles desconocemos.

¹⁴⁸ DE LACHENAL, en GIULIANO, *Il Museo Nazionale Romano...*, cit., I-2, 273 ss.

¹⁴⁹ BALL, *Esculturas...*, n.º 94 s.

El conocimiento de la escultura hispanorromana de tipo republicano se ha precisado en el pasado decenio¹⁵⁰. Su desarrollo se extiende a lo largo de las costas mediterráneas de la Citerior con una penetración en el Alto Guadalquivir¹⁵¹.

Hasta ahora el conocimiento se basa, por su mayor vistosidad, en estatuas icónicas y en monumentos de friso dórico¹⁵², aunque otras esculturas, menos valoradas por el momento, deban ser incluidas en este grupo.

Esta estatua de Baetulo, como la siguiente, nos muestran el tipo llamado de «togado republicano», o *palliatius*.

La estatua, preferentemente masculina pero también femenina, paliata ha sido bien definida en sus características por Bieber con el gráfico término de «Roman Men in Greek Himation»¹⁵³. Con ello se define a la vez origen y tipo y se resuelven algunos problemas resultantes de la interpretación del *pallium* como toga. Concretamente en este caso la longitud del supuesto *sinus* de la toga queda explicada si se compara con algunos tipos griegos cual el llamado de «Eretria», frecuentísimos en las necrópolis del Atica y bien documentados en el Asia Menor, que aparece en el siglo II a. C. y se extiende a época imperial romana, continuándose probablemente con los tipos de figuras en *himation* que aparecen en los sarcófagos de «Sidamara», aceptándose de nuevo el tipo en Roma gracias al auge de la actividad de los escultores microasiáticos allí establecidos desde el siglo II d. C.

Ya en la escultura etrusca de época republicana, como en el teatro romano, el *palliatius* tiene carta de naturaleza, será, en Plauto, un tipo jocoso y, al mismo tiempo familiar, conocido por todos y la *toga praetexta*, según la definición isidoriana¹⁵⁴, no era otra cosa que un *pallium*. Del mismo modo algunos togados llevan la toga dispuesta al modo de un *pallium* como es posible observar en algunos relieves de la Vía Appia¹⁵⁵ si bien predominan los *palliatii*. Este es el caso del relieve de Porta Maggiore conservado en el «Giardino del Chiostro» del Museo de las Termas¹⁵⁶, el conservado en Villa Medici, completado con una cabeza de Septimio Severo¹⁵⁷, un relieve del «Museo Campano», en Capua¹⁵⁸ y un considerable número de bustos-retrato en estelas del tipo llamado «de ventana».

Estatus situables en el siglo I a. C. son algunas del Museo de las Termas¹⁵⁹, del Museo Nuovo dei Conservatori, de la Villa Celimontana, de «Palazzo Rospigliosi», del «Cortile della Pigna» en los Museos Vaticanos y quizás sean de Roma las conservadas en la Ny Carlsberg Glyptothek y una del Louvre. De procedencia local son los cuatro *palliatii* del Museo Civico de

¹⁵⁰ BALIL, en *Hispania Romana*, cit.

¹⁵¹ BAENA, *BSAA*, XLVIII, 1982, 111 ss.

¹⁵² ALMAGRO-GORBEA, *Saguntum*, XV, 1980, 117 ss. (Sagunto). BAENA, *o. c.*, I. c.

¹⁵³ *Proceedings of the American Philosophical Society*, CIII, 1959, 374 ss. (un resumen en *Ancient Copies*, cit., *passim*). Este trabajo es fundamental para el conocimiento de la indumentaria romana en época tardorrepública.

¹⁵⁴ *Or.*, XIX, 24, 17.

¹⁵⁵ BIEBER, *art. cit.*, 388 s.

¹⁵⁶ VESSBERG, *o. c.*, 197, lám. XXXVI, a (hacia el 30 a. C.). BIEBER, *art. cit.*, 399 s.

¹⁵⁷ CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, 1951, 45, n.º 18 (lo sitúa «al final de la república»). Incluye algunos paralelos.

¹⁵⁸ BIEBER, *art. cit.*, 391, fig. 24.

¹⁵⁹ BIEBER, *art. cit.*, 394 ss., con referencias a otras esculturas. Para las piezas citadas del Museo de las Termas véase además, GIULIANO, *Museo Nazionale Romano*, cit., *passim*.

Chiusi, ya estudiadas por Vessberg¹⁶⁰. Abundan los ejemplares de época julio-claudia, como uno de Villa Doria-Pamphili¹⁶¹.

Hay que tener en cuenta la ya apuntada continuidad del tipo en las provincias orientales del Imperio y, al mismo tiempo, que la longitud del supuesto *sinus* o la posición del *umbus* carecen de significado cronológico seguro. Tanto el relieve de Capua, ya imperial, como la estatua de Villa Doria Pamphili ofrecen estas particularidades pero el *sinus* largo aparece en una estatua de Anapis (Crimea), fechable hacia el 190 d. C. y reaparece en sarcófagos romanos del tipo de medallón, *clypaeus*, sostenido por dos victorias, de época antoniniana y severiana¹⁶². Un buen ejemplo de estas piezas, a veces con *palliatae*, es un fragmento del jardín de «Palazzo Colonna»¹⁶³. Sin embargo los dos *palliati*, con *Pudicitia*, de la Galleria Borghese, que corresponde al período 80-50 a. C., ofrecen también esta característica¹⁶⁴ y hay que tener en cuenta que en el caso del ya citado relieve de Capua uno de los *palliati* la presenta y otro no, lo cual excluye también sea modalidad de un determinado momento de la república o del Imperio.

La estatua de Badalona debe corresponder a finales del siglo I a. C., quizás sus tres últimos decenios o dentro de los mismos.

136. PALLIATUS.—Hallada en iguales circunstancias que la anterior. Falta la cabeza, labrada aparte. Lo conservado corresponde a la mitad superior del cuerpo pero la limpieza del corte pudiera inducir a suponer, de no tratarse de una pieza reutilizada, probablemente reajustada, una labrá en dos bloques y no una estatua monolítica. Piedra arenisca de Montjuich. Altura 0,46 metros. Museo Municipal de Badalona.

Bibliografía.—La misma que en la escultura n.º 136.

Las semejanzas entre esta escultura y la anterior son muy marcadas hasta el extremo que si no a la misma mano sí pueden atribuirse al mismo taller. Al igual que aquella fue concebida para una visión frontal. Hay que observar la ausencia de *umbus*, lo profundo del escote y que la mano, según es habitual, no aparezca sujetando los pliegues del *pallium* sino apoyándose sobre el mismo. En el antebrazo derecho el moldeado de los paños se ha efectuado de modo tal que no vele, sino sugiera la anatomía.

Pueden anotarse semejanzas formales con varios de los *palliati* citados anteriormente y fechables en distintos momentos del siglo I a. C., singularmente en sus dos primeros tercios, pero es difícil poder trasladar tales semejanzas formales en hechos sincrónicos. Obsérvese que en algunos casos, como en Chiusi, una serie de tradiciones de esta localidad etrusca y de sus talleres escultóricos se manifiestan en los *palliati* y dan lugar, por superposición de los resultados obtenidos en Roma, a cronologías un tanto altas y fechas que deberán rebajarse o que difícilmente pueden ser superpuestas a zonas provinciales. La falta de contexto arqueológico en este caso, y lo mismo se diga del

¹⁶⁰ O. c., 240 s., lám. LXXXV.

¹⁶¹ Fotografía en BIEBER, *art. cit.*, 395.

¹⁶² BIEBER, *art. cit.*, 403 ss.

¹⁶³ BIEBER, *art. cit.*, 407 s.

¹⁶⁴ BIEBER, *art. cit.*, 385.

grupo de *palliati* de Tarragona, dificulta especialmente todo intento de llegar a una mayor precisión en un grupo cuyas peculiaridades iconográficas resultan tan simples. En todo caso la fecha no debe ser muy alejada de la correspondiente a la estatua número 136.

137. FRAGMENTO CON FRISO DÓRICO.—Hallado en el mismo lugar y circunstancias que los anteriores. Fragmento de friso dórico, dos metopas separadas por un triglifo con gotas. La metopa de la izquierda conserva únicamente parte del listel. La metopa de la derecha se conserva lo bastante para reconocer la composición. Un círculo en cuyo interior se halla inscrito un hexágono y en su interior una roseta de seis pétalos trazada a compás. Piedra arenisca de Montjuich. Longitud 0,48 m., altura, máxima, 0,43 m. Museo Municipal de Badalona.

Bibliografía.—GUITART, *o. c.*, 163 s.

Los monumentos funerarios con friso dórico son bien conocidos en esta zona. Aparte los procedentes de Barcelona, labrados en piedra de las mismas canteras que los de Badalona, esta localidad ha dado a conocer otro ejemplar decorado con un bucráneo ¹⁶⁵.

Este tipo de rosáceas aparecen en la zona en estelas ibéricas como la de Barcelona ¹⁶⁶ o la propia de Badalona ¹⁶⁷. Al contrario de otros lugares de la Península falta en las inscripciones romanas de esta zona. Sin embargo el tema está bien documentado en otras representaciones, singularmente pavimentos, para pretender deducir resultados ni intuir causas. En monumentos análogos no parece hallarse en la zona itálica ni tampoco en la Península así como otros relieves con friso dórico de la zona mediterránea y andaluza de la Citerior. Es posible que la roseta sea un modo de obviar las dificultades que llevaba consigo representar una pátera, tema habitual, con su umbo en relieve.

La cronología probable de este monumento debe corresponder a fines de la república, o segunda mitad del siglo I a. C., y primera mitad del siglo I después de Cristo, sin posibilidad, por el momento, de mayor precisión.

138. FRISO CON ROLEOS Y HOJAS.—Hallado en «La Alcudia», Elche. Placa de mármol decorada con roleos vegetales de los cuales nacen tallos con rosetas, hojas nervadas y cálices florales, el todo delimitado por un listel liso y dos molduras. Colección Ramos-Folqués, Elche.

Bibliografía.—RAMOS-FOLQUÉS, *AEArq*, XXVI, 1953, 323 ss., fig. 16 (en el texto no hay referencias a esta pieza).

Se trata de un relieve de revestimiento, probablemente de una jamba, como las dos de los Uffizi ¹⁶⁸ y algunos fragmentos de Roma ¹⁶⁹. Todos ellos han sido atribuidos a la decoración del *Ara Pacis* pero, salvo en el caso de

¹⁶⁵ BALIL, *Esculturas...*, n.º 23. GUITART, *o. c.*, 164.

¹⁶⁶ RODÁ, *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, XVII, 1977, 80 ss.

¹⁶⁷ GUITART, *o. c.*, *vacat*. ALMAGRO, COLOMINAS, SERRA-RAFOLS, *Carta Arqueológica de España*. Barcelona, 1946, 48. GÓMEZ-MORENO, *Miscelánea*, 1949, 289 s., n.º 13.

¹⁶⁸ MANSUELLI, *o. c.*, I, n.º 1. Esta pieza, al igual que las citadas a continuación, ha sido atribuida a la decoración del *Ara Pacis*.

las piezas de los Uffizi, no hay razón alguna de procedencia que pueda reforzar esta atribución, puramente temática¹⁷⁰.

Estos relieves indican en realidad cómo el tema de los roleos, de origen bien conocido¹⁷¹, fue asimilado en Roma, partiendo de un elemento pergamenico del siglo II a. C.¹⁷², y alcanzó a difundirse en los primeros decenios del siglo I d. C.¹⁷³. Los fragmentos de friso con roleos hallados en Tarragona, generalmente atribuidos al templo de Augusto¹⁷⁴, muestran un cierto «barroquismo» alejado tanto del clasicismo tiberiano, ecléctico, como de la ponderación de la decoración arquitectónica del Foro de Trajano¹⁷⁵.

La difusión del tema fuera de Italia central es temprana. En Aquileya aparece ya en época tardo-augústea y en Pola se documenta bien sea en el templo de Roma y Augusto, tiberiano, sea en el llamado, respecto a aquél, templo oriental, que corresponde ya a época de Claudio, o al segundo tercio del siglo I d. C.¹⁷⁶. Se trata de piezas labradas en piedra local, generalmente caliza de Aurisina, a semejanza de lo que vemos en la Narbonense. A este respecto podría atribuirse a este momento el friso del teatro de Arles que, contra lo que se ha venido diciendo, debe ser, a juzgar por la decoración arquitectónica, de época Tiberio-Claudio o completado en este momento¹⁷⁷.

Fechas análogas se podrían apuntar para ejemplares de Barcelona donde el uso del trépano es muy amplio, más técnica local que indicio cronológico, tendiendo al llamado «relieve en negativo». En conjunto estos materiales deberán situarse en la segunda mitad del siglo I d. C. o comienzos del siglo II d. C., manteniendo modelos en desuso respecto a los nuevos modelos desarrollados en Roma a partir de las grandes construcciones de época flavia.

El relieve de Elche debe pertenecer a la ornamentación de una construcción privada y aunque su fecha no es precisable quizás puede situarse hacia el comedio del siglo II d. C. y, en todo caso, dentro de este siglo.

139. ACRÓTERA ANGULAR.—Hallado en Barcelona, reutilizado como material de construcción en la muralla romana. Acrótera en forma de palmeta. Arenisca local de las canteras de Montjuich. Museo Municipal de Historia de la Ciudad.

Bibliografía.—Inédita.

¹⁶⁹ MORETTI, *Ara Pacis Augustae*, 1948, 201 ss. TALAMO, en GIULIANO, *Museo...*, cit., I, 2, 1981, n.º 42.

¹⁷⁰ Por la misma razón podría atribuirse un relieve, hoy en el patio de Bramante, en San Pietro in Montorio.

¹⁷¹ TOYNBEE, WARD-PERKINS, *PBSR*, XVIII, 1950, 5 ss.

¹⁷² KRAUS, *Die Ranken der Ara Pacis*, 1953. SIMON, en HELBIG, *Führer*⁴..., cit., II, 1966, 677 ss.

¹⁷³ TALAMO, cit., relaciona un relieve del Museo de las Termas con la puerta del «edificio de Eumachia» en Pompeya (SPINAZZOLA, *La arti decorative in Pompei en el Museo Nazionale di Napoli*, 1928, láms. XXI s., LA ROCCA, DE VOS, COARELLI, *Guida archeologica di Pompei*, 1976, 114 ss. El edificio, entre cuyos posibles destinos se ha indicado el de sede del culto de la *gens Iulia*, se atribuye a época tardoaugústea o tiberiana, época a la cual pertenece una parte de la decoración y de las dedicaciones a miembros de la familia de Augusto, *virtutes augustae* y, probablemente, sede de los augustales.

¹⁷⁴ PUIG I CADAVALCH, *o. c.*, 320 ss.

¹⁷⁵ BERTOLDI, *Ricerche sulla decorazione architettonica del Foro Traiano*, 1962.

¹⁷⁶ CAVALIERI-MANASSE, *La decorazione architettonica romana di Aquileia, Trieste e Pola*, I, 1978, n.º 41, 67.

¹⁷⁷ IDEM, *o. c.*, n.º 77 ss.

Corresponde al ángulo de una construcción, probablemente identificable con un monumento funerario. Podría relacionarse con un grupo de acróteras angulares, también en forma de palmeta, halladas en Aquileya y labradas en la piedra local de las canteras de Aurisina¹⁷⁸. Es semejante otra de Concordia dada a conocer por Brusin y Zovatto. Este grupo de monumentos se ha fechado entre la segunda mitad del siglo I a. C. y los primeros años del siglo I d. C., sin que, por el momento, sean posible mayores precisiones.

En todo caso la atribución a un monumento funerario, dado el tamaño de la pieza, no puede formularse sin reservas. Valga observar que en la necrópolis romana de Sarsina¹⁷⁹ que, al igual que otros monumentos de la arquitectura funeraria del Valle del Po¹⁸⁰, tantas afinidades ofrece con la de esta zona del *conventus Tarraconensis*, *palliati* y *palliatæ*, frisos dóricos, esfinges, pseudo vasos cinerarios, etc., no se documenta el uso de palmetas como acróteras angulares y sí, en todo caso, una simple voluta.

140. ESTATUA DE «MUSA» TIPO MELPOMENE FARNESE.—Hallada en 1970 en las excavaciones de «Els Munts» (Altafulla, Tarragona) en las llamadas «termas inferiores». Mármol blanco, rota a la altura de los tobillos. Faltan la cabeza, buena parte del brazo derecho, las piernas y pies desde la altura de los tobillos y el atributo que sostenía en la mano izquierda. Roturas todas ellas antiguas así como otras en el *himation*.

Altura de lo conservado, 0,53 m. Museo Arqueológico.

Bibliografía.—BERGES, *Boletín Arqueológico*, LXIX-LXX, 1969-1970, p. 147 s., lám. III.

La figura se apoya sobre la pierna derecha. La posición, flexionada y separada de la pierna izquierda da lugar a que la cadera derecha aparezca especialmente marcada. La cabeza se inclina, tanto en lo poco conservado de ésta como en otras copias, hacia la derecha. La figura viste amplio chitón, con mangas y ceñido por un colpos bajo los pechos. El hombro derecho, descubierto en otras versiones, aparece aquí cubierto por el chitón. Los paños de éste eran ligeros y finos moldeando las formas, especialmente en el abdomen, lo cual se advierte aún en esta versión. Cuello abierto con pliegues en «V». A lo largo de las piernas el chitón se desliza en pliegues verticales.

La cabeza, lo cual es posible reconocer en otras versiones, debía estar cubierta por el *himation* que, en el lado derecho, cae hasta los pies mientras se recoge sobre el brazo izquierdo tras cubrir el hombro.

El tipo de la estatua se reconoce fácilmente en la basa de Halicarnaso, con representación de las musas, firmada por Arkesilao de Priene¹⁸¹. Con ella se relacionan una serie de estatuas y estatuillas en bulto cuyo prototipo, dando nombre al grupo, es una estatua de la antigua colección Farnese en el Museo Nazionale, Nápoles.

Miss Pickwart ha establecido una serie de once versiones de este tipo, al igual que Battaglia.

¹⁷⁸ *Monumenti pagani e cristiani di Iulia Concordia*, 1960, 40.

¹⁷⁹ AURIGEMMA, *I monumenti della necropoli romana di Sarsina*, 1960.

¹⁸⁰ MANSUELLI, *Urbanistica e architettura della Cisalpina romana*, 1971, 191 ss. CREMA, en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, s. I, I, 1973, 650 ss.

¹⁸¹ PINCKWART, *Antike Plastik*, VI, 1967, 89 ss. *Das Relief des Archelaos von Priene und die Musen des Philiskos*, 1965, 143 ss., 208 ss.

1. Estatua Farnese, Nápoles Museo Nazionale. (BATTAGLIA, *Bull.Comm.*, LXII, 1934, 7 ss. *Rep.Stat.* I, 258. LACHENAL, en GIULIANO, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, 1979, n.º 87, 119). Con máscara trágica.
2. Teatro de Salamina, Chipre (KARAGHEORGIS, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, LXXXV, 1961, 304). Con máscara trágica.
3. Museo Torlonia, Roma (VISCONTI, *I monumenti del Museo Torlonia*, 1885, n.º 201, lám. XXI (*non vidí*). *Rep.Stat.*, II, 242, 9. LACHENAL, *o. c.*, 120). Restaurada como Ceres.
4. Estocolmo. Museo Nacional, de las proximidades de Villa Adriana, Tívoli (BATTAGLIA, *o. c.*, lám. IV. *Rep.Stat.*, I, 588, 6. EA, 4.969, 4.979. LACHENAL, *o. c.*, 120). Restaurada como estatua retrato de la emperatriz Faustina.
5. Museo Real, Leyden. Procedente de Asia Menor. Original helenístico. Conserva solamente torso y piernas (BRANTS, *Description of the Ancient Sculpture*, 1927-1930, n.º 18, lám. I. HORN, *Weibliche Gewandstatuen...*, cit., lám. XXXI, 3. *Rep.Stat.*, II, 656, 6).
6. Museos de Berlín. De la colección Tiepolo, procedente de Asia Menor. Designada como «Euterpe» (*Königliche Museen in Berlin. Beschreibung der antiken Skulturen*, 1885, n.º 503. WATZINGER, *Das Relief des Archelaos von Priene*, 1903, lám. V. *Rep.Stat.*, II, 673, 1. LACHENAL, *o. c.*, 120).
7. Museo de Argel, de Cherchel (BATTAGLIA, *o. c.*, lám. V. *Rep.Stat.*, II, 875, 4. LACHENAL, *o. c.*, 120). Cabe la posibilidad de que tuviera una máscara.
8. Minturno, hallada en el teatro. Fragmento del torso (ADRIANI, *Not.Sc.*, 1938, 181, lám. X; c. LACHENAL, *o. c.*, 120).
9. Estatua que perteneció a la colección Caffarelli, Roma. Hoy perdida. Conocida por un dibujo de Francisco de Holanda (EA 1492. *Rep.Stat.*, III, 196, 2. LACHENAL, *o. c.*, 120).
10. Castillo de Wörlitz, de Roma (EA 393. PAUL, *Wörlitzer Antiken*, 1965. LACHENAL, *o. c.*, 120).
11. «Els Munts», Altafulla.

El tipo aparece utilizado como Nike en dos figuritas de Niké halladas en Samotracia¹⁸², como Hera en tipo monetarios de Laodicea V Philadelphia, esposa de Mithridates IV¹⁸³ y como Isis en Delos¹⁸⁴. En matrices de sigillata aretina aparece con cetra y, en un caso cuando menos en una matriz bargatea con el letrero «Euterpe»¹⁸⁵.

No es posible en este caso buscar la identificación con Melpomene ni tampoco la posición de la mano que, más empuña que sostiene, el atributo puede ser adecuada a la de una cetra, que se sujeta por su caja de resonancia. La identificación como cornucopia propuesta por el descubridor es segura y con ello, tipo aparte, no cabe relacionar este atributo con ninguno de los propios de las representaciones de musas.

Es evidente que la estatua de «Els Munts» ocupa un lugar muy secun-

182 SCHOBER, *O. Jb.*, XXIX, 1935, 1 ss. LACHENAL, *o. c.*, 121.

183 REINACH, *L'Histoire par les monnaies*, 1902, lám. VI. LACHENAL, *o. c.*, 121.

184 HORN, *o. c.*, lám. XXIX. LACHENAL, *o. c.*, 121.

185 MARABINI-MOEUS, *Boll. Arte*, 1981, 25 ss., 10 fig., 15.

dario respecto a la serie indicada, muy lejos desde luego del ejemplar del Museo de las Termas estudiado por Lachenal y que es el mejor de la serie. La atribución a Philiskos y su relación con las «musas de Ambracia» cobra especial verosimilitud¹⁸⁶. La reconstrucción de dos estatuas, Museo Torlonia, castillo de Wörlitz, como Ceres y Flora respectivamente induce a pensar que no es éste el único ejemplar que conservaba restos de cornucopia, pese a la desmedida afición de los restauradores neoclásicos en prodigar este atributo¹⁸⁷.

Lo que se nos oculta aquí es el posible «programa» de la decoración de estas «termas inferiores» con la asociación de Eros, Hygieia y una divinidad de la naturaleza.

La copia parece corresponder a época tardo-antonina.—ALBERTO BALIL.