José Beltrán Fortes

Los Sarcófagos Romanos de la Bética con Decoración de Tema Pagano

Con un ensayo preliminar de
Pedro Rodríguez Oliva

Editorial Universidad de Sevilla

THEMA

ÍNDICE

PÁGINA DE CRÉDITOS

José Beltrán Fortes

LOS SARCÓFAGOS ROMANOS DE LA BÉTICA CON DECORACIÓN DE TEMA PAGANO

Con un ensayo preliminar
de
Pedro Rodríguez Oliva

Editorial Universidad de Sevilla

SEVILLA 2016

Colección: Historia y Geografía

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)

Manuel Espejo y Lerdo de Tejada
Juan José Iglesias Rodríguez
Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros
Isabel López Calderón
Juan Montero Delgado
Lourdes Munduate Jaca
Jaime Navarro Casas
Mª del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Adoración Rueda Rueda
Rosario Villegas Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición digital de la primera edición impresa de 1999

Ilustración de portada: Sarcófago de la Puerda del Hades,
de la necrópolis del Brillante (Córdoba)
Foto: IAA Madrid (Friedrich)

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2016
C/. Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <http://www.editorial.us.es>

© JOSÉ BELTRÁN FORTES 2016

© Del Prólogo, PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

ISBNe: 978-84-472-1643-7

Digitalización y realización interactiva:
Fernando Fernández. ed-Libros

ÍNDICE

ÍNDICE

Prólogo de *Pedro Rodríguez Oliva* V
Presentación 7
Agradecimientos 11
Abreviaturas usadas 13

INTRODUCCIÓN

1. Los estudios sobre los sarcófagos béticos 16
2. Organización y criterios de selección de piezas 20
3. La localización y distribución territorial de los hallazgos 30
4. Consideraciones generales sobre tipología, temática y estilo 42
5. Comercio, producción y uso del sarcófago en la Bética 46

CATÁLOGO

I. CAJAS DE SARCÓFAGOS

Provincia de Cádiz

Nº 1: *Hasta Regia* (Jerez de la Frontera) 63
Nº 2: *Asido* (Medinasidonia) 75

Provincia de Córdoba

Nº 3-13: *Corduba* 93
Nº 14: Puente Genil 178

Provincia de Granada

Nº 15: *Iliberris* (Granada) 187

Provincia de Sevilla

Nº 16: *Munigua* (Villanueva del Río y Minas) 199

Para ir a página pulsar en la línea

II. TAPADERAS DE SARCÓFAGOS

Provincia de Córdoba
Nº 17: *Corduba* 209

¿Provincia de Huelva?
Nº 18: Niebla 213

Procedencia desconocida
Nº 19 219

III. EJEMPLARES DUDOSOS

Provincia de Cádiz
Nº 20: *Carteia* (San Roque) 225

Provincia de Córdoba
Nº 21: *Corduba* 229

¿Provincia de Córdoba?
Nº 22: *Puente Genil* 231

Provincia de Sevilla
Nº 23: *Lucurgentum* (Alcalá de Guadaira) 235

PRÓLOGO

Incineración/inhumación: Un milenio de prácticas funerarias en los territorios meridionales de la Península Ibérica

El asunto al que se dedica este libro es un tema que estaba pendiente de ser abordado, entre los no pocos que aún quedan por resolver en la amplia y rica problemática con que se nos presenta la arqueología de la provincia romana de la *Baetica*. Hace ya tiempo que una obra como ésta se reclamaba por la comunidad científica; de ahí su principal interés, su actualidad, y el seguro éxito que, de antemano, podemos augurar que alcanzará. Es, por otra parte, motivo de satisfacción para la Universidad de Málaga que su Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico acoja la presente edición y que, además, lo haga conjuntamente con el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla; y ello, no sólo por el interés del libro (que, como se ha dicho, lo tiene y mucho), sino porque además se da la circunstacia de que su autor se formó en las aulas de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, y fue becario en nuestro Departamento de Prehistoria y Arqueología, en el que realizó sus primeras investigaciones y su tesis doctoral, y ahora, tras un paso fecundo por la Universidad de Córdoba, desempeña sus funciones docentes e investigadoras en la Hispalense como Profesor titular de Arqueología. Son muchos, pues, los motivos científicos y humanos para que celebremos la aparición de estos **Sarcófagos *romanos de la Bética* con decoración de tema pagano** de don José Beltrán Fortes.

La circunstancia de que se nos haya solicitado el escribir unas palabras que le sirvan de presentación, nos ha parecido ocasión oportuna

ÍNDICE

para desarrollar el ensayo que sigue, en el que tratamos algunos aspectos, referidos a la España meridional, de lo que ahora se viene en llamar la "Arqueología de la Muerte". Estas consideraciones, sin duda mucho mas largas de lo que suele ser usual en el prólogo de un libro, intentan ofrecer al lector un panorama mas extenso en el tiempo del asunto que este libro desarrolla. En esa explicación del antes y el después de lo aquí tratado, queda encuadrado en su justo medio el texto del Dr. Beltrán, resaltando su valor, aún mas si cabe, que es mucho y muy alto, como el lector comprobará enseguida.

Los ***Sarcófagos romanos de la Bética*** **con decoración de tema pagano**, otra de las muchas publicaciones del señor Beltrán Fortes, le sirven una vez mas de ocasión para desarrollar sus amplios conocimientos sobre los temas de la Antigüedad Clásica en los que, con asiduidad y gran acierto, suele adentrarse. El libro vuelve a demostrar su gran valía como investigador y la agudeza con que suele resolver los asuntos arqueológicos que aborda por complejos que estos sean. Este libro es una muestra de temas solventados de manera magistral, un modelo de estudio arqueológico bien planteado y resuelto, y un ejemplo personal de capacidad de trabajo, y de trabajo bien hecho, para las nuevas generaciones de arqueólogos que se forman en nuestras aulas universitarias. A su lectura invito, rogando se me permita guardar algo de esperanza en no desesperar al lector con el texto que antecede al libro que ahora se edita del profesor Beltrán Fortes.

1. Sarcófagos prerromanos de la España meridional

Bastante antes de que a fines del siglo III a.C. llegaran los romanos a estas tierras y mucho antes, por supuesto, de que a lo largo de los siglos II y III d.C. aquellos –imitando a algunas clases sociales elevadas que empezaron a practicarla– generalizaran la moda de inhumar los cadáveres, en vez de incinerarlos como era su muy arraigada tradición, ya se conocía en la España del Sur el uso de sarcófagos.

Al menos hasta fines del siglo VII a.C. las gentes fenicias que ocupaban las zonas costeras del mediodía peninsular habían practicado de una manera generalizada (Necrópolis "Laurita" de Almuñécar, tumbas de Tramayar...) el rito de la incineración; pero, desde mediados del siglo VI a.C., coincidiendo con un notorio cambio en las costumbres que se ha relacionado con el dominio de estos territorios por las gentes de Cartago, se documenta entre estos semitas occidentales la práctica de

ÍNDICE

1. Sarcófago de Cádiz. Segunda mitad s. V a.C. Museo Arqueológico de Cádiz.

2. Sarcófago de Cádiz. Primera mitad s. V a.C. Museo Arqueológico de Cádiz.

ÍNDICE

la inhumación, costumbre funeraria que se mantuvo entre ellos, incluso aún bajo el dominio de los romanos en los dos siglos antes del cambio de Era, según dejan ver los hallazgos conocidos de Villaricos, *Gadir*, *Malaka* o *Sexi*.

Los mejores ejemplos del uso de sarcófagos entre las gentes surhispanas de raigambre púnica son la pareja de excepcionales ejemplares antropoides de las necrópolis antiguas de Gadir[1], formados ambos por cajas y tapas de un solo bloque de mármol cada pieza. Los dos sarcófagos, el masculino, hallado en 1887 en Punta de la Vaca, y el femenino, encontrado en la calle Ruíz de Alda en 1980, tuvieron toques de policromía en sus tapas y aparecieron contenidos en cistas de sillares. Son piezas elaboradas por artistas griegos en Sidón, que adoptan la forma de los sarcófagos egipcios y que portan ideales retratos helenos simbolizando a los difuntos, características que son particulares y propias de este taller escultórico fenicio[2]. Ambas piezas se fechan en el siglo V a.C.; en la primera mitad, el descubierto mas recientemente, y en la segunda parte de esa centuria, el que se encontró en el pasado siglo. Estos espléndidos sarcófagos gadeiritas son los únicos esculturados que conocemos en las tierras del Sur hispano en época prerromana. En otras necrópolis fenicias, como es el caso de la de Jardín, en el valle del río Vélez (Málaga), que estuvo en uso entre los siglos VI y IV a.C., han aparecido también sarcófagos pero, a diferencia de los ejemplares de Cádiz, éstos son lisos, tallados sobre un gran bloque de piedra del lugar, con su interior ahuecado y elaborada la monolítica caja con un simple desbastado que les dio forma de paralelepípedo rectangular[3].

2. Las urnas funerarias entre los pueblos ibéricos del Sur

Frente a estas prácticas funerarias de los semitas de la franja litoral andaluza, los diversos pueblos indígenas del interior del mediodía

1. E. Kukhan, "El sarcófago sidonio de Cádiz", **AEspA** XXIV (1951) 23 ss.; R. Corzo Sánchez, "El nuevo sarcófago antropoide de la necrópolis gaditana", **BolMusCádiz** II-1979-80 (1981) 13 ss.; A. Blanco-R.Corzo, "Der neue Anthropoide Sarkophag von Cádiz", MM 22 (1981) 236 ss.
2. E. Kukhan, **Anthopoide Sarkophage in Beyrouth**, Berlín 1955.
3. H. Schubart-H. G. Niemeyer, "Excavaciones paleopúnicas en la zona de Torre del Mar", **NAH** XIII-XIV (1969-1970) 353 ss.; H. Schubart-H. G. Niemeyer-G. Lindemann, "Toscanos, Jardín y Alarcón. La campaña de excavaciones de 1971", **NAH-Arqueología I** (1971) 11 ss.; H. Schubart-G. Maas Lindemann, "Jardín. Informe preliminar sobre las excavaciones de 1974", **NAH-Arqueología** VI (1979) 141 ss.; H. Schubart, "Jardín. Informe preliminar de 1976 en la necrópolis de los s. VI-V a.C.", **NAH-Arqueología** VI (1979) 153 ss.

ÍNDICE

hispano practicaban la incineración de sus muertos, cuyas cenizas guardaban normalmente en vasos cerámicos de tipología variada[4], en casos excepcionales en contenedores de forma escultórica, según ejemplifica la Dama de Baza[5], así como en cajas de piedra de forma cuadrangular, tipo éste que se documenta especialmente entre las poblaciones indígenas del Alto Guadalquivir y del Sudeste andaluz[6]. El ejemplar mas espectacular de tales cajas pétreas de destino funerario es el de Villagordo, conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Jaén, y que se ha venido fechando sin precisión entre los siglos V-III a.C.[7]. Un conjunto singular de estas cajas ibéricas es el hallado en el interior de las tumbas monumentales de *Tugia* (Toya, Jaén) y *Túrugi* (Galera, Granada)[8], entre las que algunas llevan, en sus paredes exteriores y en las tapas planas o a doble vertiente con que se cubren tales *larnakes,* una muy interesante decoración simbólica pintada[9]. Entre las urnas de la cámara sepulcral de Toya, una llevaba una cierva y otras figuras[10]. De las de Galera, otra,

4. M. Torres Ortíz, "Acerca de la cronología de los túmulos A y B de Setefilla. El origen del rito de la cremación en la cultura tartésica", **Complutum** 7 (1996) 147 ss.; S. Baturen Barroso, "Problemática sobre la introducción de la incineración en los ritos funerarios del Sureste de la Península Ibérica", **Florentia Iliberritana** 4 (1993-94) 77 ss.; J. Pereira-A. Madrigal, "El ritual funerario ibérico en la Alta Andalucía: la necrópolis de los Castellones de Ceal (Jaén)", **Homenaje a J. M. Blázquez**, II (Madrid 1993) 381 ss.; M. Belén, "Tumbas prerromanas de incineración en la necrópolis de Carmona (Sevilla), **Homenaje a C. Fernández- Chicarro** (Madrid 1982) 270 ss.
5. F. Presedo Velo, **La necrópolis de Baza**, EAE 119 (Madrid 1982); J. M. Reverte Coma, "Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza", **Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y Monografías**, 10 (Madrid 1986) 187 ss.
6. E. Sanmartí Grego, "Caja funeraria y soporte pétreos de época ibérica procedentes de Dalías (Almería) conservados en el Museo Arqueológico de Barcelona", **Ampurias** 48 (1982) 105 ss.; A. Madrigal Belinchón, "Cajas funerarias ibéricas de piedra en Andalucía oriental", **Actas II Congr. Hist. Andalucia**, III (Córdoba 1994) 113 ss.; A. Blanco Freijeiro, "Fragmento de larnax con decoración pintada en el Ashmolean Muscum de Oxford", **Cron. VI Congr.Arq.Sud.-Alcoy 1950** (Cartagena 1951) 199 s.; M. Pellicer-W. Schüle, "Ein Grab aus der iberischen Nekropole von Galera (prov. Granada)", **MM** 4 (1963) 39 ss.; P. García Serrano, "Dos piezas escultóricas ibéricas en la Provincia de Jaén", **Oretania** 10-11 (1969) 230 ss; E. Kukahn, "Una caja funeraria ibérica con representaciones en relieve", **Act. I CNA (Valladolid 1965)** (Zaragoza 1966) 293 ss.
7. T. Chapa Brunet, "La caja funeraria de Villagordo (Jaén), **Trabajos de Prehistoria** 36 (1979) 445 ss.
8. J. Cabré, "El sepulcro de Toya", **AEspArtArq** 11 (1925) 25 ss.; C. de Mergelina, "Tugia. Reseña de unos trabajos", **BSAA** 1943-44, 13 ss.; A. García Bellido, "La cámara sepulcral de Toya y sus paralelos mediterráneos", **Act. Mem. Soc. Esp. Antropol. Etnogr. Preh.** XIV (1935) 67 ss; A. Fernández Avilés, "La cámara de Toya", **AEspA** 49 (1942) 344 ss.; J. M. Blázquez "La cámara sepulcral de Toya y sus paralelos etruscos", **Oretania** 5 (1960) 25 ss.; J. Cabré-F. Motos, **Excavaciones en la necrópolis ibérica de Galera (Granada)**, JSEA 25 (Madrid 1919-20).
9. R. Olmos Romera, "Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania ibérica", **Hom. Fernández-Chicarro**, 260 ss.; M. Almagro Gorbea, "Túmbas de cámara y cajas funerarias ibéricas. Su interpretación sociocultural y delimitación del área cultural ibérica de los Bastetanos", **Hom. Fernández-Chicarro**, 250 ss.
10. A. García Bellido, "Arte ibérico" en **Historia de España** dirig. Menéndez Pidal, I-3 (Madrid 1954) 436 y 605, fig. 314.

3. Urna de la necrópolis de *Tutugi* (Galera, Granada). Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

4. Urna de Galera (Granada). Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

ÍNDICE

conservada en el Museo Arqueológico Nacional, muestra en una de sus caras una mujer sentada, representada de perfil, que parece llevar una lanza en la mano y frente a la que se ve otra figura, también de perfil, en actitud oferente; en otro de sus lados se ha representado un grifo[11]. Noticias antiguas (Alvarez Gutiérrez, siglo XVIII) refieren la existencia de decoración pintada y en relieve en algunas urnas procedentes de las necrópolis ibéricas de *Basti* : "*El arca esta pintada por los lados y así mismo sus pies y toda la coronación. En el frente hay tres bultos de mujeres mozas una de frente y dos de perfil con peinados muy notables... En el lado derecho hay dos guerreros a caballo, lanza en ristre, a guisa de combatientes; en el izquierdo hay dos conejos muy grandes y delante de ellos dos perdices*"[12].

En la forma que presentan estas urnas ibéricas se ha querido ver un precedente de las cajas cinerarias de piedra que tanto abundan en las necrópolis andaluzas de época romana[13], muchas con cubierta a doble vertiente como las *Hausenurnen* de Centroeuropa y otros tantos contenedores cinerarios oikomorfos que reflejan la idea de la urna funeraria como la casa donde habita el difunto. Almagro Gorbea ha escrito que "*cabe plantearse si la tradición de tumbas excavadas que aparece extendida por la Bética en época romana no refleja una tradición de dichos elementos culturales indígenas, tradición que ciertamente parece evidente en el caso de las cajas cinerarias de piedra romanas tan características de esas áreas de la Bética*"[14].

3. Urnas cinerarias en piedra de la Hispania meridional

En la Roma republicana[15] la práctica de la *crematio* de los cadáveres era una costumbre generalizada[16]. Tras una serie de complejos ri-

11. Ibidem 603 ss. figs. 529-531; A. García Bellido, **Arte ibérico en España** (Madrid 1980) 23, figs. 129-130.
12. J. Cabré, "La necrópolis de Túrugi. Objetos exóticos", **Bol.Soc.Esp.Exc.** XIX (1921) 42; A. García Bellido, **Historia España...**, 608.
13. L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias de la Bética", **Cron. VI Congr.Arq. Sud.-Alcoy 1950** (Cartagena 1951) 230 ss.
14. M. Almagro Gorbea, "Túmbas de cámara...", 252.
15. Es significativa la leyenda que recordaba que el rey Numa había dejado en su testamento el deseo de que, tras su muerte, su cuerpo no fuese incinerado (Plut., *Num.* XXII, 2).
16. Aunque aceptada algo tardíamente, si atendemos a lo manifestado por algunos autores como Cic., *De Leg.*, II, 56 o Plin., *N. h.*, VII, 187.

ÍNDICE

tos, y quemado, por fin, el cadáver sobre una *pyra* en un *ustrinum* [17], se procedía a guardar los restos incinerados en una *urna*[18] que, según la importancia económica y social del fallecido, era de diversas formas[19] y materiales, al igual que el tipo de tumba destinado a contenerla. Tales urnas son generalmente de vidrio, piedra o mármol, aunque las hay de plomo, bronce y alguna vez, como caso excepcional, de metales preciosos[20]. Los tipos mas corrientes en mármol u otras piedras son los que imitan vasos o los que se ofrecen en forma de cajas. De estos últimos se conocen ahora muy bien las características de los de taller romano[21]. Otra modalidad a tener en cuenta es la de las llamadas *arae ossuariae*, altares funerarios formados por dos bloques ahuecados que dejan, al superponerse, un espacio libre en su interior que sirve de urna cineraria[22]. Uno de estos "Aschenaltäre", que se halló en el siglo XVIII en Córdoba junto a la Torre de la Malmuerta y cuyos dos bloques se conservan en su Museo Arqueológico Provincial, lleva una inscripción funeraria con la temprana fecha del 1 de agosto del año 19 a.C.[23].

Las urnas cinerarias en forma de caja y con cubierta a dos aguas que imitan el tejado de *tegulae* e *imbrices* de un edificio, y hasta el edificio mismo por tener representadas sus puertas (no las simbólicas

17. J. M. C. Toynbee, **Death and Burial in the Roman World** (Londres 1971).
18. Ouid., *Am.*, III, 9, 39; Tac., *Ann.*, III, 1. El nombre latino *urna* (dimin. *urnula*), aunque alguna vez tiene el sentido de vaso funerario, se utiliza normalmente para designar un vaso destinado a contener líquidos. *Cinerarium* y *ossuarium* son los vocablos mas usuales en este sentido, aunque de todos el que mejor puede aplicarse es el de *olla* u *olla ossuaria*, vaso o caja destinado a contener los huesos (*ossa*) y las cenizas (*cineres*) de los difuntos en las *ollaria* o *loculi* de los *columbaria* y de los otros tipos de sepulcros y tumbas. Cfnse. W. Hilgers, **Lateinische Gefässnemen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefässe nach den antiken Schriftquellen** (Düsseldorf 1969) ss. vv.; I. di Stefano Manzella, **Mestiere di Epigrafista** (Roma 1987) 88 ss.; E. Pottier, s. v. "Urna" en **DA X**, 604 s.; ID., s. v. "Olla" en **DA** VIII, 171 ss; H. von Hesberg- P. Zanker (Eds.), **Römische Gräberstrassen. Selbsstdarstellung-Status-Standard** (Munich 1987) láms. 40, 42, 43, 48 y 49; F. Sinn Henniger en G. Koch-H. Sichtermann, **Römische Sarkophage,** HdArch (Munich 1982) 41 ss.
19. Las oikomorfas obedecen en Roma a una tradición muy antigua. Desde los siglos X-VIII a.C. las urnas cinerarias villanovianas de cerámica se caracterizan en el Lacio por su forma de choza. Los hallazgos del Foro romano ofrecen buenos ejemplos de esta modalidad.
20. Así, la que guardó las cenizas de Trajano bajo la famosa columna de su foro era, segun el testimonio de Dion Casio (LXIX, 2, 3), una *urna aurea*.
21. F. Sinn, **Stadtrömische Marmorurnen** (Mainz am Rhein 1987).
22. D. Boschung, **Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms** (Berna 1987); W. Altmann, **Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit** (Berlín 1905) figs. 42, 45, 46, 48, 57, 73, 85, 87, 94, 104, 118-120, 123, 125, 137, 183 y 202.
23. **CIL** II 2255; A. U. Stylow, "Los inicios de la Epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la Epigrafía funeraria" en **Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente** (Zaragoza 1995) 225 s., figs. 7-8.

ÍNDICE

del Hades), se encuentran en Roma desde época de Augusto y siguen con sus sucesores de la dinastía julio-claudia[24]. Aunque la urna cineraria de Roma en forma de caja se caracteriza en época imperial por su barroquismo decorativo, no faltan ejemplos que en su sencillez enlazan con la forma de las que encontramos en la *Baetica*, obras de talleres locales que reseñamos a continuación y que, decoradas o no, responden a un esquema simplísimo de articulación arquitectónica. Una de estas piezas, aunque de taller romano, se halló también en Córdoba, según se sabe por el grabado y descripción que de ella hizo Pedro Díaz de Rivas en 1627. Perteneció a la colección de Agustín de Oliva, el hermanastro de Ambrosio de Morales, y de aquella pasó al convento de los Santos Mártires, aunque ya en el siglo XVIII no se sabía de su paradero. El grabado de Díaz de Rivas permite ver se trataba de una urna de caja cuadrada, decorada en su frente con una arquería cobijando un trípode délfico, con dos cisnes simétricamente colocados a los lados y sendas antorchas de las que pende una guirnalda de flores y frutos. Arriba, en el centro, la cartela con el epígrafe: L(*ucio*). MANIO / L(*ucii*). F(*ilio*). / VIX(*it*). AN(*nis*) XXIII / SVLPICIA? DELPHIS / FILIO PIENTISSIMO / POSVIT, según restitución de E. Hübner (**CIL** II 2289), y, enmarcando el conjunto, dos palmeras que hacían esquina. Precisamente el autor de este libro, el Dr. Beltrán Fortes, que ha realizado una excelente publicación sobre esta pieza[25], refiere un ejemplar idéntico del Cabinet des Medailles de la Biblioteca Nacional de Paris, que es pieza de época claudio-neroniana y que lleva como decoración los mismos elementos simbólicos, de claro sentido funerario, que el ejemplar de Córdoba: trípode délfico, antorchas, cisnes, palmeras, cráteras de las que arrancan ramas vegetales...

Otro tipo de urnas cinerarias de Córdoba, éstas si de talleres locales, son las que en 1866 entregó la Comisión Provincial de Monumentos para que formaran parte del Museo Arqueológico. Se trata de una serie de urnas cinerarias romanas en forma de cajas de arenisca y caliza, aparecidas en diversos lugares cordobeses, que ahora se exponen en una especie de columbario construido ex profeso en la Sala III del Museo Arqueológico Provincial[26]. Todo la serie de estas cajas cinerarias es casi

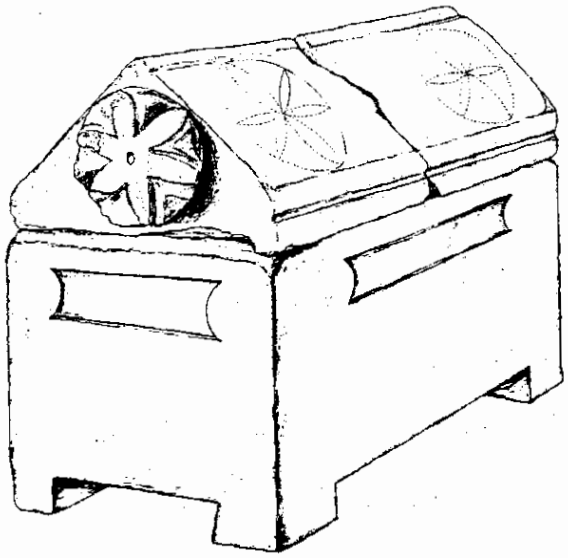
24. F. Sinn, **Stadtrömische Marmorurnen**..., 93, 95 y 114, láms. 5, 6, 8 y 26.
25. J. Beltrán Fortes, "Notas sobre una urna romana de Córdoba", **Baetica** 10 (1987) 161 ss.
26. A. M. Vicent de Marcos, **Museo Arqueológico de Córdoba (Guía abreviada)** (Córdoba 1976) 16.

ÍNDICE

uniforme, con *opercula* a doble vertiente y remates laterales imitando el coronamiento de las *arae* de frontón triangular y *cornua* en los laterales. Su única diferencia consiste en la manera de trabajar la base para obtener las patas. Un primer grupo es aquél en que las patas se han elaborado con un simple corte horizontal de los angulos de la base, dejando intactas las zonas cercanas a las esquinas. Corresponden a esta modalidad un ejemplar procedente de la Torre de la Malmuerta en la Puerta del Colocho y otros dos encontrados en la carretera de Trasierra. El siguiente grupo lo forma un conjunto en el que las patas se han trabajado mediante dos cortes a bisel en la base de cada una de sus cuatro caras, dejando una figura en forma de frontón triangular invertido. De este tipo es una urna aparecida junto a las antes mencionadas de Trasierra, dos halladas en Marrubial y otra pareja procedente del cementerio de la Salud. Llama la atención, siendo hallazgos diversos, la uniformidad del tipo al que corresponden estas urnas; es el mismo que ofrecen los siete ejemplares hallados en una de las necrópolis de *Italica* que se exponen en la Sala XXI del Museo Arqueológico de Sevilla[27]. Al lado de estos conjuntos de *Corduba* e *Italica*, piezas de este tipo aparecen por doquier en otras localidades de la región. Abundan, en hallazgos recientes, en la necrópolis de la antigua *Carissa Aurelia* (Bornos, Cádiz); también en una necrópolis localizada al pie del "Cerro de los Castillejos" (Teba, Málaga), donde las urnas se han fabricado en una caliza local muy porosa, resultando piezas de muy ruda calidad, parecidas a las de la cercana *Acinipo* (Ronda la Vieja, Málaga). En esta localidad antigua también la caja cuadrada de piedra caliza o arenisca es el tipo de urna funeraria usual en sus necrópolis, dato que se había hecho notar desde antiguo. Rivera en sus *Memorias eruditas* (I, p. 50) tomaba del estudioso renacentista Macario Fariñas del Corral esta noticia: "... *hacia las viñas de Leches... se descubren unos sepulcros gentílicos: son unas urnas de piedras cuadradas, de dos tercias por lado, con sus cubiertas de encaje, y dentro las cenizas de los cuerpos que quemaban, si bien es constante se han hallado en otros sitios del contorno sepulcros singulares con cajas de plomo...*"[28]. A principios de este siglo Madrid Muñoz decía de estas "*urnas cinerarias*

27. C. Fernández- Chicarro- F. Fernández Gómez, **Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla. II. Salas de Arqueología romana y medieval**, 3 ed. (Madrid 1980) 139 n. 40; "*halladas en su mayoría en Itálica*".
28. J. y M. Oliver Hurtado, **Munda Pompeiana** (Madrid 1861) 307 s.

ÍNDICE



5. Una cineraria romana del Museo de Málaga.

de piedra arenisca o de blanca caliza que el arado alumbra con frecuencia" que "*contienen en ocasiones objetos muy curiosos y preciados. Lacrimatorios... de cristal... y de barro... fragmentos de espejos...*"[29]. Dos urnas de esta procedencia se guardan en el Museo Arqueológico Provincial de Málaga. Una es una caja (0, 445 anch., 0, 31 alt., 0, 29 gros.) carente de cubierta y que presenta un esbozo de patas obtenido por un somero rebaje en círculo en las cuatro caras de su base; la segunda, que se trata de una caja cuadrada de la misma caliza fosilífera en que está trabajada la pieza anterior y que es roca que aflora en los alrededores de *Acinipo*, tiene 0, 28 m. de anchura, 0, 245 de alto y 0, 215 de grueso. Bien ahuecada, le falta la cubierta y presenta la particularidad de un buen pulimento exterior y de llevar decoración pintada. En sus cuatro esquinas aparecen restos de una línea roja horizontal que, por arriba, remata en sendas volutas; en el centro de la cara principal con el mismo color se ha trazado un círculo.

29. A. Madrid Muñoz, "Acinipo (Ronda la Vieja)", **BRAH** LXIII (1913) 92 s.

ÍNDICE

Los hallazgos de este tipo de urnas se extienden por otros lugares de las actuales provincias de Jaén, Granada, Sevilla y Cádiz. Cajas en piedra caliza, con cubiertas planas y con patas obtenidas por cortes a bisel, idénticas a las que venimos referenciando procedentes de localidades béticas, se encuentran también en *Emerita Augusta* y de ellas son ejemplo las expuestas en el columbario reconstruido hipotéticamente en la Sala VI de la planta primera del Museo Nacional de Arte romano de la capital extremeña. Llamativo por su recubrimiento de estuco rojo y por la decoración de su tapa es un ejemplar de procedencia andaluza –aunque no se sepa de su exacto lugar de hallazgo– que en el pasado siglo perteneció al museo de los Marqueses de Casa-Loring en Málaga[30], y que ahora guarda el Museo Arqueológico Provincial malagueño. Es de caliza y presenta restos de estuco rojo en algunas partes y lleva decoración geométrica incisa y en relieve. Tiene 0, 435 m. de anchura, 0, 22 de grosor y una altura de 0, 21 en el cuerpo de la caja y de 0, 38 incluyendo la cubierta. Bien recortada y ahuecada, se sostiene esta urna sobre cuatro patas de sección cuadrada. En sus frentes, a una altura media, se han rebajado una bandas rectangulares de lados laterales en escocia. Las de la cara principal y trasera tienen 22, 5 cms. de ancho por 4 cms de altura; las de las laterales, 12 cms. de anchura por igual altura que las antes descritas. Dentro de estas cartelas quedan restos del estuco que debió recubrir toda la caja y de la pintura roja que, al menos en esas zonas, la decoraba. La cubierta, a doble vertiente, ha sido ahuecada en su interior y presenta, en las partes alta y baja de cada uno de los lados del tejado, sendas líneas incisas. Estaba toda ella recubierta de estuco y, entre tales líneas, cobijaba, en cada lado, dos rosetas hexapétalas inscritas en un círculo y trazadas a compás sobre el blando estuco pintado de rojo. En los dos laterales de la cubierta, centradas en los frontones triangulares que los forman, se han trabajado en relieve, con un diámetro de 10 cms., unas rosetas de seis pétalos que igualmente estuvieron estucadas y pintadas de minio.

Por un manuscrito de Rus Puerta (1646) y dibujo del mismo autor, publicado en versión retocada por Romero de Torres, conocemos otra de estas urnas, aunque en este caso con decoración figurada. Hasta

30. M. Rodríguez de Berlanga, **Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa-Loring** (Málaga 1903) 105.

ÍNDICE

ahora se trata éste del único ejemplar de tales cajas funerarias adornado con decoración figurada, y de ahí su especial interés. Se halló a "*media legua de Torreximeno, à la parte occidental en su termino*" en "*la Torre de la Fuencubierta en un espacioso campo lleno de ruinas de antiguos edificios*" y se trataba de "*una caja de piedra blanca, dentro de la cual estaba una estatua de un niño y una redomita con cenizas: y en la frente de la caja estaban abiertas letras y corazoncillos, que sirven de puntos*" con la inscripción: CLODIA. APPI(*i*). L(*iberta*). HOSPITA (**CIL** II 1698) y "*debajo de las letras está relavada una estatua de mujer recostada*"[31]. Si atendemos a la forma con que el dibujo muestra la pieza, sin duda se trata de una típica caja cineraria de producción local trabajada en caliza, semejante a las antes comentadas. De este mismo lugar jiennense se conocen otros dos ejemplares que llevan inscripciones[32] con el nombre de los allí incinerados. Uno, de 0,26 m. de alto y con cubierta imitando la doble vertiente de un tejado y unida al cuerpo "con plomo derretido", llevaba inciso en su frente el epígrafe: TERTIOLA. AVITI. LIBERTA. El segundo, con tapa plana de reborde ancho para el encaje del cuerpo y una altura de 0,23 m., ostentaba esta inscripción en capitales cuadradas e interpunciones triangulares: SATVLA. AVITI. L(*iberta*). La coetaneidad de ambas –como se deduce de sus epígrafes– es interesante para ver que en un mismo taller y en igual monumento funerario, cubierta plana y cubierta a doble vertiente se usaban indistintamente y con el mismo significado de "última mansión" del difunto, sin que ello implique diferencias cronológicas; porque hasta es posible que estas urnas de Torredonjimeno pertenecieran a un mismo monumento funerario de tipo familiar, como ya indicara Romero de Torres[33]. En la misma provincia de Jaén se documentan otras de estas urnas que, igualmente, portan textos epigráficos. Una de Arjona (Jaén) (0,26 x 0,36 x 0,25 ms), que ingresó en el Museo Arqueológico Provincial de Granada hacia 1946, lleva

31. E. Romero de Torres, "Nuevas inscripciones romanas de Córdoba y Torredonjimeno", **BRAH** LXV (1914) 136 s.; L. Fernández Fuster, "La idea del reposo en la escultura funeraria provincial", **AEspA** XXII (1949) 398; A. Balil, "Esculturas romanas de la Península Ibérica (VI)", **BSAA** XLIX (1983) 251 s., lám. XIII, 3; C. González Román-J. Mangas Manjarrés, **Corpus de inscripciones latinas de Andalucía. III. Jaén, II** (Sevilla 1991) núm. 517, lám. 344.
32. E. Romero de Torres, "Nuevas inscripciones...", 135 s.; L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias...", 235 s.
33. E. Romero de Torres, "Nuevas inscripciones...", 136 s. : "*El patrono de las tres libertas se llamaba Appio Clodio Avito. En Fuencubierta estaría el columbario de su familia y clientes*".

ÍNDICE

grabada en su frente, con capitales cuadradas de 3 cms. de altura e interpunciones triangulares de lados curvos, esta inscripción: M. HELVI. IOCHI[34]. En el mismo Museo se conservan otras dos urnas del mismo tipo. La primera, de procedencia desconocida, es también de caliza (0,25 x 0,25 m.) y lleva en su cara principal el epígrafe: ASANAN[35]. La segunda es anepigráfica y procede de *Urci*. Ingresó en el Museo granadino en 1880. Como las dos anteriores carece de tapa y sus medidas son: 0,35 x 0,25 x 0,17 m. Su singularidad estriba en que sus patas, frente a lo que es mas usual en estas piezas, son excesivamente elevadas (9 cms.) y han sido trabajadas en las caras externas a base de una serie de cortes en bisel que ofrecen una decoración triangular en escalera[36].

Otra de estas urnas con inscripción latina se conserva en el Museo Arqueológico Nacional como procedente de un lugar impreciso de la *Baetica*. Ha sido trabajada sobre un paralelepípedo de caliza de interior ahuecado que se ha rebajado en su parte inferior para obtener las cuatro patas que están en sus esquinas (0,35 alt., 0,365 anch., 0,20 gros.). Presenta sus paredes externas laterales y trasera toscamente labradas, mientras su frontal y tapa –que hace tejado a dos aguas visto desde el lateral– han sido bien alisadas. En la cara principal, entre líneas-guía y con letras capitales (4,5 y 5 cms.) que se separan con interpunciones triangulares, se ve escrito: VERANA. PRIMI. L (*iberta*).

También las necrópolis de *Gades* (Cádiz), tan interesantes por su serie de variantes en enterramientos y en recipientes para las cenizas de los difuntos[37], han ofrecido algunas urnas en piedra del tipo que venimos comentando. Aquí están generalmente realizadas en la caliza fósil local llamada conchífera u "ostionera", la mayoría sin patas y con cubierta, unas veces plana, otras a doble vertiente, aunque también las hay de mejor calidad labradas en caliza de color blanco o claro, de grano muy fino. Las primeras suelen localizarse en las necrópolis de la zona de Puerta de Tierra y del Barrio de San José, mientras las labradas en esa

34. M. Pastor-A. Mendoza Eguaras, **Inscripciones latinas de la provincia de Granada** (Granada 1987) 263 s., núm.139, lám. LXXXVII.
35. M. Pastor-A. Mendoza Eguaras, **Inscripciones latinas...**, 228 s., núm. 126, lám. LXXIX.
36. L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias...", 234, fig. 4-1.
37. **JSEA** Mems. 5 (Madrid 1916), 12 (Madrid 1917), 18 (Madrid 1918), 26 (Madrid 1919), 30 (Madrid 1920), 57 (Madrid 1923), 76 (Madrid 1926), 84 (Madrid 1926), 95 (Madrid 1928), 99 (Madrid 1929), 117 (Madrid 1932), 122 (Madrid 1933), 129 (Madrid 1934), 134 (Madrid 1935); E. Romero de Torres, **Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)** (Madrid 1934), 61 ss., 535 ss.

otra caliza blanca, que permite un tallado a bisel de las patas y una hendidura en el borde para el encaje de la cubierta, han aparecido en la zona cercana a la Catedral[38]. Entre los tipos de enterramientos, son de destacar los "columbarios" descubiertos en las campañas de excavaciones de 1927, 1928 y 1930-1931 con hileras de *loculi* superpuestos y con los paramentos recubiertos de estuco blanco, aunque en estos enterramientos el predominio es de la urna en vaso cerámico o en vidrio con estuche de plomo. Un interesante y cuidado ejemplar de urna en forma de caja es uno de mármol blanco y de sección casi cuadrada encontrado en la zona de Puerta de Tierra. Lleva tapa lisa del mismo material que hace perfecto encaje en el cuerpo de la urna, y ambas piezas en sus esquinas van recorridas de arriba a abajo por una profunda incisión. En la cara frontal se ve rebajada una cartela cuyas molduraciones coinciden con el borde de cada uno de sus lados y que aparece llena de incisiones lineales que, hacia su centro, repiten la forma rectangular de aquella. Al interior, la caja ha sido ahuecada en forma de semicírculo, modalidad ésta que conocemos en algunas de Roma que pueden ser de época augustea[39].

También es de mármol blanco la urna que, hacia 1920, se halló en El Casar (Utrera, Sevilla), y que de la colección Lara en El Coronil pasó al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Carece en su estado actual de cubierta y ha sufrido algunos desperfectos especialmente en su lado izquierdo, lo que le ha hecho perder parte de la inscripción que llevaba en su frente, adornado con una esquemática decoración vegetal y una cartela rectangular moldurada que contiene el fragmentario epígrafe: [...] GVRIS / [...] ANNOS. XIX, por el que se ha propuesto para ella la fecha del siglo II de la Era[40]. Es pieza interesante por su decoración vegetal estilizada y obra probablemente de un taller local del que, hasta ahora, no contamos más que con este ejemplar.

Uno de los conjuntos más interesantes de estas urnas cuadradas de piedra es el que se halló en el llamado "Sepulcro de los Pompeyos" en el Cerro de las Vírgenes (Baena, Córdoba)[41]. Sin que pueda precisarse

38. A. M. Gordillo Acosta, "Los recipientes de incineración romanos depositados en el Museo de Cádiz", **AnArqAnd-1975**, II (Sevilla 1987) 467, láms. I, 1-2 y VIII.
39. F. Sinn, **o.c.**, 96 s., núm. 22, lám. 10.
40. J. González Fernández, **Inscripciones romanas y visigodas de Utrera** (Sevilla 1988) 98 núm. 44, lám. XXVII.
41. J. Sanguino Michael, "Antigüedades romanas del Cortijo de las Vírgenes", **BRAH** LXII (1913) 483 ss.

demasiado por lo lejano de las noticias, por no saberse del actual paradero de los originales para su debido análisis, y por carecer de los datos arqueológicos que un control adecuado de los hallazgos hubiera proporcionado, a pesar de todo ello, este grupo de urnas permite conocer bastante bien los modelos que estaban en uso en la *Ulterior* a fines de la República y comienzos del Imperio. Hoy debemos movernos en el campo conjetural y establecer la relación cronológica entre las piezas a través esencialmente de los epígrafes que llevaban las urnas. Las cerámicas con ellas encontradas, de haber podido ser estudiadas con detalle en el conjunto del ajuar al que pertenecían, habrían dado datos cronológicos inestimables para fechar algunas de estas cajas funerarias y establecer así una seriación. Dos urnas de cerámica globulares y con asas circulares que se ven en la fotografía de Valverde y Perales, uno de los editores del hallazgo[42], hablan de una temprana utilización de aquella cámara funeraria, mientras los ungüentarios piriformes (tipo 58 de Vegas) señalan su uso entrado el siglo I de la Era. Una de las piezas halladas, que fue clasificada como "*lámpara de cristal... metida en un cubo de plomo*", por la fotografía que aparece en el libro de Valverde y Perales puede, sin duda, clasificarse como una de esas conocidas urnas vítreas de uso funerario con su estuche de plomo, dato éste también a tener en cuenta, por aparecer aquí asociadas estas arquetas cinerarias en piedra con esas urnas de vidrio. El monumento funerario, que se encontró fortuitamente en agosto de 1883, es, pues, un magnífico reflejo de la arquitectura y de los ritos fúnebres practicados en el mediodía peninsular, entre la segunda mitad del siglo I a.C. y los inicios de la Era, y refleja en la onomástica de los allí enterrados una interesantísima mezcla de elementos indígenas y romanos que debía ser tan propia de estas tierras del sur durante las guerras de cesarianos y pompeyanos. La detallada descripción que hace Valverde Perales nos indica que el sepulcro era "*...una pieza abovedada que mide 3 metros de largo por 1,70 de ancho, se encontraron, colocadas en orden, sobre una repisa del muro, doce urnas de piedra franca, de dimensiones diferentes (entre unos 31 x 18 y 14 x 7 cm.) con cubiertas adornadas de molduras, y dentro de ellas los restos incinerados de individuos cuyo nombre se veía escrito en un lado de la urna*

42. F.Valverde Perales, **Historia de la Villa de Baena** (Toledo 1903) 39 s., fig. 12.
43. P. Merimée, "Inscriptions romaines de Baena", **Rev.Arch.** 1 (1844) 176 ss.

correspondiente. Otra urna se encontró sin inscripción alguna... se encontraron muchos lacrimatorios de vidrio y barro, con otros pequeños objetos, y una lámpara de cristal con un líquido dentro, metida en un cubo de plomo, con tapadera, como de 40 centímetros de alto, que estaba medio enterrado en el suelo... La bóveda del columbario está hecha de fuertes sillares y en la pared del O. se ve una puerta, con arco de sillares también, que era la que daba entrada al recinto." Del descubrimiento se hizo eco Prospére Merimée[43], interesando a Francia en el tema, ya que al nombrarse en las inscripciones de las urnas unos *Pompeii*, éstos se relacionaron de inmediato con las luchas hispanas entre César y Pompeyo, tema por el que sentía personal interés Napoleón III, estudioso, como se sabe, de los textos juliocesarianos[44] e instigador de la búsqueda en tierras andaluzas, la patria de su esposa Eugenia, de las huellas materiales de aquellos acontecimientos. El conjunto de las urnas, a pesar de no haberse conservado los originales[45], por los epígrafes[46] latinos que portaban permiten una cierta ordenación. Unas llevan nombres indígenas; así, una de reducido tamaño y con patas levemente insinuadas, llevaba, con nexo de las AN finales, este epígrafe en su frontal[47]: VELGAAN. Muy parecida en su forma, aunque algo más alta, era la urna que decía: IGALCHIS. ILDRONS. F; una tercera portaba esta leyenda: ILDRONS / VELAVNIS. Sin patas y con cubierta semicircular era otra de estas urnas que llevaba la inscripción: SISEAM. BA. HAN / NONIS. F, con nombre indígena el difunto y púnico (Hannon) el del padre. Otra decía, en genitivo, solamente: GRACHI. *Nomen* latino y *cognomen* indígena llevaba la mujer cuyas cenizas ocupaban una de las urnas, que tiene tapa en forma de cubierta a doble vertiente y patas hechas a bisel en la parte baja del frontal. Es la que

44. También animó este descubrimiento el estudio del tema entre los españoles; así lo recuerdan los hermanos Oliver: "*En 1833 se decubrieron en el Cortijo de las Vírgenes, término de Baena, doce urnas cinerarias en algunas de las cuales se leían los nombre de la familia Pompeia. El vulgo creyó al principio que estos sepulcros fueron los de los hijos del gran Pompeyo. A poco tiempo del descubrimiento, empezaron á publicarse unos artículos en el* **Boletín Oficial de Córdoba** *(desde 28 de Enero de 1834), firmados por D. Francisco Julian Madrid, en que se hacía una larguísima reseña da cada una de las campañas de César, sin crítica ni conocimiento histórico*" (J. y M. Oliver Hurtado, **Munda Pompeiana** (Madrid 1861) 368.

45. L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias..." 237, fig. 6. Los originales se han perdido, pero en el Museo arqueológico Nacional se conservan copias en escayola de siete de estas urnas.

46. Deben relacionarse estos textos con los que aparecen en las urnas de Torredonjimeno y Arjona, ya citadas, en varias de la necrópolis de Carmona, que se comentan mas abajo, y con otra de Mentesa que da el nombre **SAT. VRNINVS** (C. González Román -J. Mangas Manjarrés, o.c., I, núm. 288, lám. 204.

47. Las que a continuación se relacionan son por este orden **CIL** II 1595, 1591, 1590, 1594, 1592, 1593, 1589, 1588, 1587, 1586, 1596, 1585.

6. Urnas cinerarias del Sepulcro de los Pompeyos (Baena, Córdoba). (Según Fernández Fuster).

ÍNDICE

tenía inscrito el texto: IVNIA. L. F. / INSGHANA. Las seis urnas restantes, son las que corresponden a los Pompeyos. De algunas se sabe su forma, bien por la fotografía de Valverde y Perales, bien por las copias en escayola del MAN. Una, de cubierta semicircular y molduraciones ligeras en la base para dar forma a las patas, es la que llevaba la inscripción: Q. POMPEIVS. Q. F. / VELAVNIS. Cubierta plana y molduraciones mas señaladas en la parte inferior del frontal, tenía la urna con leyenda: POMPEIAE. Q. F. / NANNAE. Mas alargada que el resto, con señalización de patas, forma ultrasemicircular en la base de su cara principal y cubierta moldurada a doble vertiente, con los laterales elevados, era la que decía: Q. POMPEI. Q. F. SABINI. De menor tamaño, cubierta semicircular y dotada de breves patas era la urna en que aparecía la inscripción de FABIA. M. F. ANINNA / M. POMPEI. Q. F. Cubierta plana, semicircular y patas obtenidas por el corte a bisel de la arista inferior de la caja, tenía la urna en la que se había inscrito, con grandes y descuidadas letras capitales: CN. POMPEIVS. CN. F. / GAL. AFER. AED / II VIR. Qué forma tenía la que por su texto reviste el mayor interés entre todas, ya que permite obtener el *stemma* de estos *Pompeii*, no lo sabemos. Su epígrafe era: M. POMPEIVS. Q F. GAL. ICSTNIS / II VIR. PRIMVS. DE FAMILIA / POMPEIA. Desgraciadamente no hay calcos de ella en el MAN, ni aparece en la fotografía del libro de Valverde y Perales. Los Icctnis, Aninna, Nanna, Velaunis, Ildrons, Igalchis, Insghana, Siseamba y Velgana nombrados en las urnas de Baena son, pues, nombres turdetanos[48], como tantos otros indígenas o de raigambre púnica que han ofrecido los epígrafes latinos del sur peninsular[49], y en este caso evidencian la realidad del arraigo, reflejado también en documentos literarios, que los pompeyanos tuvieron entre estos indígenas de la *Ulterior*.

El mejor y variado de los conjuntos de estas urnas cinerarias lo ofrece la necrópolis de *Carmo*, la actual Carmona (Sevilla)[50]. Los mas de dos millares aproximadamente de piezas que esta necrópolis ha ofre-

48. M. Gómez Moreno, "Sobre los iberos y su lengua", **Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal**, III (Madrid 1925) 491 s.; M. L. Albertos Firmat, **La onomástica personal primitiva de Hispania Tarraconense y Bética** (Salamanca 1966) ss.vv. y 276.

49. **CIL** II 550, 1302, 1374, 1487, 1512, 1578, 2051, 2067, 2114, 2125, 2160, 2178, 2284, 2286, 2295, 2368, 2369, 3282, 3284, 3295, 3298, 3302, 3307, 3310, 3351, 3354, 3373, 3380; As. nos. 95, 98, 233, 329, 5447, 5537, 5910, 5922, 5923, 6639.

50. J. de D. de la Rada y Delgado, **Necrópolis de Carmona** (Madrid 1885); G. E. Bonsor, **An Archaeological Sketch-book of the Roman Necropolis at Carmona** (Nueva York 1931); C. Fernández-Chicarro y de Dios, **Guía del Museo y Necrópolis de Carmona (Sevilla)** (Madrid 1969); M. Bendala Galán, **La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)** (Sevilla 1976).

ÍNDICE

cido, permite establecer una tipología básica[51] como punto de referencia para otras localidades de la *Baetica*. Se colocaban en diversas partes de las tumbas, según se deduce de los hallazgos, aunque especialmente se ubicaban en los *loculi* u hornacinas que, para tal destino, se labraban en las paredes de las cámaras funerarias. Ejemplos se encuentran en las tumbas llamadas del "Mausoleo circular", del "Elefante", de "Las Guirnaldas", de los "Cuatro Departamentos", de "Servilia", de las "Cuatro Columnas", de "Prepusa", del "Ryton de Cristal" o de "Las Jarras", de "Postumio", de "Las Tres Puertas", del "Columbario-Triclinio"... De entre todas estas urnas debe destacarse un ejemplar de mármol blanco encontrado, según Bonsor, en la tumba número 47 del Campo de las Canteras, pieza que hoy se expone en el Museo de la Necrópolis en la vitrina 1 con el número 6. Se halló sin cubierta "*... sobre el podium y, pese a las violaciones que antaño sufriera la tumba, guardaba entre sus cenizas un anillo de bronce con una piedra de ágata entallada, con un águila sosteniendo en el pico una serpiente*"[52] y Bonsor la describió así: "*Only one marble urn, has been found at Carmona. This time it is the cover which is lacking. It should have been fastened to the lower part judging by the two iron dowels which appear on the edges. Upon three of the sides of this marble urn may read the inscription as follows: on the right, EVNI FILIAE / OSSA PREPVSAE/ ANN XXV on the left. It contained, therefore, the ashes of a young woman with a Greek name, Prepusa, aged twenty-five years, daugther of Eunius*"[53]. Su reducido tamaño (0,27 x 0,15 m. de altura) ha obligado a colocar la filiación y los años de la difunta en los laterales de la caja, dejando en el frente solo la dedicación: OSSA. PREPVSAE dentro de la moldurada cartela rectangular que lo llena. En los bordes laterales hay encajados sendos pernos de hierro plomado con los que se unía la tapa desaparecida. Por los caracteres paleográficos de su epígrafe, letras capitales rústicas muy elegantes y de marcados ápices, ha sido fechada en el siglo II d.C.

Un grupo numeroso de urnas de esta necrópolis de *Carmo* corresponde al "tipo B"de Bendala, cuyas particularidades ya notó Bonsor y que Fernández Fuster resumía así: "*El tipo... consiste en patas talladas a bisel en el grosor de la caja en forma de ángulos diedros que se*

51. L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias..." 231 s., 237 s.; M. Bendala Galán, **o.c.**, 107 s.
52. C. Fernández-Chicarro y de Dios, **o.c.**, 29 ss.
53. G. E. Bonsor, **o.c.**, 129, lám. LXXVI, fig. 35.

cruzan en ángulo en el centro donde se labra, a menudo, otra incisión angular. La cubierta puede ser plana, a dos vertientes, o bien, en los ejemplares mas ricos a dos vertientes con molduras laterales"[54]. Están trabajadas en caliza blanca de grano finísimo y a este tipo pertenecen las que siguen que llevan epígrafes. Una, de 0,33 x 0,6 m., lleva en el frente de su tapadera plana la leyenda: PYLADES S T T L[55]. De tamaño similar a la anterior es la que, en idéntico lugar, tiene la inscripción: VRBANIVAL[56], nombre púnico sin duda. Otras urnas del mismo tipo llevan también epígrafes en la cara frontal de la caja. Una de ellas sin tapa (0,16 m. alt.) presenta grafiteado en dos líneas el epígrafe: GALLAII / VICAAl, que debe entenderse quizá como Gallae (*filiae*) Vicani[57]. Otra muy parecida e igualmente sin cubierta, lleva en su frontal inciso con punzón el nombre: ATITTAII[58]. Quizá pudo corresponder a una de estas urnas de *Carmo* el epígrafe que se decía estar "*en las casas del Ayuntamiento*" y que se leyó: OSSA / PAPIRIAE / PHIALES / HIC. S. S / S.T.T.L.[59]. De este mismo tipo de urnas deben mencionarse otras anepigráficas como la que lleva incisas desde el frente de la tapa hasta el centro de la cara principal "*tres líneas divergentes*". Se trata del motivo que Fernández-Chicarro creyó "*un grabado a modo de tridente*"[60] y del que Fernández Fuster se preguntaba si no serían estas incisiones un medio "*para reafirmar el cierre derramando en esas acanaladuras plomo fundente*", aunque tampoco descartaba fuesen un "*motivo ornamental o simbólico*"[61]. Esta urna, cuya altura con la tapa es de 0, 22 m. , es, sin embargo, una variante del tipo, ya que las patas se han obtenido tallando una línea curva en la parte inferior de cada una de sus caras. Otra variante la vemos en un ejemplar, dado a conocer por Bonsor[62], que tiene 0, 25 m. de altura con la tapa y cuyas patas se han obtenido por un corte horizontal en el ángulo que forman los cuatro lados, mayores y menores, con la base.

54. M. Bendala Galán, **o.c.**, 107; L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias...", 237.
55. Museo de la Necrópolis, vitrina I número 7. **CIL** II 5424.
56. Vitrina IV de la Sala II del Museo de la Necrópolis. **CIL** II 5427.
57. Sala III, vitrina II número 15; M. Bendala Galán, **o.c.**, lám. LXXVIII, núm. 3.
58. **Eph. Epigr.** VIII 95. Sin duda, Atittae. Hijo de un Attitta, era el Urchai<e> Chilasurgun que costeó en *Ilipa* la construcción de unas "portas fornie" (**CIL** II 1087). Del mismo aseguró Mª Lourdes Albertos (**o.c.**, 39, 276 y 290) que es nombre que solo se documenta en el sur de Hispania y que "*no parece... nombre indoeuropeo, aunque es nombre basado en el balbuceo infantil*".
59. **CIL** II 1387.
60. C. Fernández-Chicarro y de Dios, **o.c.**, 39.
61. L. Fernández Fuster, "Urnas cinerarias...", 237 s.
62. G. E. Bonsor, **o.c.**, lám. LXXVII, fig. 38.

ÍNDICE

Un grupo muy numeroso de urnas de la necrópolis carmonense es el que Bendala describe como "*un cofre de dimensiones variable... tallado toscamente en la piedra del lugar; la tapadera suele estar rehundida por su parte inferior y encaja en un reborde tallado en el borde superior del recipiente*"[63]. Un ejemplar de este grupo, de arenisca, lleva escrito en su tapadera con grandes letras capitales de descuidado *ductus*: S I I N I I[64], que Fernández Chicarro consideró "*de un anciano o Séneca, ya que cabe interpretarse por Senes, Senis o Senecae*"[65]. Otra urna de arenisca que se expone en la sala I del Museo carmonense lleva "*un grabado a modo de tridente*"[66]. Sin embargo todo ello, se debe hacer notar que la gran mayoría de las urnas de las tumbas carmonenses carecen de patas, son de sección cuadrada, muchas se trabajan toscamente en la caliza porosa de los Alcores y se cubren con una tapadera que, rebordeada en su parte inferior, encaja en las ranuras trabajadas para ello en el borde de la caja. Es a este tipo al que Bendala denomina como "A"[67]. En el *Sketch-Book* de Bonsor tenemos representados dos modelos: uno es una caja simple sin patas pero que lleva como cubierta una tapadera muy bien trabajada y moldurada y con ella alcanza los 0, 28 m. de altura. Puede que este *operculum* sea un reaprovechamiento de otra urna de mejor calidad[68]. El otro, es el común cofre de piedra carente de patas y con una tapadera plana y 0,20 m. de alto[69]. Este es el modelo mas extendido y sobre el que hay que hacer notar, según observó ya Fernández-Chicarro en una tumba que ella excavó, que algunas de esas urnas habían estado blanqueadas[70]. Otra modalidad muy interesante la constituyen en esta necrópolis de Carmona las urnas en forma de caja fabricadas en cerámica a las que Bonsor denominaba "*cinerary urns of pottery*"[71]. Al lado de las que se cubren prácticamente con un *imbrex*[72], hay otras con su tapa imitando a las de piedra a doble vertiente[73], e inclu-

63. M. Bendala Galán, **o.c.**, 107.
64. Sala I, vitrina II, número 9.
65. C. Fernández-Chicarro y de Dios, **o.c.**, 41.
66. C. Fernández-Chicarro y de Dios, **o.c.**, 39.
67. M. Bendala Galán, **o.c.**, 107.
68. G. E. Bonsor, **o.c.**, 129, lám. LXXVI, fig. 34.
69. G. E. Bonsor, **o.c.**, 129, lám. LXXVII, fig. 39.
70. C. Fernández-Chicarro, "Novedades en la Necrópolis romana de Carmona", **Rev. Bellas Artes** 4 (1970) 54.
71. G. E. Bonsor, **o.c.**, 129, lám. LXXVI, figs. 29-33. Las que publica tienen, respectivamente, 0, 21, 0, 20, 0, 13 y 0, 155 metros de altura. La cubierta de laterales elevados es de 0, 10 m. de alta.
72. M. Bendala Galán, **o.c.**, 108, lám. LXXVIII, 5.
73. G. E. Bonsor, **o.c.**, lám. LXXVI, fig. 31.

ÍNDICE

7. Urnas en la Tumba de Postumio de la necrópolis de Carmona. Foto A. Palau.

8. Urnas cinerarias "in situ" en la Tumba de las Guirnaldas. Necrópolis de Carmona (Sevilla). Foto A. Palau.

ÍNDICE

so unas terceras cuyas tapas tienen resaltes laterales elevados y molduraciones en la parte que imita al tejado[74].

Urnas cinerarias en cerámica se encuentran igualmente en la antigua *Munigua* (Mulva, Villanueva del Rio y Minas, Sevilla). Esta modalidad munigüense de urnas resulta de enorme interés y es, hoy por hoy, un punto de referencia cronológica interesantísimo para otros conjuntos de urnas de la *Baetica*, con las que, a pesar del distinto material aquí empleado, se relacionan directamente por su forma. En las excavaciones que, desde 1956, viene realizando en este yacimiento arqueológico el Instituto Arqueológico Alemán, y en los trabajos realizados en las dos necrópolis situadas una al E. de la ciudad y otra al S.[75], se han podido estudiar cuatro tipos de enterramientos. De ellos la variante "C" a la que se ha denominado "Urnengrab"[76], es un recipiente en forma de cista rectangular hecho en cerámica como las cajas funerarias de piedra que hemos venido relacionando. Sus ajuares permiten fechar esta modalidad de urnas entre época neroniana y fines de la época flavia[77]. De mediados del siglo I es la urna que forma el enterramiento 39, según se puede deducir de una fíbula de bronce allí aparecida. Flavias son las halladas en las tumbas 9, 18 y 19 (balsamario de vidrio tipo Isings 8), 20, 36 (espejo y fragmento de balsamario de vidrio), 44, 56, 66 (ungüentario) y 67. La que forma el enterramiento 66 es un buen ejemplo de esta modalidad de urna con cubierta simple a dos aguas pero que, a diferencia de las anteriores, su cubierta ocupa toda la tapadera y no solo una parte de ella[78]. La urna 75 reviste especial importancia. Es de cuerpo rectangular con rebordes bien trabajados que permiten un perfecto encaje de la tapa, y ofrece la particularidad de repetir un modelo bien conocido en las urnas béticas de caliza: una cubierta a doble vertiente con la cima resaltada y los laterales elevados, con un perfil comparable a los remates de los frontones con *cornua* de las *arae*. Una *bulla* y un ungüentario de vidrio contenidos en su interior como ajuar permi-

74. G. E. Bonsor, **o.c.**, lám. LXXVI, fig. 33.
75. K. Raddatz, **Mulva I. Die Grabungen in der Nekropole in den Jahren 1957 und 1958**, Madr. Beitrag. 2 (Mainz am Rheim 1973); M. Vegas, **Mulva II. Die Südnekropole von Munigua. Grabungskampagnen 1977 bis 1983**, Madr. Beitrag. 15 (Mainz am Rheim 1988).
76. M. Vegas, **o.c.**, 20.
77. M. Vegas, **o.c.**, 25 s., lám. 10, núm. 19.1.
78. Mide 0, 27 m. de largo, 0, 152 de ancho y 0, 142 de altura. El alto de la cubierta es de 0, 04 m.; M. Vegas, **o.c.**, 85 s., láms. 34 y 79 a.

ÍNDICE

ten fecharla en época flavia[79]. También de igual cronología son las urnas de los enterramientos 77 y 79.

Abundantes urnas cinerarias de piedra han ofrecido las necrópolis de *Baelo Claudia* (Bolonia, Tarifa, Cádiz). Unos tres centenares de ellas se localizaron en las excavaciones que, en los años 1917-1918 y 1919-1921, realizó la misión hispano-francesa[80]. Posteriormente, con mejores métodos, se han podido estudiar algunas más y relacionarlas con los ajuares que las acompañaban[81], permitiendo fijar interesantes datos sobre la cronología del ritual funerario en esta necrópolis[82]. El tipo de urna suele ser el de caja rectangular, elaborada unas veces sobre calizas de grano medio de canteras cercanas, o bien a base de la porosa caliza conchífera del lugar, lo que obligaba a recubrir sus paredes con estuco. Algunas presentan patas y cubierta a dos aguas. Las medidas mas corrientes son de aproximadamente 30 x 35 x 25 cms.[83] Al parecer solo se ha localizado una urna que presentara decoración. Es un *operculum* imitando un tejado a doble vertiente en el cual se ha destacado la cima del mismo, y en el centro, en cada uno de los lados y a modo de triglifo, se han colocado tres gruesas líneas paralelas en relieve, iguales a las que se ven en los bordes de los laterales.

Los autores de los primeros trabajos arqueológicos en el yacimiento atribuyeron a estas incineraciones una cronología "*de la fin de la République au comencement du III^e siècle*"[84]. Debe señalarse que los típicos bustos en piedra local ("muñecos") que se documentaron en las incineraciones de esta necrópolis se pusieron, entonces, en íntima relación con estas urnas[85]. En esta necrópolis las urnas aparecen aisladas o formando grupos en las tumbas familiares. Al primer caso corresponde un ejemplar con cubierta a doble vertiente muy pronunciada que se en-

79. 0, 34 x 0, 205 x 0, 182; cubierta 0, 08 m. alt.; M. Vegas, **o.c.**, 87, láms. 39-40 y 74 b.
80. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **Fouilles de Belo (Bolonia, province de Cádix) (1917-1921). II. La Nécropole** (Burdeos 1926) 20.
81. J. Remesal Rodríguez, **La necrópolis sureste de Belo**, EAE 104 (Madrid 1979).
82. M. Almagro Gorbea, "Nota sobre la seriación de las urnas de la Necrópolis SE. de Belo", **MelCasVel** XVIII/1 (1982) 419 ss.
83. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 19.
84. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 20.
85. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 21:"*contemporains des ces premiéres urnes de pierre sont certains bustes taillés dans la méme roche que les urnes, qui apparaissent au-dessus des coffres, servant ainsi de stéle pour indiquer à la surface la présence d'une sépulture ... se trouvent à côté d'un groupe d'urnes ou au-dessus du coffre méme. Ils semblent inséparables de ces premierés incinérations*". Sobre los bustos 21, 23 y 106 ss., láms. XVI-XIX.

ÍNDICE

contró dentro de una cista formada por lajas de piedra que, a su vez, parecían denotar también una cubierta a dos aguas[86]. Los grupos de urnas aparecen representados en numerosos enterramientos. Bastantes aparecieron asociadas a los ya citados bustos funerarios, en lo que sus descubridores llamaron "la fosse à crémation nº 565"; otras en las "Tumba de Felicula", en la de "La Gran Estela", en la de "Pyra", en el llamado "Recinto XXIV", en el "ustrinum de Cornelius et Cornelia", en el "Recinto nº 958", en las numeradas como 576 y 209, en la "Tumba de las guirnaldas", en la nº 581, en la de "Vibia Iuliana" o en el "Recinto 686"[87]. En el "Mausoleo XIX", junto a dos urnas de piedra, aparecieron diversas piezas del ajuar, entre las que se cita "*le fond d'une tasse rouge vernisée avec l'estampille OF. SATV*""[88] que, si se trata del Satto que trabajó en La Graufesenque, ofrece una cronología flavia para esta urna de *Baelo*. Otras urnas de piedra aparecieron en sepulcros colectivos que fueron mas tarde reutilizados con inhumaciones[89]. En esta necrópolis de *Baelo*, al lado de estas cajas cinerarias de piedra, han aparecido otras que, aunque elaboradas en el mismo material, por su particular uso deben ser igualmente nombradas aquí. Es el caso de una caja de piedra cuadrada (0,45 m. de lado) que contenía una urna de vidrio encerrada a su vez en la normal caja de plomo[90]. Otras cajas de piedra destinadas del mismo modo a contener urnas de vidrio son de forma cilíndrica y con tapadera del mismo material y sección semicircular u oval[91]. Frente a las primeras cronologías, los trabajos recientes en esta necrópolis han puesto de manifiesto la fecha claudia de muchas de estas urnas de piedra (Tumbas I, II, X, XI, XIV, XVIII y XX); algunas asociadas a urnas de vidrio, se datan entre Nerón y los Flavios (Tumba XVI)[92]. Almagro Gorbea resume de este modo la cronología de los enterramientos de *Baelo*: "*Uso exclusivo de urnas de cerámica con Tiberio, pervivencia de éstas y predominio de cofres con Claudio y pervivencia de los cofres*

86. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 106, fig. 77..
87. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 28 s.,fig. 8; 30 ss., fig. 18; 34 ss., lám.IV, fig. 21; 44 s., fig. 27; 45 s.; 46; 46 ss., figs. 28 s.; 48, fig. 30; 49 s., fig. 31; 51 s., fig. 33; 52, fig. 34; 55, fig. 36 y 66, fig. 46.
88. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 66 ss., figs. 47 y 74.
89. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 78 ss., figs. 52 s.
90. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 24 ss., lám. V, fig. 11 y lám. XXV.
91. P. Paris-G. E. Bonsor- A. Laumonier-R. Ricard-C. de Mergelina, **o.c.**, 24, fig. 12.
92. J. Remesal Rodríguez, o.c., 36 s. y 46.

con tendencia a su sustitución por urnas de vidrio durante el período Nerón-Flavios. Ausencia o rara aparición de ajuar con Tiberio y progresiva frecuencia y riqueza a partir de Claudio. Uso de esta necrópolis durante el período de Claudio a los Flavios, si bien su inicio parece arrancar de Tiberio, y su final alcanza a los Flavios. El número de sepulturas por períodos es, respectivamente 14%, 66% y 19%"[93]. Tales conclusiones son sin duda de enorme interés para la cronología que ofrecen las urnas cinerarias de piedra y a sus variantes utilizadas como contenedores de urnas de vidrio en esta localidad, aunque debe hacerse notar que, dado que el estudio se ha obtenido de un reducidísimo número de ejemplos, aplicar con rigidez estas conclusiones a otras necrópolis del Sur peninsular sería algo aventurado.

4. Algunos vasos funerarios épocas julio-claudia y flavia aparecidos en la *prouincia Baetica*

Al lado de esta larga serie de urnas cinerarias, la mayoría de producción local como se ha visto, los territorios del Sur han ofrecido también otras piezas importadas. Deben ser mencionadas, siquiera someramente, ya que su existencia y los canales comerciales por los que llegaron explican mejor los que, mas o menos un siglo después, se usaron para traer hasta aquí la mayoría del numeroso grupo de sarcófagos de que habla este libro de Beltrán que prologamos.

Una pieza interesante es la urna cineraria de mármol procedente de *Gades*, que de la colección Cayetano del Toro pasó al Museo Arqueológico Provincial de Cádiz[94]. Se trata de una *olla* de cuerpo ovoide, liso y con tapadera piramidal, que es pieza aparte. Corresponde a un tipo bien conocido en los talleres romanos que se generaliza desde fines de la República a lo largo del siglo I d.C., aunque su predominio corresponde a la primera mitad de esa centuria. Es el ejemplar gaditano –carente de inscripción– como la conocida urna julioclaudia de Minatia Polla de la tumba familiar de los Platorinos[95]. Llama la atención que este tipo de vaso funerario muy bien conocido, especialmente por su abun-

93. M. Almagro Gorbea, l.c., 426.
94. E. Romero de Torres, **Catálogo monumental...**, 121, lám. LXXIII, fig. 73; P. Rodríguez Oliva, "Sobre algunos tipos de urnas cinerarias de la prouincia Baetica y notas a propósito de la necrópolis de la calle Andrés Pérez de Málaga", **Mainake** XV-XVI (1993-94) 223 ss., lám. I.
95. W. Altmann, **o.c.**, 46, fig. 33; **CIL** VI 31763.

dancia de hallazgos de Roma, no esté documentado en la *Baetica* mas que por este ejemplar aislado de *Gades*.

Otra urna importada y del mayor interés es la de alabastro que se encontró, hacia 1950-1952, en una de la necrópolis gaditanas de la zona de Puerta de Tierra[96]. Se compone de varias piezas muy bien pulimentadas, trabajadas por separado y que engarzan perfectamente. Su cuerpo es de perfil cónico y paredes finas (0, 365 m. alt.), cubriéndose con un *operculum* formado por tres piezas que juntas conforman un esbelto pináculo. Se ha pensado si no sería una reutilización de uno de esos vasos egipcios de alabastro que suelen encontrarse en las necrópolis fenicias de Occidente[97], teoría que debe descartarse ya que se trata de un tipo de producto de talleres egipcios de época helenística y romana que se conoce bien[98]. Un buen paralelo para esta urna gaditana lo ofrece una osteoteca de alabastro que, contenida en una caja de piedra para proteger la fragilidad de la urna, se halló bajo el monumento sepulcral del magistrado *P. Vergilius Paetus* en la necrópolis de Sarsina[99].

Relacionado con el anterior es un vaso cinerario de alabastro encontrado en el "Cerro de las Vacas", importante yacimiento arqueológico que se localiza entre las localidades de Lebrija (Sevilla) y Trebujena (Cádiz)[100]. El vaso está compuesto por cuatro piezas separadas. La que forma el cuerpo es globular y lleva dos asas en omega en los laterales; el pie, de forma acampanada, es pieza aparte, lo mismo que su *operculum* que tiene una forma igual y que remata en un elevado pináculo que se une a él mediante encaje. Puede relacionarse con un vaso de alabastro de los Museos Vaticanos[101], entre otras muchas producciones de esos vasos de piedra del Egipto helenístico y romano, generalmente de talleres alejandrinos, y que eran la continuidad de una larga tradición artesanal que arrancaba de época faraónica[102].

96. M. J. Jiménez Cisneros, **Historia de Cádiz en la Antigüedad** (Cádiz 1971) 136 s., láms. XXXII-XXXV.
97. A. García Bellido, "Algunas novedades sobre arqueología púnico-tartésica", **AEspA** 43 (1970) 21 ss., fig. 18 s.; I. Gamert-Wallert, **Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel** (Berlin 1978) 84 s., 224 ss.
98. P. Rodríguez Oliva, l.c., 226 ss., láms. II-VIII.
99. S. Aurigemma, **I monumenti di la necropoli romana di Sarsina** (Roma 1963) 94, figs. 96 s.
100. A. Caro Bellido, "Urna cineraria hallada en Lebrija (Sevilla)", **Gades** 13 (1985) 7 ss.
101. F. Lippold, **Skulpt. Vat. Mus.** III/2, lám. 84 núm. 25.; P. Rodríguez Oliva, l.c., 228 s., láms. Va y VII.
102. E. Breccia, **Le Musée Gréco-romain d´Alexandrie**, II (1933) 19, lám. 5, núm. 21.

ÍNDICE

9. Vaso cinerario de la necrópolis de Puerta de Tierra (Cádiz). Dibujo de 1764 conservado en el manuscrito 63/9183 de la Biblioteca Capitular-Colombina de la Catedral de Sevilla.

Aunque es hipótesis no comprobable, quizá fue también parte de una urna cineraria de rica decoración figurada –como supuso Romero de Torres– la pieza de mármol de envés convexo y con representación en relieve de una cabeza de Baco juvenil orlado de racimos y pámpanos en su haz, que de manera casual se encontró en el centro histórico de Cádiz el año 1879 con motivo de unas obras[103].

La mas rica, empero, por su decoración, de todas las urnas cinerarias de *Gades* (si exceptuamos la anterior, y ello en caso de haber pertenecido a un vaso de uso funerario) es la que "*se hallo en el año del terremoto* (1755) *en la Puerta de tierra de Cádiz, cerca del molino de los PP Mercedarios Descalzos*", y que pasó a formar parte de la colección de antigüedades que D. Guillermo de Tyrry, Marqués de la Cañada y autor de la anterior noticia, poseía en el siglo XVIII en su casa del

103. E. Romero de Torres, **Catálogo monumental...**, 121, lám. LXXI, fig. 71; A. García Bellido, **Esculturas romanas de España y Portugal** (Madrid 1949) 388, núm. 391, lám. 276.

Puerto de Santa María (Cádiz)[104]. Esta urna romana dada a conocer por el anticuario francés Conde de Caylus, gracias a las noticias y dibujos que Tyrry le facilitó[105], fue descrita de este modo por su primer propietario: "*Una hermosa urna cineraria de mármol blanco: en el paraje donde devía estar el letrero, se ven algunos retazos de letras que parezen fenicias, es de buena mano... La tapadera separada. Advirtiendo qe. pr. todos los lados son muy diversas las lavores*"[106]. De este vaso dieron también noticias de interés el canónigo Pérez Bayer[107] y Antonio Ponz[108]. La última referencia de la pertenencia del vaso gaditano a la colección de Tyrry es de comienzos del siglo XIX y se debe a Alexandre de Laborde, quien al visitar esta colección del ya desaparecido segundo marqués de la Cañada –que había muerto en 1779– cuenta como él mismo compró la urna llevándosela probablemente a Francia: "*On trouvait au Port Sainte-Marie une collection... elle avoit été rassemblée par feu le marquis de la Cañada, et depuis elle a été vendue à differents particuliers... j´ai fait l´acquisition de... une urne sépulcrale, ornée de deux têtes de Jupiter Ammon et de feuillages travaillés avec beaucoup de gout, une grande pureté, et une extreme délicatesse; elle fut trouvée sur la plage de Cadix*"[109]. Por ello, cuando años después E. Hübner daba noticias de esta colección señalaba que esta urna cineraria de Cádiz ya se había perdido[110]. El ejemplar que comentamos es pieza de taller romano de gran calidad artística. Por lo que permiten ver los dibujos antiguos que han llegado hasta nosotros se trataba de un vaso de mármol, en el que tanto la tapadera –que era pieza aparte– como el pie y la zona inferior del cuerpo aparecían recubiertas de hojas de acanto. En el centro del

104. P. Rodríguez Oliva, "Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades", **Mainake** XIII-XIV (1991-1992) 115 ss, láms. I-IV.

105. A. Claude Philippe, Comte de Caylus, **Recueil d´antiquités egyptiénnes, etrusques, grecques, romaines et gauloises. Supplement**, VII (Paris 1767) 327 ss., lám. XCVII.

106. J. I. Buhigas Cabrera- E. Pérez Fernández, "El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII" en J. Beltrán-F. Gascó (eds.), **La antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía** (Sevilla1993) 216 ss. El texto que reproducen es el del Ms. 63/9/83 de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, fols. 305-308.

107. F. Pérez Bayer, **Diario del Viaje desde Valencia a Andalucia hecho por D... en este año de 1782**, ms. 5953-4 Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 126; ms. C-77 Real Academia de la Historia, fol. 171 v. (Dibujo del vaso); ms. 88/4/13 Biblioteca Universitaria de Valencia, fol. 163.

108. A. Ponz, **Viage de España en que se da noticia de las cosas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella**, XVIII (Madrid 1714) 58 ss.

109. A. Laborde, **Itinéraire descriptif de l´ Espagne**, II, 2ª ed. (Paris 1809) 83 s.

110. E. Hübner, **Die antiken Bildwerke in Madrid** (Berlín 1862) 318 s.; ID., "Antichità della Spagna" **Bull.Inst. Corr.Arch.** (1862) 107.

cuerpo del vaso aparecía una cartela moldurada para el epígrafe funerario, enmarcada por una banda de su misma anchura donde se veían en relieve vasos sobremontados por pájaros, y en los laterales, haciendo de asas, sendas cabezas de Amón de cuernos enroscados y densa barba. Bajo esta zona corría un friso de roleos y espirales acantiformes mientras, por encima de ella, formando el borde del vaso lucía un cordoncillo de doble cabo en resalte. El *operculum*, de forma acampanada, remataba en un pomo con envoltura vegetal también de acanto. Es pieza que tiene excelentes paralelos en otras semejantes de la Galleria dei Candelabri de los Museos Vaticanos, una de Levola, en la región de Le Marche, la otra de Roma; en una tercera de hallazgo romano de los Museos de Berlín; en otra de la Walters Art Gallery de Baltimore; en un ejemplar conservado en los Uffizzi de Florencia; en la encontrada en la romana Via di Ostia (Museo Nuovo Capitolino) y, finalmente, en una pieza que guarda el Museo de Palermo[111]. Sus características y los paralelos aducidos permiten fechar esta urna con cierta seguridad en época tardoflavia.

5. Sobre los sarcófagos de los siglos II-III d.C. estudiados en este libro

En la segunda mitad del siglo II d.C. y a lo largo de toda la siguiente centuria, en lo que se refiere a las creencias sobre la muerte y sobre el mundo del más allá, se produjo entre los romanos una transformación profundísima. Iniciado este cambio de ideas de un modo muy tímido entre ciertas familias aristocráticas en época de Trajano, en la de su sucesor, Hadriano, el cambio de rito funerario se comenzó a extender de manera que, frente al arraigado y tradicional de la incineración, a partir de los últimos Antoninos se llegó a la casi generalización del nuevo rito de la inhumación de los cadáveres[112]. Este modo de enterramiento se hará ya casi universal y definitivo entre los romanos y es moda que en la *Baetica*, como en las otras provincias del Imperio, acabó con la práctica de guardar las cenizas de los difuntos cremados en urnas de piedra o mármol –como las que antes describimos– o en cualquiera otra

111. P. Rodríguez Oliva, l.c., 121 ss., láms. V-X.

112. R. Turcan, "Origines et sens de l'inhumation à l'époque imperiale", **REA LX** (1958) 323 ss.; AA. VV., **Incinerations et inhumations dans l'Occident romain aux trois prémiers siècles de notre Ére** (Toulouse 1991).

de las variadísimas que existieron en cerámica, vidrio, etc. Las urnas cinerarias fueron así viéndose sustituidas, poco a poco, por el nuevo objeto característico de esta modalidad funeraria que es el sarcófago. En Roma y en algunos lugares de Asia, de inmediato surgen un número importante de talleres especializados en la realización de estas cajas esculturadas que, muy pronto, van a adquirir una gran experiencia técnica. Algunos de ellos ya la tenía pues, no en balde, fueron continuadores de las prácticas escultóricas con que hasta entonces habían realizado urnas y otros vasos funerarios. Los nuevos sarcófagos están destinados a gente de un nivel económico elevado; en suma, a la burguesía metropolitana y provincial. Las mayorías debían contentarse con el bloque de piedra local ahuecado al efecto, la fosa de obra abierta en el mausoleo, mas o menos monumental, el simple ataúd de plomo, de madera o el aún mas simple hueco abierto en la misma tierra; porque, debido a su gran formato y lo costoso de su transporte, el precio de los sarcófagos alcanza cantidades elevadísimas; aún así, el número de estas piezas marmóreas que se fabrican para su exportación entre los siglos II y IV d.C. es muy importante, y su presencia fuera de Roma resulta indicio claro de la pujanza económica de muchos provinciales. Los relieves que ornan sus caras[113] son, además, un excelente documento que nos habla de la visión sobre la ultratumba de sus propietarios e, incluso, por las alusiones y símbolos contenidos en las representaciones, de la ideología filosófica o religiosa a la que se debían.

En ese ambiente de cambios sociales, ideológicos, económicos y políticos que se suceden en el Imperio Romano a partir de la segunda mitad del siglo II y, fundamentalmente, en la gran revolución ideológica y la crisis que se producirá a lo largo del siglo III d.C., se inscriben la mayoría de las magníficamente estudiadas mas de veinte piezas arqueológicas que conforman este libro. Estos ***Sarcófagos romanos de la Bética*** **con decoración de tema pagano** constituyen un ejemplar estudio que pone en evidencia cuánto desconocíamos hasta ahora de esta faceta de la arqueología en esta *prouincia* romana, así como la necesidad que existía –como ya indicamos mas arriba– de abordar un estudio en profundidad sobre el tema, a la manera como se ha hecho en este libro del Profesor

113. La principal y las dos laterales si son de taller occidental, y decoración en las cuatro caras si son de fabricación minorasiática.

ÍNDICE

Beltrán Fortes. A lo largo de las páginas que siguen se obtiene cumplida información sobre los sarcófagos mas antiguos conocidos hasta ahora en estos territorios. Se reducen éstos al ejemplar del Museo Arqueológico Provincial de Granada y al de *Munigua* del Provincial de Sevilla (**Catálogo** núms. 15 y 16), si se descarta –como ahora se hace en este estudio– que hubiera pertenecido a un sarcófago de la época de Antonino Pío el fragmento con inscripción de Alcalá de Guadaira (Sevilla) que menciona al senador *M. Acenna Helvius Agrippa*[114] (**Catálogo** núm 23). Los ejemplares granadino y sevillano, de la segunda mitad del siglo II d.C., son claros exponentes de la continuidad de las técnicas de trabajo de los talleres que, hasta entonces, habían dedicado su producción escultórica a las urnas cinerarias. A ambas el Dr. Beltrán añade ahora un fragmento de tapa de procedencia andaluza, que guarda el Museo de Vich (**Catálogo** núm. 19), y que fecha en los años finales del siglo. En cuanto a las dos primeras, no se olvide que han sido consideradas en alguna ocasión, debido a su reducido tamaño, no como sarcófagos sino como osteotecas[115].

El cuerpo mayor de este libro lo componen los ejemplares que se encuadran cronológicamente a lo largo del siglo III d.C. Frente al escaso número de piezas béticas que hasta este momento conocíamos[116], aquí se estudian hasta once sarcófagos de esa fecha y de taller de Roma. Algunos son monumentos excepcionales que, en las escenas en relieve que los decoran, reflejan de manera magistral el sentimiento de angustia de las gentes de aquel tiempo. Bastantes de ellos, frente al inseguro mundo que les oprimía, habían entregado su destino a las, cada vez mas en auge, religiones místéricas y doctrinas de salvación, que les prometían una atractiva y mejor vida tras la muerte.

114. J. González, "M. Acenna M. f. Gal. Helvius Agrippa", **Arqueólogos, Historiadores y Filólogos. Homenaje a Fernando Gascó** en **Kolaios** 4 (1996) 365 ss.

115. Vid. referencias pertinentes a ambas piezas y la bibliografía anterior sobre ellas que hace en los lugares correspondientes de este libro el Sr. Beltrán Fortes (núms. 15 s.). Del mismo autor, "Nuevos datos sobre el sarcófago romano del Albaicín granadino", **Habis** 28 (1997) 129 ss.

116. A. García Bellido, **Esculturas romanas**..., núms. 248 (Granada. Museo Arqueológico de Granada), 259 (Casarique. Museo de Málaga), 264 (Córdoba. Palacio de Madinat al-Zahra) y 267 (Hasta Regia. Museo Municipal de Jerez de la Frontera). El número de los conocidos hasta la aparición de la obra de García Bellido realmente se reducía a tres, ya que el de Casariche no se encuadraba en ese siglo. Mas adelante se dió a conocer el ejemplar cordobés encontrado en la necrópolis de El Brillante (A. García y Bellido, "El sarcófago romano del Brillante (Córdoba)", **Zephyrus** 9 (1958) 237 ss.) y el perdido de Medina Sidonia (A. Recio Veganzones, "El sarcófago romano de Medina Sidonia", **Bol.Inst.Estud.Gienn.** 20 (1974) 91 ss.).

Al primer cuarto de ese siglo III d.C. corresponden el ejemplar, hoy perdido, de Medina Sidonia[117] y el fragmento del frontal de una caja de sarcófago de *Corduba* aparecido en las excavaciones del palacio califal de Madinat al-Zahra[118]. El de *Asido* (**Catálogo** núm. 2), que perteneció en el siglo XVIII a la colección Tyrry del Puerto de Santa María –el mismo lugar donde estuvo la urna de Cádiz de que antes se habló– muestra, en torno al clípeo con los retratos de los difuntos, un afanoso trajinar de erotes y criaturas marinas en un medio acuático que, de inmediato, evocan ante el espectador el venturoso viaje que aguarda al alma de los esposos en su marcha a las Islas de los Bienaventurados. El fragmentario aparecido en *Madinat al-Zahra* (**Catálogo** núm. 4), permite interpretar, aún en lo exíguo de los conservado, que aquella pieza se decoraba con una representación de *thiasos* dionisíaco. Sus escenas perdidas, aparentemente simple decoración, eran, muy al contrario, un esperanzador mensaje sobre la inmortalidad de la esencia humana. Dionisos, no en balde, era un dios que conseguía resucitar tras su muerte, y sus secuaces, embriagados con la bebida que a esa divinidad le estaba consagrada, obtenían con ella la purificación y vivificaban así sus espíritus.

En el segundo cuarto del siglo encajan los fragmentos de un espléndido sarcófago cordobés (*Madinat al-Zahra*) (**Catálogo** núm. 5) con la representación de los difuntos flanqueando las puertas del Hades y llevando como compañeros a las musas y algunos filósofos[119]. Qué mejor compañía para enfrentarse al difícil trance y a las incertidumbres que aguardan a los difuntos cuando les toque atravesar la puerta del más allá; nadie puede estar mejor preparado para superar el dolor de la muerte y para alcanzar una venturosa inmortalidad que el *anér pneumatikós*, el *anér mousikós*, el *homo spiritualis*, aquél que practica el trato con las musas y que confía en los valores morales y la superior inteligencia que concede la práctica de la filosofía[120].

De hacia los años medios del siglo es otro ejemplar de excelente calidad, aunque fragmentario, asimismo de *Corduba*, y que también fue

117. A. Recio Veganzones, "Sarcófago romano de Medina Sidonia", **Act. XIII CNA (Huelva 1973)** (Zaragoza 1975) 875 ss.
118. J. Beltrán Fortes, "La colección arqueológica de época romana aparecida en Madinat al-Zahra (Córdoba), **Cuad.Mad.Zahra** 2 (1988-1990) 113 núm. 5; ID., "El sarcófago de tema pagano en la Bética", **Actas I Reun. Escult. Rom. Hisp.** (Madrid 1993) 81 núm. 7.
119. J. Beltrán Fortes, "Sarcófagos romanos de Córdoba", **MM** 34 (1993) 235 ss., fig. 1, láms. 36b-38.
120. H. I. Marrou, ***Mousikós anér*. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains** (Grenoble 1938).

ÍNDICE

pieza reaprovechada en la decoración del palacio califal de *Madinat al-Zahra* (**Catálogo** núm. 6). Representa la cacería mítica del jabalí de Calidón y la muerte de Meleagro[121]. El tema elegido para decorar este sarcófago es todo un símbolo del dolor y de la dificultad que encuentra el hombre para enfrentarse con la muerte: una terrible fiera que arranca a los mortales de este mundo, como el salvaje jabalí acaba con Meleagro en su terrible embestida. Es asimismo una alegoría de la *virtus*, simbolizada en la del juvenil héroe que se enfrenta a la bestia. Aquí, señalaba Blanco, la muerte "*es sentida como una violencia o un rapto que se hace a la vida, y, por tanto, tan injusta como pueda serlo el desenlace fatal de un drama griego...*"[122]. Algo mas temprano que este último, aunque se observa a las claras que los retratos de los difuntos se esculpieron después, sobre los que debió dejar en bruto el taller de marmolistas de Roma, es el espectacular sarcófago del Alcázar de los Reyes Cristianos (**Catálogo** núm. 3), que, de manera fortuita, se encontró, en 1958, en la necrópolis de El Brillante[123]. De nuevo aparece aquí la puerta del Hades y, colocados a ambos lados, los difuntos a quienes acompañan un hombre-filósofo y una mujer-musa. Todos llevan en sus manos un rollo, el *volumen* de la sabiduría, que contiene toda la enseñanza para que los hombres puedan enfrentarse con dignidad al misterio que se esconde tras la muerte corpórea, e, incluso, para que, gracias a ella, pueda alcanzarse la inmortalidad. A esta pieza cordobesa dedicó Picard este acertado comentario: "*... un monument récemment découvert à Cordoue... place au centre de la face principale le vieux motif de la porte de l'Hades, qu' encadrent de part et d'autre les époux défunts exhortés à la bonne mort par leur "directeur de conscience*"[124]. Cabe, en fin, repetir para este relieve sarcofágico cuanto hemos dicho antes a propósito del otro sarcófago de *Madinat al-Zahra*, y reiterar el agudo y acertado comentario que García y Bellido hiciera sobre esta magnífica pieza de El Brillante: "*Un matrimonio con sendos rollos en las manos se aproxima a la puerta del Hades conducido y exhortado por sus maestros, indicando con ello que la sabiduría era la mejor preparación para la vida de ultratumba, simbolismo éste muy del gusto de la época. El sarcófago se importó de*

121. G. Koch, **Meleager**, ASR XII/6 (1975) núm. 29, láms. 38 y 53.
122. A. Blanco Freijeiro, **Historia del Arte Hispánico. I-2, La Antigüedad** (Madrid 1981) 145 s.
123. A. García Bellido, "El sarcófago romano de Córdoba", **AEspA** 32 (1959) 3 ss.; F. Matz, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", **MM** 9 (1968) 300 ss.
124. G.-Ch. Picard, **L´art romain** (Paris 1962) 156 s.

Roma en tiempos de los últimos Severos, pero la cabeza del personaje masculino no se esculpió sino en los de Gallienus"[125]. De ese momento, hacia 260 d.C., en plena vitalidad del clasicismo de la época de Galieno, es el fragmento de sarcófago del Museo de Jerez de la Frontera (Cádiz) (**Catálogo** núm. 1), hallado entre las ruinas de la cercana *Hasta Regia*[126]. El retrato frontal que se conserva de uno de los dos personajes representados en el centro de la caja, es un estupendo ejemplo de la retratística de este momento. El aspecto espiritualizante de que se ha dotado al representado enseña bien a las claras que su modelo moral estaba entre los filósofos. Cansado de buscar la seguridad en aquél mundo convulso que parecía disgregarse, quizá halló por fín cobijo entre los que se redimían con la práctica del estudio de la filosofía.

De poco después –Entre 270 y 280 lo data Beltrán[127]– es otro sarcófago cordobés, también de *Madinat al-Zahra* que, por el total estado de fragmentación en que ha llegado a nuestros días, no permite, por ahora, una reconstrucción (**Catálogo** núm. 7). Lo conservado, sin embargo, deja ver se trataba de un monumental sarcófago decorado con parejas de musas y filófosos acompañando al o los difuntos. Una vez mas estamos aquí ante el dilecto tema de la búsqueda, a través de la sabiduría, de la salvación del espíritu en la existencia ultraterrena.

De cronología imprecisa, a tenor de lo escaso de lo conservado, pero probablemente de hacia estas fechas de mediados del siglo III, debió ser el sarcófago de Córdoba del queda sólo un fragmento del lado derecho del frente que es el se expone en el Museo Arqueológico Provincial de esta ciudad (**Catálogo** núm. 10). La figura femenina vestida de peplos que se ve en él, y que lleva a su pies una personificación acuática, pudo ser una Victoria. Quizá este sarcófago correspondía a una de esas muy extendidas piezas funerarias que representaban la alegoría de las estaciones del año, como en el sarcófago de *Septem* (Ceuta) que comentamos mas abajo. A otro de los sarcófagos que en época califal se reaprovecharon, probablemente como tazas de fuente, en el palacio de *Madinat al-Zahra* pertenece un fragmento de frontal donde se ve representada la figura de un pastor (**Catálogo** núm. 8)[128]. Esta pieza, junto a

125. A. García Bellido, **Arte romano**, 2 ed., (Madrid 1970), 599, fig. 1068.
126. A. García Bellido, **Esculturas romanas**..., núm. 267.
127. J. Beltrán Fortes, "Sarcófagos romanos de Córdoba", 250 ss., láms. 42-44.
128. J. Beltrán Fortes, "Sarcófagos romanos de Córdoba", 253, lám. 44 b.

las tres que siguen, estarían dentro del conjunto de sarcófagos béticos que se estudian en esta obra del Profesor Beltrán Fortes, entre los que corresponden a los momentos finales del siglo III, ya dentro del nuevo y difícil clima político del gobierno cuatripartito de la Tetrarquía con el que se inicia el siglo IV d.C. A esa fecha, pues, habrían de adscribirse el fragmentario frente de caja del mismo museo cordobés con escena de cacería de ciervos con redes (**Catálogo** núm. 11), el de la tapa de un sarcófago con relieves que muestra la recolección de aceitunas (**Catálogo** núm. 17) y el lado izquierdo de otra tapa, ésta procedente de Niebla (Huelva) y conservada en el Museo Arqueológico Nacional (**Catálogo** núm. 18), con una escena de la siega de las mieses y erotes elaborando guirnaldas de flores.

El simbolismo en que descansan todas las representaciones de estos sarcófagos béticos del último cuarto del siglo III sigue siendo –como no podía ser de otro modo en monumentos de carácter funerario– una manifestación, mas o menos velada, de esperanza frente al incierto más allá. Esas escenas del ciclo de las estaciones simbolizan para el hombre el convencimiento de la eternidad de su espíritu. Las cuatro estaciones del año indican el paso y el cambio del tiempo, como pasa y cambia la vida del hombre. Empero –lo que es motivo de esperanza para los humanos– el ciclo estacional se repite una y otra vez, y así eternamente, como a semejanza suya es eterna la vida del alma. El pastor del sarcófago cordobés y el paisaje bucólico en que las escenas se desarrollarían, enseñan al hombre la necesidad de ser pacientes, como lo es el pastor, y de alcanzar la paz del espíritu como pacífico es el silente paisaje agreste en que se mueven los pastores y sus rebaños[129]. Las escenas de caza en una naturaleza incontaminada, las faenas agrícolas de la recolección o de la siega recordaban al hombre secuencias de muerte (cacería) y vida (frutos de la tierra). La vegetación y los animales que habitan la naturaleza son la mejor prueba de la pujanza vital, así como feliz anuncio al alma del difunto de la perennidad de la vida tras la muerte. Aquélla es como los campos, que mueren y que renacen, que se agostan

129. W. N. Schumacher, "Hirt und Guter Hirt", **Römische Quartalschrift. Supplementheft**, 34 (1977); N. Himmelmann, **Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.** (Mainz am Rheim 1973), 172 ss.; ID., "Einige bukolische Darstellungen des 4. Jh. n. Chr.", **AA** (1977) 459 ss.; ID., **Über Hirten-Genre in der antiken Kunst**, AbhDüsseldorf (1980).

y, tras las primeras gotas de lluvia, resucitan fecundos cargados de plantas, de flores, de frutos...

De los momentos finales del siglo o, mas bien de entrado ya el IV d.C., deben ser los varios trozos de otro sarcófago, pieza ésta de enorme interés, que también se encontró en *Madinat al-Zahra* (**Catálogo** núm. 9)[130], y que debió representar una escena de cacería o de "Wagenfahrt". A este momento se ha venido atribuyendo –aunque puede ser mas temprano– un sarcófago que, en el pasado siglo, formó parte de la colección arqueológica que, en su finca de La Concepción en Málaga, fundaron los marqueses de Casa-Loring, y aún allí permanece[131]. Su hallazgo se ha venido atribuyendo a Casariche (Córdoba), pero ahora Beltrán, a base de ciertas noticias que daban cuenta de su hallazgo, concreta en este libro en el término municipal de Puente Genil (Córdoba) (**Catálogo** núm. 14). El mayor interés de esta pieza reside en que no es ejemplar importado, como todos los referenciados hasta ahora, sino obra de un taller local y elaborado no en mármol, sino en caliza blanca. En su frontal –la única de sus caras que se presenta decorada– aparecen dos escenas en sus correspondientes registros. Una, representa a un filósofo sentado en un sillón de alto respaldo discutiéndo con un joven, también sentado, sobre el contenido de los textos de los *volumina* desenrrollados que llevan en sus manos; en la otra, se muestra un maestro sedente en el acto de leer un *volumen* a su joven discípulo, el cual aparece de pie ante él. Con excepción de los de los siglos V-VI d.C. –de los que mas abajo hablamos– no se conoce para este momento en la *Baetica* ningún otro sarcófago decorado de taller local, si exceptuamos –y para ello antes debe aceptarse que sea efectivamente una tapa de sarcófago– una pieza del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (**Catálogo** núm. 21) que en este estudio Beltrán propone se trate de una representación de Orfeo entre los animales.

6. Los sarcófagos romanos en las regiones aledañas a la *Baetica*

Los escasos kilómetros que, a través del Estrecho de Gibraltar, separan la *Mauretania Tingitana* de la *prouincia Baetica* hacen que, a efectos de la problemática de los sarcófagos, ambas orillas deban ser

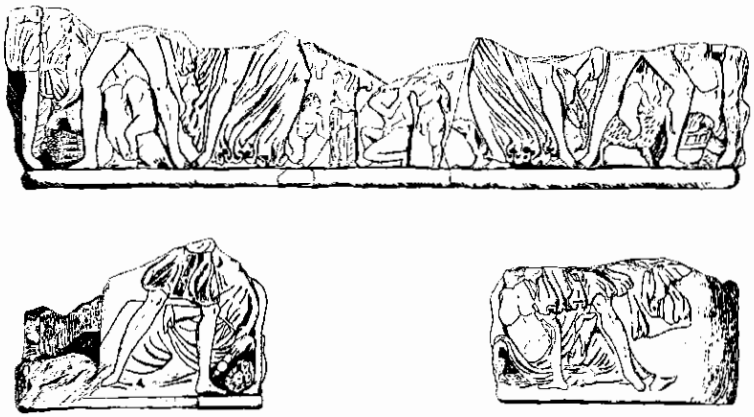
130. J. Beltrán Fortes, "El sarcófago de tema pagano en la Bética", 85, núm. 16.
131. L. Baena del Alcázar, **Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga** (Málaga 1984) núm. 31.

ÍNDICE

consideradas en plano de igualdad. Resulta evidente que, en este caso, las importaciones de sarcófagos entran dentro de unas mismas rutas de navegación e idénticos han de ser, a ambos lados del *Fretum Herculeum*, los problemas de la comercialización marítima de estos objetos arqueológicos. Sin embargo, la *Mauretania Tingitana* ha sido, hasta ahora, muy parca en lo que a hallazgos de sarcófagos se refiere. Sólo contamos con un ejemplar hallado en *Septem* (Ceuta) y el fragmento de otro, ya cristiano, de*Tingis* (Tánger). Pero ambos, en cierto modo, vienen a completar algo más la visión que tenemos sobre los sarcófagos de la Bética.

El ejemplar de *Septem Fratres* fue hallado, en 1962, fuera de contexto arqueológico y una de manera fortuíta en unas obras que se realizaban en el centro de la ciudad[132]. Está elaborado sobre un bloque de mármol blanco con alguna veta grisácea (quizá Luni) y su forma corresponde al tipo de extremos redondeados –a manera de una cuba de prensar uvas (*lenós*)– y paredes rectas. De él sólo se conserva en altura algo menos de la mitad, siendo su largo de 203 cm. y su anchura máxima, en el centro, de 80 cm. Es obra de taller romano y su decoración figurada se extiende por la cara principal y los laterales curvos, dejando, como es norma de los sarcófagos de talleres occidentales, la trasera sin decorar para ser colocada junto a un muro en el sepulcro que lo contuviera[133]. En el centro de su frontal se reconocen dos victorias que sostendrían un clípeo en el que debían figurar el retrato de la difunta o difunto. En ese mismo frente, simétricamente colocadas a ambos lados de las *nikai*, sendas figuras masculinas de cuerpo desnudo –según denuncia lo conservado de sus piernas– pero que debían vestir clámides sobre sus hombros, dirigen sus pasos hacia el lateral, afrontándose a otras figuras vestidas con faldellín corto y que ocupan, respectivamente, cada uno de los lados curvos del sarcófago. Son, sin duda, alegorías de las cuatro estaciones del año, de las que *Aestas* (el verano) y *Ver* (la primavera) corresponderían a las figuras de cuerpos desnudos del frente del sarcófago, mientras las de las caras laterales serían *Autumnus* (el otoño) e *Hiems* (el invierno). El frente del sarcófago presenta, además, en los espacios libres entre las piernas de las estaciones, sendos satirillos que cabalgan una pantera y una cabra y, bajo el *clipeus* perdido, se conserva casi íntegra una representación del baño de Afrodita.

132. C. Posac Mon, **Estudio arqueológico de Ceuta** (Ceuta 1962) 33, 55 s.
133. N. Villaverde Vega, "Sarcófago romano de Ceuta", **Act.Congr.Estrecho Gibraltar-Ceuta, 1987**, I (Madrid 1988) 877 ss.



10. Dibujo del frontal y los laterales del sarcófago romano de Ceutas. (Según Villaverde Vega).

La escena tiene la misma inspiración que la que, con idéntico asunto, se colocó en el espacio dejado libre por la comba de una amplia guirnalda, en el sarcófago de mediados del siglo II de Torre Nuova (Roma) del Museo del Louvre. Como en aquél, en la pieza ceutí la diosa, desnuda y agachada según el tipo de la Afrodita de Doidalsas, aparece flanqueda por un erote –que probablemente le vierte de un jarro el agua con que se baña– y por una figura femenina, vestida con peplos, que debe ayudarle en su toilette. Tras ésta aparece otra figura, que quizá es un satirillo, que contempla interesado la escena. En las caras laterales, tras las alegorías estacionales que ocupan esos lados, se han representado las figuras recostadas de *Oceanus*, que apoya su brazo derecho sobre un barco y coge a un delfín con la mano contraria, y de *Tellus*, que coloca su brazo derecho sobre un cesto de frutas y que en el contrario lleva una cornucopia cargada de frutos de la tierra. Es esta pieza ceutí obra de gran calidad escultórica de los comedios o, mejor, del tercer cuarto del siglo III d.C., quizá ya de época galiénica, momento en que es muy del gusto de la época el empleo del simbolismo escatológico del devenir de las estaciones. Su relación con un conocido ejemplar que se halló en la localidad surlusitana de Reguenjos[134], que se expone en el Museu Nacional de Soares dos Reis en Oporto, es mas que evidente[135].

134. A. García Bellido, **Esculturas romanas...**, 264 ss., núm. 270, láms. 215-217.
135. G. M. A. Haufmann, **The Seasons Sarcophagus in Dumbarton Oaks**, II (Cambridge, Mass. 1951) n. 471 figs. 47, 51, 60.

El otro sarcófago documentado en la *Tingitana* es el cristiano que se conoce gracias al fragmento de *Tingis*, que se guarda en el Museo Arqueológico Provincial de Cádiz, lo que ha llevado a la confusión de haberla creído pieza de procedencia andaluza[136]. Se trata de una cara lateral de un sarcófago, puede que de mármol de Carrara, de taller romano de hacia 340-360[137]. La escena representada es la de los tres niños hebreos que, habiéndose negado a rendir adoración a la estatua del rey Nabucodonosor, fueron quemados vivos en Babilonia (*Daniel*, III, 21 ss.)[138].

En las mismas corrientes comerciales por las que llegaron los sarcófagos de la *Baetica* y éstos que acabamos de ver de la *Mauretania Tingitana*, deben encuadrarse, probablemente, algunos de los sarcófagos de la *Lusitania*. Entre ellos destaca el grupo de Évora, que lo forman uno, antoniniano, con el frente decorado de estrigiles y prótomos de leones[139]; el que antes citamos de las cuatro estaciones de Reguenjos[140], del último cuarto del siglo III d.C., y la cubierta a doble vertiente, quizá de la segunda mitad del siglo II, con representación en su cara frontal de los trabajos de Hércules[141]. Muy interesante es el de forma de *lenós* con escena de erotes vendimiadores y retrato de la difunta, pieza de mediados del siglo III d.C., que se descubrió en Vila Franca de Xira, y ahora se expone en el Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa[142]. En el mismo museo se conserva la muy interesante tapa de sarcófago, del tercer cuarto del siglo III d.C., con representación de filósofos y musas en torno a la cartela destinada al epígrafe funerario, y que se halló en la localidad lisboeta de Chelas[143]. En la escena de la izquierda, la figura de un poeta sentado con un *volumen* abierto entre sus manos y parlamentando con *Talia*, evoca de inmediato la del maestro en diálogo con su discípulo que se representa en el sarcófago de Puente Genil del que antes hablamos (**Catálogo** núm. 14). De la misma fecha y con una forma muy semejante a la anterior es

136. M. Sotomayor, **Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España** (Granada 1973) 90 lám IX-27. Este autor descubre el dato de haber estado la pieza en Tánger antes de su incorporación al Museo de Cádiz en la publicación de E. L. Smit, **De Oud-Christelijke monumenten van Spanje** (S' Gravenhage 1916) 7, 140.
137. M. Sotomayor, **Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico** (Granada 1975) 173 ss., n.30, lám. 14-1.
138. G. Bovini, **I sarcofagi paleocristiani della Spagna** (Città del Vaticano 1954) 53 ss., n. 7, fig. 14.
139. A. García Bellido, **Esculturas romanas...**, 264 s., núm. 273, lám. 226.
140. Cfr. *supra* notas 134 s.
141. V. de Souza, **CSIR. Portugal** (Coimbra 1990), 30 s., núm. 70, lám. 70.
142. A. García Bellido, **Esculturas romanas...**, 263 s., núm. 269, láms. 212-214; G. Koch-H. Sichtermann, **Römische Sarkophage**, HdArch (1982) 471 s., lám. 334.
143. V. de Souza, o.c., 49 s., núm. 139, lám. 139.

ÍNDICE

otra tapa de sarcófago encontrada en Tróia (Setúbal) (Lisboa. Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia)[144]. A ambos lados de la cartela se representan sendas escenas figuradas, siendo la de la izquierda una cacería (una pantera ha caído presa en la red colocada en la foresta) donde se ven cazadores con perros y un carro tirado por dos bueyes, que conduce un cochero y que transporta a un personaje; éste, como todos los demás presentes, cubre su cabeza con una capucha. El creciente lunar que aparece en el cielo da a entender que la acción se desarrolla de noche. La otra escena de esta tapa muestra a tres individuos participando en un banquete; beben de las copas que llevan en sus manos, frente a una mesa sobre la que se han dispuesto tres panes y una cabeza de cerdo.

7. Sobre otros sarcófagos romanos de la Baetica

Entre los sarcófagos de la primera mitad del siglo IV d.C., cuando en esta *prouincia* romana ya contaba el cristianismo con muchos fieles, se incluye en este libro sobre los ***Sarcófagos romanos de la Bética* con decoración de tema pagano** una pieza de excelente conservación como es la de mármol blanco de *Carteia*, que se expone en el Museo provincial de Cádiz (**Catálogo** núm. 20). Fue este sarcófago descubierto en 1927 por el farmacéutico municipal de La Línea de la Concepción (Cádiz), don Evaristo Ramos Cadena. Encontró dicho señor el sarcófago de una manera casual mientras procedía a la plantación de un árbol en el jardín de su casa de Puente Mayorga (San Roque, Cádiz)[145]. En una persona de tran gran inquietud cultural como era el señor Ramos Cadena, este hallazgo le estimuló para continuar de inmediato las excavaciones empezadas en aquél lugar, sitio donde probablemente se localizaba una de las necrópolis de la cercana *Carteia*, la que debía ubicarse al este de la ciudad en la via que iba camino de *Calpe* en dirección a *Malaca*[146]. El sarcófago lo conservó con toda atención su descubridor en el lugar del hallazgo durante años, hasta que, en 1936, tras su asesinato por razones políticas, el ejemplar fue requisado con sus otras pertenencias por las au-

144. V. de Souza, **o.c.**, 57 s., núm. 158, lám. 158.

145. El hallazgo, que se ha prestado a noticias contradictorias, está con todo detalle narrado por uno de los hijos del descubridor (A. Ramos Argüelles, **Recuerdos de mi infancia y juventud (1930-1950) (Impresiones del hijo de un republicano fusilado)** (Algeciras 1989) 19 ss.).

146. P. Quintero Atauri, **Excavaciones en Cádiz**, JSEA, Mem. 99 (Madrid 1929) 11; F. Romero de Torres, **Catálogo..., 225, fig.** 95.

11. Detalle de la tapa de un sarcófago de Chelas (Lisboa). Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa.

12. Cubierta de sarcófago de Tróia (Setúbal). Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. Lisboa.

ÍNDICE

toridades de la época, pasando en depósito al Museo Arqueológico Provincial de Cádiz, donde aún se guarda[147]. Este ejemplar, que lleva en las esquinas pilastras acanaladas rematadas en capiteles corintizantes y todo su frente recorrido por un friso de estrigiles en sentido inverso, ofrece en la parte superior de su centro un vacío en forma de mandorla, donde se ha representado en relieve un cordero encaramándose a un árbol. Sus primeros editores lo creyeron cristiano, debido quizá a otros descubrimientos realizados en la necrópolis donde el sarcófago apareció[148]. Batlle encontró en el relieve bucólico de este sarcófago "*una alusión a un tema pastoral, que podía contener un simbolismo cristiano*", lo que le llevó a incluirlo entre los hispanos de esta clase[149]. Esa misma clasificación como sarcófago paleocristiano la mantuvo Pemán, quien afirmaba que el relieve del "*cordero, o más bien carnero, pasante a la izquierda, con la cabeza contornada a la derecha, cargado de un árbol de laurel... el arte de la cara ornamentada y el velado simbolismo cristiano que se descubre en el emblema del cordero y el laurel, inclinan a clasificarlo como cristiano muy temprano, probablemente anterior al Edicto de Milán y más aún a la generalización del crismón en piezas de esta índole, o sea en los alrededores del año 300... La asociación del cordero divino y la rama o palma simbólica del triunfo del mártir o de los fieles sobre la muerte, es frecuente en la simbología cristiana y se encuentra ya en inscripción del cementerio de Calixto, de primera mitad del siglo III*"[150].

147. P. Rodríguez Oliva, "El sarcófago romano de Carteia conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Cádiz", **Caetaria** 3 (1999) en prensa.

148. E. Romero de Torres, **Catálogo monumental...**, 225: "*se descubrieron... un fragmento de mosaico ornamentado con un rostro varonil y un magnífico sarcófago de mármol blanco con su preciosa tapa en perfecto estado de conservación, el cual tenía gran cantidad de agua y dos esqueletos, uno mayor que otro, que al tocarlos se destruyeron*"; R. Thouvenot, **Essai sur la Province Romaine de Bétique** (Paris 1940) 657 s., n. 4: "*...à Carteia, on a trouvé des fragments de mosaïques, dont l' un pourrait bien représenter la tete du Christ... Les élèments de mosaïques dorés qu 'il a montrés à M. Pelayo Quintero et a moi-meme pourraient en effet provenir du nimbe entourant la tete du Christ.*"; "*<le sarcophage> de Carteia,.. a été découvert dans la nécropole qui fut en usage jusqu´à l´époque wisigothique. La decoration en est sobre, mais révèle beaucoup de gout. Le panneau est orné de strigiles; à chaque extrémité se dresse un pilastre cannelé; au milieu dans un médaillon, on voit en bas-relief l´agneau mystique qui se détache devant un palmier: motif assez rare qu´on retrouve sur des sépultures païennes et qui rapelle curieusement l´ arbre de vie des ivoires chaldéens*". Fundamental para esa primera clasificaciuón fue la relación que se estableció (P. Quintero Atauri, **Excavaciones...**, 11 s. ; A. Ramos Argüelles, o.c., 21) entre el sarcófago y la inscripción cristiana allí aparecida: **Aurelius Felix inge/nuus ciuis romanus/Carteiensis ul/xit annis/ XXXI m. VII d. XVI om**(ibus) **sui**(s) **ani/ma dulcis /... re/ ceptus in pace** (J. Vives, **Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda**, 2 ed., (Barcelona 1969) 44, núm. 138.

149. P. Batlle Huguet, "Arte paleocristiano", **Ars Hispaniae** II (Madrid 1947), 211.

150. C. Pemán, **Memoria sobre la situación arqueológica de la provincia de Cádiz en 1940**, CGEA. Inform. Memor. 1 (Madrid 1954) 31 y 33 s., lám. I.

En el estudio de conjunto sobre los sarcófagos paleocristianos de *Hispania* que P. Batlle Huguet ofreció, en 1947, en el capítulo dedicado al "Arte paleocristiano: Escultura" en el volumen II del Ars Hispaniae[151], figura como cristiano, junto al sarcófago de *Carteia*, otra pieza bética, de finales del siglo III-principios del IV d.C., que es el sarcófago de mármol blanco y decoración estrigilada y figurada del Prado de San Sebastián de Sevilla, al que, por el tema de su decoración, Carriazo había considerado *protocristiano*[152]. Esta pieza no figura en la relación de las que Beltrán estudia en este libro, porque su adquisición en el "*comercio de antigüedades de Sevilla*" es motivo suficiente para crear dudas al investigador sobre el verdadero origen de este sarcófago en tierras andaluzas. De la ermita del sevillano Prado de San Sebastián en donde había sido colocado, tras la destrucción de aquella, el sarcófago pasó al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, donde se expone[153]. Al profesor Carriazo se debe esta detallada descripción: "*es una cuba o pila rectángular, de mármol, que mide 2,12 metros de larga por 0, 54 de ancha y 0, 50 de alta... Sólo tiene labrado este frente principal, que se organiza en cinco paños o cuerpos: el central y los dos extremos, cada uno con su figura; los dos intermedios estrigilados, con estrigilas de dos centros y dibujo geométrico o convergente, del tipo mas general... tres figuras de bajorrelieve y de 40 centímetros de altura... La del centro es un personaje juvenil, vestido con túnica y manto, de abundante cabellera que, a primera vista, parece cruzar las manos en acto de súplica u oración. En realidad, sostiene con las dos manos, sujetándolo con cada una por un extremo, un rollo o volumen... La figura... es seguramente femenina... En los dos paños extremos de la cara labrada del sarcófago, y en posición simétrica, están dos genios alados y completamente desnudos, cada uno de los cuales sostiene a la altura del pecho un leporino, seguramente una liebre... y se acompañan de cestos con frutos...*"[154]. Thouvenot, siguiendo el acertado comentario que de la pieza hiciera Carriazo, hizo notar que los "*deux génies ailés, nus, portant chacun un lièvre ou un lapin; a leur pied est une corbeille de fruits. Aux centre est un personnage d'apparence jeune, vetu d'une tunique et d'un manteau, tenant*

151. Cfr. supra nota 149.
152. J. de M. Carriazo, "Un sarcófago protocristiano en el Prado de Sevilla", **AEspArtArq** 7 (1931) 113 ss.
153. C. Fernández-Chicarro-F. Fernández Gómez, **Catálogo del Museo...**, 186, lám. LIV.
154. J. de M. Carriazo, l.c., 113 s.

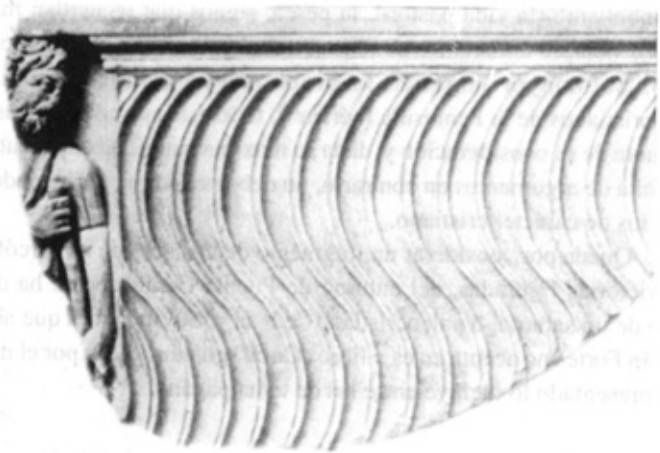
un volumen; à ses pieds est une corbeille de fruits également... aucune de ces représentations n' est spécifiquement chrétienne: le rouleau étant l' évangile, le lierre le symbole de la rapidité de la vie humaine, les fruits celui des béatitudes éternelles", considerando que el sarcófago sevillano lo que presentaba era un profundo simbolismo criptocristiano que le llevaba a concluir, cómo no, que la pieza "*serait donc antérieur à la paix de l' église, d' une époque où les chrétiens étant mal vus, les fidèles ne se servaient que de sujets neutres pour ne pas attirer l' attention des persécuteurs*"[155]. En 1950, en el volumen XV del **Dictionnaire d´Archéologie Chrétienne et de Liturgie**, en la voz "Sarcophage", el estudioso benedictino H. Leclercq ofrecía un elenco de los sarcófagos cristianos españoles, continuación y puesta al día de los que ya reseñara, en 1922, bajo la voz "Espagne", en el volumen V de esa misma obra. Aunque lo incluyó haciendo constar sus dudas, el del Prado de San Sebastián figura en ese listado de los sarcófagos paleocristianos de España[156].

La extendida opinión de que tanto el sarcófago de *Carteia* como el sevillano del Prado de San Sebastián pudieran ser cristianos fue rebatida, en 1954, por Giuseppe Bovini en el capítulo que a los "*sarcofagi erroneamente ritenuti cristiani*", dedicó en su conocido *Corpus* de los sarcófagos paleocristianos de España[157]. Ninguna razón de peso se daba en el ejemplar hispalense ni el de la necrópolis de *Carteia* para considerarlos paleocristianos. Ambos, parece que de taller romano, son por el contrario piezas paganas, razón por la cual la de *Carteia* aparece recogida en este libro del profesor Beltrán Fortes.

También ha sido considerada la posibilidad de que hubiera sido cristiano un fragmento de sarcófago de época tetrárquica, decorado con estrigiles y con una composición semejante al sevillano del Prado de San Sebastián, que se encontró en Lebrija (Sevilla). Del primitivo ejemplar sólo se ha conservado un fragmento del lado izquierdo de su frente[158], cuyos relieves dejan ver "*un pastor barbado y de abundosa cabellera, se apoya en un largo bastón; viste túnica exomís, sujeta a la cintura, que cubre el hombro y el brazo izquierdos, mientras queda al descubierto el hombro derecho. Las piernas estarían cruzadas, y junto a ellas*

155. R. Thouvenot, **o.c.**, 659 s., fig. 172.
156. H. Leclercq, s. v. "Sarcophage" **DAChL** XV-1 (1950) col. 868 núm. 35.
157. G. Bovini, I **sarcofagi...**, 12 s.
158. M. Bendala Galán, "Dos fragmentos de sarcófagos paleocristianos" **Habis** 2 (1971) 280 s., fig. 2, láms. XXIII, 2 y XXIV, 3.

13. Sarcófago del Prado de San Sebastián. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.



14. Fragmento de sarcófago de Lebrija (Sevilla).

15. Propuesta de restitución del sarcófago de Lebrija, según M. Bendala.

ÍNDICE

quizá estaba un perro o una oveja. Queda, además, el amplio espacio estrigilado y el comienzo de la escena central... se alojaba una orante, o el retrato de la difunta, entre cortinas, cuyos pliegues aún se conservan en el extremo superior derecho..."[159]. El carácter de esta pieza que, como los dos casos anteriores, participa de la dificultad que supone la polivalencia de los temas en los sarcófagos de esta época, que tanto pueden ser paganos como cristianos, ha aconsejado no incluirla en estos ***Sarcófagos romanos de la Bética***. Porque en este tema, cuando los motivos de la decoración son crípticos, o expresiones veladas, o escenas de tradición pagana que pueden ser consideradas, a la vez, cristianas por su simbolismo (la vida pastoril, la pesca, signos que recuerdan máximas...), siempre andaremos entre incertidumbres. Por ello, cuando, en 1966, Sotomayor sintetizó la problemática de los sarcófagos paleocristianos de la Península Ibérica[160], todo estos sarcófagos quedaron fuera de su consideración y, dada su máxima autoridad en la materia y la falta de argumentos en contrario, no debemos seguir incluyéndolos entre los de carácter cristiano.

Queda por considerar un fragmento de tapadera de un sarcófago con victorias figuradas, del entorno de Puente Genil, que se ha dado como de un sarcófago paleocristiano de hacia 350-360, cosa que ahora Beltrán Fortes no acepta en este libro (**Catálogo** núm. 22) y por el motivo representado lo incluye entre los de tema pagano.

8. Los sarcófagos cristianos de la *Baetica* durante el siglo IV

En la primera mitad del siglo IV, momento de enorme actividad en los talleres de sarcófagos esculturados de Roma, se exportaron a la *Baetica* un abundante número de ejemplares, la mayoría –con las excepciones dudosas de los que acabamos de reseñar– de tema cristiano. Ello era de esperar dada la importancia económica de estos territorios y el hecho de que, desde el 313 d.C., mediante el Edicto de Milán, Constantino había decretado la igualdad de los cultos paganos y cristianos para, posteriormente, iniciar una serie de actos legislativos tendentes a dar al cristianismo la condición de religión oficial del Imperio. Es más, en lo que

159. M. Bendala Galán, l.c., 280.
160. M. Sotomayor, "La escultura funeraria paleocristiana en Hispania", **Actas Ia. Reun.Arqu. paleocrist.-Vitoria 1966** (1967) 3 ss.

ÍNDICE

conocemos hasta ahora, la totalidad de los sarcófagos de este siglo hallados en la *Baetica* proceden de esos talleres de Roma; incluso algunos de ellos, como ocurre con un grupo de Córdoba, son coetáneos y del mismo taller, aunque, como acertadamente señalara M. Sotomayor, esta razón "*no obligue ni mucho menos a una datación totalmente contemporánea, en nuestro caso cabría más bien suponer una remesa conjunta*"[161]. Este grupo de sarcófagos cordobeses debieron salir de un taller romano de época constantiniana que, hacia los inicios del segundo cuarto del siglo, exportó un gran lote de ellos hasta estas tierras béticas, llegando una mayoría hasta *Corduba*, la capital de la *prouincia*. Las élites cristianas de esta capital en ese momento debían ser muy importantes, como parece deducirse del hecho de que Osio, un obispo cordobés, fuera uno de los principales consejeros del emperador Constantino. Todos los sarcófagos de este lote corresponden a un tipo propio de época constantiniana que se caracteriza por el enmarque de las escenas entre arquerías rebajadas sostenidas por columnas torsas.

El ejemplar mas temprano de los sarcófagos cristianos de la *Baetica* corresponde al fragmento de uno de Córdoba que se guarda en el Museo Arqueológico Provincial. Sólo se conserva el lateral izquierdo de la caja que lleva un relieve con la escena de Daniel entre los leones[162]. Parece trabajado en mármol de Luni, es de taller de Roma y su fecha protoconstantiniana, hacia 312-320 d.C.[163]. De Córdoba es, también, el fragmento del frente de un sarcófago paleocristiano encontrado y conservado en la Mezquita-Catedral de Córdoba[164]. Ofrece las representaciones de una orante, la escena del milagro de Caná, la del gallo y la triple negación de Pedro, y la curación del ciego[165]. Es obra de taller romano de hacia 330-335 d.C.[166] Igualmente de esta misma localidad es el estrigilado, que se conserva en la ermita de los Mártires[167], que muestra la escena del gallo en el centro y, en el extremo derecho –el izquierdo se ha perdido– una mezcla de las del arresto de Pedro y del milagro del

161. M. Sotomayor, "La escultura funeraria..., 16.
162. G. Fontaine, "Un sarcófago cristiano de Córdoba, coetáneo de Osio", **AEspA** 20 (1947) 119, fig. 29; G. Bovini, **I sarcofagi...**, 69 ss., fig. 17.
163. M. Sotomayor, **Datos...**, 106 s.; M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 67-70, lám. 8-2.
164. G. Fontaine, "Un sarcófago cristiano..., 96 ss.
165. M. Sotomayor, **Datos ...**, 105 s.; G. Bovini, **I sarcofagi...**, 65-69, fig. 16.
166. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 113-115, núm. 18, lám.4-3.
167. M. Sotomayor, "El sarcófago paleocristiano de la ermita de los Mártires de Córdoba", **AEspA** 37 (1964) 88-105; M. Sotomayor, **Datos...**, 67 ss.

ÍNDICE

Apóstol haciendo manar agua de la roca, en su prisión, para dar de beber a los soldados que lo custodian[168]. Por sus características este sarcófago ha podido ser bien datado entre 330-335 d.C.[169].

Magnífico es el columnado que se encontró, en 1962[170], en la Huerta de San Rafael, lugar que corresponde con una de las necrópolis de Córdoba. Se guarda en el Museo Arqueológico Provincial. Le falta la cubierta y su frente presenta, enmarcadas entre columnas que sostienen arquerías –en cuyas enjutas vemos a tritones y tres momentos de la historia de Jonás–, las escenas del sacrificio de Abrahán, la triple negación de Pedro con la presencia del gallo, la de la multiplicación de los panes y los peces, la de Adán y Eva y la doble escena del milagro del apóstol Pedro haciendo brotar agua de la roca junto a la de su arresto. Todas las figuras aparecen decapitadas por una rotura que, sin duda, fue intencional[171]. Es pieza excelente de taller romano y de hacia 330-335[172]. De esas mismas necrópolis cordobesas procederían los varios sarcófagos paleocristianos de los que se han recuperado una decena de fragmentos decorados que fueron reutilizados, probablemente en las fuentes, en la ciudad califal de Madinat al-Zahra[173]. M. Sotomayor ha podido identificar algunos de estos fragmentos como correspondientes a escenas como la de la resurrección de Lázaro, el arresto de Pedro o personajes varios, pudiendo un par de ellos haber pertenecido a un tipo de sarcófago postconstantiniano que se sirve de árboles para separar las escenas, tipo del que, hasta ahora, no se ha documentado, con excepción de éste, ningún otro ejemplar en la Península Ibérica[174].

Relacionado con alguno de estos ejemplares de Córdoba es el fragmento del frente de un sarcófago columnado hallado en Los Palacios (Sevilla)[175] en 1904 y que se expone en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla[176]. En el intercolumnio conservado queda una parte de

168. G. Bovini, **I sarcofagi..., 62** ss.
169. M. Sotomayor, **Sarcófagos...,** 117-119, láms. 4-4 y 32.
170. M. Sotomayor, **Datos...,** 109 s.
171. A. García y Bellido, "Sarcófago cristiano hallado en Córdoba en 1962", **AEspA** 36 (1963) 170 ss.
172. M. Sotomayor, **Sarcófagos...,** 121-127, núm. 20, láms. 5-1 y 33-35.
173. M. Sotomayor, "Fragmentos pequeños romano-cristianos en Córdoba y Tarragona", **AEspA** 42 (1969) 183 ss.
174. M. Sotomayor, **Datos...,** 108; ID., **Sarcófagos...,** 133 s., núm. 22, láms. 11-2/4 y 12. Ahora hay que tener en cuenta las identificaciones de algún pequeño fragmento como de sarcófago pagano que ha hecho J. Beltrán, "La colección arqueológica de época romana..." y *Catálogo* núms. 7 y 9.
175. M. Sotomayor, **Datos...,** 101.
176. G. Bovini, **I sarcofagi...,** 168-171, fig. 67

16. Sarcófago cristiano de la necrópolis de la Huerta de San Rafael (Córdoba). Museo Arqueológico de Córdoba.

17. Sarcófago paleocristiano de Berja (Almería). Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

ÍNDICE

la escena del gallo y, en el que seguía, parte de la figura de Cristo. El sarcófago al que este fragmento perteneció, era pieza importada de Roma y, sin duda, constantiniano de entre 315-335 d.C.[177]. En el mismo Museo se guarda otro fragmento de relieve de un sarcófago cristiano que procede, al parecer, de *Italica*[178]. Lo que queda corresponde a una parte de la escena del arresto del apóstol Pedro[179].

Espléndido ejemplar de estos sarcófagos aparecidos en la *prouincia Baetica* es el constantiniano, que por su técnica y estilo se ha datado últimamente hacia 325-335[180], que se halló en Berja (Almería) en 1925[181], ingresando, posteriormente, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid[182]. Su friso es contínuo, por lo que sus escenas, inspiradas en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, se ofrecen corridas, esto es, sin que ningún elemento separe a unas de otras. De izquierda a derecha se han representado: la resurrección de Lázaro y en donde se ve a María, la hermana del resucitado, arrodillada a los pies de Cristo, tema claramente alusivo al triunfo sobre la muerte y a la esperanza en la resurrección. Le sigue la entrada de Jesús en Jerusalén montado sobre un borriquillo, mientras Zaqueo, subido a un árbol, intenta ver al Mesías. A continuación, en el centro, se ha colocado una orante entre dos apóstoles, símbolo del alma triunfante del difunto. La penúltima escena representa el anuncio de la negación del apóstol Pedro con la presencia del gallo. Cierra el grupo una representación única en los sarcófagos palcocristianos: la detención y conducción ante Nerón de los Príncipes de los Apóstoles. Esta escena muestra a Pedro y Pablo custodiados por sus captores que le llevan ante el emperador y a éste sentado en una *sella curulis* y acompañado de un ayudante preparado para administrar justicia[183]. De hacia 330 d.C. es el fragmento del extremo izqdo. de una gran tapa de sarcófago hallada en Alcaudete (Jaén)[184] en la que se presentan en relieves de calidad las escenas de la negación de Pedro y Daniel entre los leones[185].

177. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 129-131, núm. 21, lám. 10-1.
178. A. Recio, "Fragmentos de sarcófagos romano-cristianos en Andalucía", **Antonianum** 48 (1973) 354 ss., fig.3.
179. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 139, núm. 25, lám. 13-3.
180. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 101-107, núm. 16, láms. 4-1, 29 y 30.
181. M. Sotomayor, **Datos...**, 104 s.
182. J. de M. Carriazo, "El sarcófago cristiano de Berja", **AEspArtArq** 1 (1925) 209 ss.
183. G. Bovini, **I sarcofagi...**, 146-155, figs. 54-59.
184. A. Recio, "Una tapa de sarcófago constantiniano hallada en Alcaudete", **Antonianum** 43 (1968), 21 ss.; M. Sotomayor, **Datos...**, 91 s.
185. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 109-112, núm. 17, láms. 4-2 y 31.

En el Museo Arqueológico Provincial de Jaén se expone el fantástico ejemplar de sarcófago tardoconstantiniano (330-340) que se descubrió, a fines del pasado siglo, junto a un par de otros lisos y algunas inscripciones, en una de las necrópolis de la antigua *Tucci* (Martos)[186]. Conserva fragmentada su cubierta en la que se reconoce una *tabella* central para insertar la inscripción, enmarcada por dos genios que la sostienen, y sendos relieves a ambos lados con las historias de Jonás y de los hebreos en el horno de Babilonia. El frente del sarcófago se ha decorado con siete escenas simbólicas del Nuevo Testamento, destinadas a aludir al triunfo del alma cristiana sobre la muerte. Éstas, de honda simbología escatológica y religiosa[187], aparecen separadas por columnas torsas que sostienen arcos de medio punto rebajados que alternan con otros en forma de frontón abierto por abajo. En las enjutas se han colocado coronas de laurel, excepto en las de los extremos que están ocupadas por tritones marinos. Las escenas, de izquierda a derecha, son: La resurrección del hijo de la viuda de Naim, la curación del ciego, la de la hemorroisa, el anuncio de la negación de Pedro, la curación del paralítico de Cafarnaún, la multiplicación de los panes y los peces y la escena de las bodas de Caná con la conversión del agua en vino[188].

Tardoconstantiniano y de esa misma fecha (330-340) era el sarcófago del que se han conservado dos fragmentos en el cortijo "Sotillo Nuevo", a unos 25 km. de Jerez de la Frontera[189]. Uno de los trozos, que corresponde a la parte alta del frontal, muestra, bajo un frontón triángular sostenido por columnas torsas, la escena del prendimiento de Pedro. El otro, corresponde a la parte baja del frente y, en lo poco conservado, ha permitido que el P. Sotomayor reconozca la escena de Moisés recibiendo las tablas de la Ley y, puede que, la del ciego o la del paralítico.

Quizá a uno de los últimos lotes de sarcófagos que se importaron desde Roma a la *Baetica* a fines del siglo IV –en los últimos años del gobierno del Imperio de un singular personaje de origen hispano, *Theodosius* (337-395)– perteneció el de las cercanías de Jerez de la Frontera al que corresponde el fragmento conservado en el Cortijo de la

186. A. Recio, "El sarcófago romano paleocristiano de Martos (España)", **Antonianum** 44 (1969) 93 ss.
187. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 147-156, núm. 27, láms. 5-3 y 36.
188. G. Bovini, **I sarcofagi...**, 156-163, núm. 26, figs. 60-64.
189. M. Sotomayor, "Dos fragmentos inéditos de un sarcófago paleocristiano en Jerez de la Frontera" **Habis** 8 (1977) 399 ss., láms. XXXV-XXXVI.

Peñuela, a catorce kms. de esta ciudad en dirección a Ronda[190], no lejos de donde se encontró el tardoconstantiniano que acabamos de referir. El fragmento es parte de la zona inferior de la escena que centra el frente del tipo de sarcófagos llamado de "Bethesda", del que es buen ejemplo el que se conserva empotrado en la fachada de la Catedral de Tarragona, y que se caracteriza por la presentación, ante un fondo de murallas y puertas de una ciudad, de algunos de los milagros de Cristo. Lo que queda del ejemplar jerezano es la diminuta figura yacente sobre un lecho del paralítico en la piscina probática, junto a otros enfermos, en el momento en que Cristo hace el milagro de su curación. A la derecha quedan restos de la siguiente escena que correspondía a la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén[191].

9. Los sarcófagos béticos durante los siglos V y VI d.C.

Los talleres escultóricos de la capital del Imperio, que habían venido trabajando ininterrumpidamente, de inmediato sufrieron la gran crisis que supuso el saqueo de Roma por Alarico el año 410 d.C. En este acontecimiento catastrófico se ha visto la causa del cese de la producción y de la comercialización subsiguiente de sarcófagos esculturados de talleres romanos. Ahora, para abastecer la demanda de estos productos surgen en suelo hispano algunos talleres locales. Es en estas fechas tardías cuando –abandonadas hacía ya tiempo las extracciones en las canteras marmóreas y prescindiendo de las que habían sido bastante usuales reutilizaciones lapídeas– consta el dato interesantísimo para la escultura funeraria de la *Baetica* de la segura existencia de uno o más talleres que, a lo largo de los siglos V y VI d.C., elaboraban sarcófagos decorados con relieves sobre calizas locales de grano fino y gran calidad y dureza[192]. Se ha supuesto –sin que ello se pueda descartar, pero creo que sin demasiados fundamentos– que esa serie de sarcófagos elaborados aquí lo fueron en un taller escultórico de Córdoba (Blanco). El grupo de sarcófagos que prueban la realidad de estas producciones locales lo forman, en lo

190. M. Bendala Galán, "Dos fragmentos de sarcófagos..., 273-281, lám. XXIII-1.
191. M. Sotomayor, **Sarcófagos...**, 223 s., núm. 40, lám. 7-4.
192. H. Schlunk, "Sarcófagos paleocristianos labrados en Hispania", **Act. VIII Congr.Arqueol. Crist.-1969** (Barcelona 1972) 187 ss.

conocido hasta hoy, los ejemplares de Ecija (Sevilla), Alcaudete (Jaén), *Singilia Barba* (Antequera, Málaga), así como un interesantísimo relieve –que no se acepta como funerario– de Los Pedroches (Córdoba)[193].

Del segundo cuarto del siglo V es el frontal de sarcófago de A*stigi* (Écija), conservado en la iglesia de Santa Cruz de esa localidad sevillana. Es pieza de claro influjo oriental –puede que trasmitido a través de corrientes norteafricanas– como denuncian su *"estilo tabular, de incisión y de muy pocas y esquemáticas redondeces"*[194] y la utilización del griego en las inscripciones que, en las correspondientes cartelas, identifican a los personajes bíblicos (ABRAM, EICAK, ΠΥΜΗΝ (*poimen*, "pastor"), ΔΑΝΙΗΛ) representados en las tres escenas corridas que llenan su frente[195].

De fines del V o, quizá mejor de principios del siglo VI, es el fragmento de frontal de sarcófago que, procedente de Alcaudete, guarda el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Es pieza de poca maestría técnica que, en el friso superior –de los dos que componían su frente– muestra la escena de la resurrección de Lázaro, en la que se ve al difunto amortajado en el momento de su vuelta a la vida dentro de la tumba, a la que se ha representa por un arco sostenido con columnas. Le sigue la escena de María Magdalena, echada en tierra a los pies de Cristo, ante la presencia de cinco personajes. En el registro inferior se han representado a Daniel en la fosa de los leones y a David matando al gigante Goliat, en presencia de unos guerreros que portan lanzas y escudos. La que sigue, en la que vuelven a verse guerreros armados, resulta indescifrable por su fragmentariedad[196].

Del mismo estilo de éstos[197] es el trozo del frente de otro sarcófago hallado en una de las necrópolis de *Singilia Barba* y que conserva parte de la escena de Daniel, el brazo de una o un orante y las ramas florecidas de un árbol. Su fecha habría que llevarla, con bastante probabilidad, a los

193. H. Schlunk, "Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete", **MM** 3 (1962) 119 ss.

194. A. Blanco, "Arte de la Hispania romana: Arquitectura, escultura, pintura, mosaicos, artes menores", en **Historia de España** fund. Menéndez Pidal, II-2 (Madrid 1982) 681.

195. G. Bovini, **I sarcofagi...**, 72-76, fig. 18.

196. G. Bovini, **I sarcofagi...**, 143-146, figs. 52 y 53.

197. Sus características de estilo mas importantes son, como en el sarcófago de Ecija, "la sencillez y los espacios amplios libres de ornamentación... un relieve muy poco pronunciado y muy plano, sin rehuir, de todas maneras, la frontalidad de las figuras" (P. de Palol, **Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI** (Madrid-Valladolid) 1967, 314).

18. Sarcófago cristiano de la iglesia de Santa Cruz de Écija (Sevilla).

19. Fragmento de frontal de un sarcófago cristiano hallado en Alcaudete (Jaén). Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

ÍNDICE

20. Fragmento de sarcófago cristiano de *Singilia Barba* (Antequera, Málaga).

21. Fragmento de probable frontal de sarcófago de Los Pedroches (Córdoba). Museo Arqueológico de Córdoba.

ÍNDICE

comedios del siglo V[198]. Un relieve de iguales caracteres estilísticos y formales[199], expuesto en el Museo de Córdoba, que se encontró en La Chimorra, en el valle cordobés de Los Pedroches, representa a siete personajes alineados que visten clámide anudada sobre el hombro derecho. La escena recuerda a los dignatarios colocados en fila a ambos lados del emperador en los relieves del lado septentrional del Arco de Constantino, y que muestran, el uno, al *imperator* dirigiendo una arenga desde los *Rostra* del Foro romano y, el otro, el *congiarium* presidido por el mismo Constantino. Quizá por este paralelo indudable, R. Nierhaus[200], a quien ha seguido J. Arce[201], han supuesto que el relieve del Museo de Córdoba decoraría un arco triunfal o cualquier otro monumento público de este tipo, fechable en el segundo cuarto del siglo V d.C. Mas su forma y su clara identidad de estilo con los sarcófagos de talleres béticos que acabamos de relacionar[202], inclinan a pensar que esta pieza mas bién pudo ser parte del frontal de un sarcófago, pese a lo muy difícil de admitir que lo hacen sus relieves carentes de simbolismo cristiano[203]. Pendiente de resolver este difícil extremo, queda, no obstante, el dato cierto de la indudable relación entre todas estas piezas arqueológicas, como M. Sotomayor ha señalado, aceptando la apreciación que, en su día, hiciera Schlunk: "*Un centro di produzione locale* <di sarcofagi paleocristiani> *con influenza greca, forse attraverso l'Africa, è documentato a Bureba (Burgos), come pure una tradizione di scuola, parimenti di origine greca, in un'ampia zona andalusa, che abbraccia Cordova, Ecija, Alcaudete e Antequera*"[204].

Pedro Rodríguez Oliva
(Catedrático de Arqueología y Vicerrector de Cultura de la Universidad de Málaga)

198. H. Schlunk, "Un relieve de sarcófago cristiano de Barba Singilia", **AEspA** 42 (1969) 166 ss. En este trabajo se aventura la hipótesis (p. 174) de los escultores ambulantes, lo que explica, de no aceptar la existencia de un único taller, la uniformidad estilística de toda esta serie de piezas.
199. Idéntica en su forma a la de los sarcófagos mencionados, es la franja que forma el borde superior y que cierra por arriba el relieve.
200. R. Nierhaus, "Baedro. Topographische Studien zum Territorium des Conventus Cordubensis in der mittleren Sierra Morena", **MM** 5 (1964) 185 ss, lám. 55.
201. J. Arce, "Arcos romanos en Hispania: Una revisión", **AEspA** 60 (1987) 73 ss.
202. H. Schlunk, "Sarcófagos paleocristianos labrados...", 211 ss.
203. Quizá la escena está pidiendo otra interpretación bien distinta de la que se viene aceptando hasta ahora.
204. M. Sotomayor, s.v. "Sarcofagi paleocristiani", en **Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane**, II (Roma 1985) col. 3101.

Pedro y Pablo ante Nerón. Detalle del sarcófago de Berja (Almería). Museo Arqueológico Nacional. Madrid

ÍNDICE

José Beltrán Fortes

LOS SARCÓFAGOS ROMANOS DE LA BÉTICA CON DECORACIÓN DE TEMA PAGANO

ÍNDICE

QVI TERRA FRV/GE CREATVS ET IGNE AC FUMO/CREMATVS
IAM NIHIL EXISTIS/NISI QVOD SVPERFVIT IGNI./
OSSA ATQVE CINIS/IACENT SVB TE/GMINE SAXI

(S. Mariné Bigorra, Inscripciones hispanas en verso (Madrid 1952) 216 s.)

"Tú, que fuiste creado de la fértil tierra y quemado con fuego y humo, ya no eres más que lo que no consumió el fuego. Tus huesos y cenizas yacen ahora bajo esta piedra que los cubre"

(Traducción de Antonio García y Bellido)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

A finales del año 1988 –al incorporarme a la Universidad de Córdoba–, Antonio Vallejo, Director del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba), llamó mi atención sobre la existencia en los fondos de materiales conservados en el citado Conjunto Arqueológico de diversas piezas marmóreas de época romana que se habían ido recuperando en los trabajos realizados en ese yacimiento desde los comienzos de nuestro siglo[1]. Algunos de ellos, pertenecientes a sarcófagos reutilizados como pilas de fuentes en los edificios de la ciudad hispanomusulmana, habían sido ya dados a conocer; en concreto, los correspondientes al ejemplar decorado con el tema de Meleagro en la cacería del jabalí de Calidón (aquí Nº 6) –estudiado en primer lugar por García y Bellido[2] y, de una forma más exhaustiva, por Koch[3]–, y los de la serie de sarcófagos paleocristianos –que lo habían sido por parte de Sotomayor[4]. Por el contrario, el resto de materiales permanecía inédito, a pesar del interés del conjunto, acrecentado por la circunstancia de la escasez de sarcófagos de época romana con decoración de tema pagano que ha proporcionado la –en otros campos arqueológicos tan rica– *provincia Baetica*.

1. R. JIMÉNEZ, Y OTROS, *Excavaciones en Medina Azzahra (Córdoba). Memoria*, JSEA, nº 67, Madrid, 1924, p. 17, láms. VIII-2 y IX-1; IDEM, *Excavaciones en Medina Azzahra (Córdoba). Memoria*, JSEA, nº 85, Madrid, 1926, pp. 8ss., láms. VII y VIII.
2. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 264.
3. G. KOCH, *Meleager*, ASR XII, 6, Berlin, 1975, nº 29.
4. M. SOTOMAYOR MURO, "Fragmentos pequeños romano-cristianos en Córdoba y Tarragona", *AEspA*, 42 (1969), pp. 183-189; IDEM, *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada, 1973, p. 108, láms. IX, 32-33, X, 39, 41-42, 44-49; IDEM, *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975, pp. 133s., nº 22, láms. 11-12.

ÍNDICE

Con el siempre incondicional apoyo de Antonio Vallejo y del resto del personal del Conjunto Arqueológico, en concreto de José Escudero y Salvador Escobar, continuamos, de forma paulatina, la labor de recopilar nuevos fragmentos, algunos de ellos dispersos desde bastante tiempo atrás en los almacenes del Conjunto, e intentar nuevas identificaciones. La sorpresa fue también que, aparte de los fragmentos de sarcófagos con relieves –en general, de gran interés– y lisos, asimismo aparecieron varias piezas romanas correspondientes a esculturas de bulto redondo[5], que parecen indicar una reutilización de esculturas clásicas en el palacio califal de Madinat al-Zahra con un sentido ornamental más amplio que la simple finalidad funcional con la que se podría justificar la presencia de las cajas de los sarcófagos como pilas de fuentes. Aspecto de gran interés, y al que –aunque sobrepasa los límites de este estudio– nos referiremos, en parte, más adelante.

Gracias a la inestimable colaboración del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, cristalizada por el especial interés de Walter Trillmich, se pudo realizar una amplia campaña de fotografías, llevada a efecto con su disposición y profesionalidad habituales por Peter Witte, así como la aportación económica para el montaje de los fragmentos del sarcófago de la Puerta del Hades (Nº 5), que ha quedado expuesto en una de las dependencias del citado Conjunto Arqueológico. Superadas por fin todas estas dificultades pudimos dar a conocer el estudio del conjunto de sarcófagos cordobeses conservados en Madinat al-Zahra, que salió a la luz en 1993[6], y que significó el germen para la realización de este estudio del conjunto de materiales béticos caracterizados por la presencia de ornamentación en relieve de carácter pagano.

Para llevarlo a cabo han sido fundamentales las periódicas estancias en el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, así como en las bibliotecas de diversas instituciones de Roma (en especial la del Instituto Arqueológico Alemán, así como en los fondos de su fototeca), gracias a las ayudas concedidas por la entonces Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, duran-

5. Las incluímos, con una primera presentación de los nuevos sarcófagos, en BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 112s., nº 1-4 (con posterioridad a esta edición identificamos nuevos fragmentos correspondientes a algún sarcófago). Además, J. BELTRÁN FORTES, "*Hermeraclae* hispanos", *Estudios dedicados a Alberto Balil. In memoriam*, Málaga, 1993, pp. 163-174.

6. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 228-253.

ÍNDICE

te los meses de mayo/julio de 1995, así como por la Consejería de Educación e Investigación de la Junta de Andalucía, mediante sendas ayudas en 1995 y 1997.

Cabe significar la colaboración que para el estudio citado de los materiales de Madinat al-Zahra tuve por parte de Aurelio Alvarez, Marc Mayer e Isabel Rodá y del Laboratorio para el Estudio de los Materiales Lapídeos Antiguos (LEMLA), de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se llevaron a cabo los correspondientes análisis petrográficos, cuya realización fue posible, además, gracias a los correspondientes permisos concedidos por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Se indica, finalmente, que este estudio se inscribe en el marco de los trabajos del Grupo de Investigación, del Plan Andaluz de Investigación, nº 402, adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla.

AGRADECIMIENTOS

Por todo lo expuesto con anterioridad debo expresar, pues, mi más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible este trabajo, entre las que destacaré, en primer lugar, a Antonio Vallejo, Director del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra, así como, del personal de esa Institución, a José Escudero y a Salvador Escobar, profundo conocedor de los materiales allí conservados. Asimismo, al Instituto Arqueológico Alemán de Madrid y, muy especialmente, a Walter Trillmich –hoy Director del correspondiente de Berlin y con anterioridad Vicedirector del de Madrid.

Asimismo me han sido de gran valor las indicaciones brindadas por diferentes colegas a lo largo del estudio, entre los que mencionaré a Pilar León Alonso, Luisa Loza Azuaga, Isabel Rodá de Llanza, Pedro Rodríguez Oliva, Stephan Schröder, Manuel Sotomayor Muro, Walter Trillmich y Angel Ventura Villanueva. Mi agradecimiento es extensivo a Peter Witte, por la realización expresa de muchas de las fotografías utilizadas ahora, así como a Elizabeth Candon, que ha realizado los dibujos de algunos sarcófagos.

Además, a diversas Instituciones ya citadas, como la Consejería de Educación e Investigación y la Consejería de Cultura, de la Junta de Andalucía, la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Cultura y el Laboratorio para el Estudio de los Materiales Lapídeos Antiguos (LEMLA), de la Universidad Autónoma de Barcelona, a las que debemos agregar los diversos Museos Arqueológicos donde se conservan piezas (Nacional de Madrid, Provinciales de Córdoba y Granada y Municipal de Jerez de la Frontera), que nos han facilitado su acceso y estudio. Además, a otras Instituciones de

Roma, entre las que destacaré la Escuela Española de Historia y Arqueología, con su anterior Director Javier Arce, así como el Instituto Arqueológico Alemán y la Escuela Francesa, asimismo en Roma.

Finalmente, a mi Universidad de Sevilla, al Departamento de Prehistoria y Arqueología, por las correspondientes licencias y facilidades otorgadas, así como al Servicio de Publicaciones, personificado en su Director Alberto Díaz Tejera, que apoyó en todo momento esta coedición. Para concluir este capítulo me es grato expresar mis agradecimientos al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga y a su Directora Encarnación Serrano Ramos, de quien surgió la idea de la edición y que se plasmara tal como hoy llega a término. Vayan mis últimos agradecimientos a Pedro Rodríguez Oliva, mi maestro y autor del prólogo que inicia este estudio.

ABREVIATURAS USADAS

AA = Archäologischer Anzeiger.

AAC = Anales de Arqueología de Córdoba.

AE = L'Année Épigraphique.

AEspA = Archivo Español de Arqueología.

AJA = American Journal of Archaeology.

AnnPisa = Annali della Scuola Normale di Pisa.

ANRW = Aufstieg und Niedergang der römischen Welt.

ArchClass = Archeologia Classica.

ASR = Antike Sarkophagreliefs.

BELTRÁN, Madinat al-Zahra = J. BELTRÁN, "La colección arqueológica de época romana aparecida en Madinat al-Zahra", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 2 (1988-1990).

BELTRÁN, Sarcófago Bética = J. BELTRÁN, "El sarcófago de tema pagano en la Bética", *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 1993.

BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba = J. BELTRÁN, "Sarcófagos romanos deCórdoba", *MM*, 34 (1993).

BSAA = Boletín del Seminario de Arte y Arqueología.

BIEG = Boletín del Instituto de Estudios Giennenses.

BullAntBesch = Bulletin Antieke Beschaving.

BullHisp = Bulletin Hispanique.

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum.

CNA = Congreso Nacional de Arqueología.

CSIR = Corpus Signorum Imperii Romani.

CuPAUAM = Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid.

DdArch = Dialoghi di Archeologia.

EAE = Excavaciones Arqueológicas en España.

GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas* = A. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949.

IAA = Instituto Arqueológico Alemán.

JACh = Jarhbuch für Antike und Christentum.

JSEA = Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas.

KOCH – SICHTERMANN, *Sarkophage* = G. KOCH – H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München, 1982.

KOCH, *Sarkophage* = G. KOCH, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993.

MarbWPr = Marburger Winckelmann–Programm

MB = Madrider Beiträge.

MEFRA = Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité.

MM = Madrider Mitteilungen.

MMAP = Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales.

RA = Revue Archéologique.

RAC = Rivista di Archeologia Cristiana.

RM = Römische Mitteilungen.

StArch = Studia Archaeologica.

StMisc = Studi Miscellanei.

TrZ = Trierer Zeitschrift.

INTRODUCCIÓN

Lucio Cornelio Sila, después de alcanzar el poder en Roma y abandonarlo de forma voluntaria, para retirarse a una *villa* en la Campania, murió en el año 78 a.C. Según nos cuenta el historiador Granio Liciniano[7], había dejado ordenado que su cuerpo no fuera incinerado, sino inhumado, para continuar la tradición familiar, pero en ese extremo no se siguieron los *mandata de funere* por temor a que el cuerpo fuera ultrajado con posterioridad[8]. En efecto, la tradición de la inhumación, y consecuentemente del uso del sarcófago, aparece vinculada en los momentos finales de la República a la familia de los Cornelios, como demuestra la tumba de los *Cornelii Scipiones* en la *via Appia,* y ejemplos como el famoso sarcófago de Escipión Barbato, en el siglo III a.C.[9] Aunque excepcional, no era, sin embargo, el único caso, y el rito de la inhumación se constata junto al predominante en aquellas centurias de la incineración[10], lo que se traduce, además, en una incipiente producción de sarcófagos en Roma durante fines de la República y el primer siglo del Imperio[11].

No obstante, no será hasta el siglo II d.C. cuando el ritual funerario de la inhumación se va imponiendo de forma gradual en diversos ámbitos de la sociedad romana, lo que se ha venido vinculando simplemente a cambios de modas funerarias en relación con los grupos sociales más

7. XXXVI, 25-26. Cfr. J. ARCE, *Funus Imperatorum: Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988, pp. 17ss.
8. PLINIO, *NH*, 7, 187; CIC. *De leg.*, 2, 22, 57.
9. Vid. F. COARELLI, "Il sepolcro degli Scipioni", *DdArch*, 6 (1972), pp. 36ss.; H. LAUTER BUFE, *RM*, 89 (1982), pp. 36ss.; V. SALADINO, *Der Sarkophag des Lucius Cornelius Barbatus*, Würzburg, 1970. En general, H.V. HESBERG, *Römische Grabbauten*, Darmstadt, 1992, pp. 76s.
10. Cfr., por ejemplo, AA.VV., *Incinerations et inhumations dans l'Occident Romain aux trois premiers siècles de notre ére*, Toulouse, 1991.
11. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 36ss.

importantes[12] o, más bien, a transformaciones ideológicas de una original procedencia oriental, incidiendo en las nuevas creencias religiosas y filosóficas –características de aquel siglo de "asalto a la razón"[13]– como factor desencadenante, o incluso en presencias humanas, como los libertos de procedencia oriental[14].

En las provincias occidentales el cambio se produjo de forma bastante gradual, como puede constatarse en los territorios hispanos, y más en concreto en la Bética. De hecho la producción de monumentos funerarios asociados a la incineración, como las *arae* funerarias, tienen su momento de máximo uso en los territorios béticos durante el siglo II d.C.[15], y sólo es entonces cuando se produce una normalización formal en las producciones de los talleres lapidarios locales, según los modelos romanos de la centuria anterior[16]. Es por ello –como se verá– que el fenómeno del uso del sarcófago pagano en nuestra *provincia*, a la luz de las conclusiones que se derivan del conjunto de materiales que se ha conservado, se centra fundamentalmente durante el siglo III d.C., y no supone un fenómeno de gran arraigo en los talleres locales, al menos en lo que afecta a los sarcófagos pétreos decorados con relieves.

1. Los estudios sobre los sarcófagos béticos

El estudio de los sarcófagos hispanos de temática pagana fue llevado a cabo de forma impecable hacia mediados del presente siglo por A. García y Bellido, dentro de su fundamental obra sobre las *Esculturas Romanas de España y Portugal*[17], donde incluyó lógicamente los procedentes de la Bética. No obstante, de los treinta ejemplares que incluía en

12. A.D. NOCK, "Cremation and Burial in the Roman Empire", *Harvard Theological Review*, 25 (1932), pp. 321-359; IDEM, "Sarcophagi and Symbolism", *AJA*, 50 (1946), pp. 140-170; G.M. DAVIES, *Fashion in the Grave: A Study of the Motifs Used to Decorate the Grave Altars, Ash Chests and Sarcophagi made in Rome in the Early Empire*, London, 1978.
13. Cfr. F. GASCÓ LACALLE, "El asalto a la razón en el s. II d.C.", *La conversión de Roma. Cristianismo y paganismo*, Madrid, 1990, pp. 25-54.
14. A.W. BYVANCK, "Le problème des sarcophages romains", *BullAntBesch*, (1956), pp. 31-38; IDEM, "Le début des sarcophages romains", *BullAntBesch*, (1960), pp. 91-95. Cfr. P.E. ARIAS, "Vecchi e nuovi metodi nella ricerca sui sarcofagi Romani", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo (Pisa, 1982)* (= MarbWPr 1982), Marburg, 1983, p. 9.
15. J. BELTRÁN FORTES, *Las arae de la Baetica*, Málaga, 1988 (Resumen de Tesis Doctoral); G. GAMER, *Formen römischer Altäre auf der Hispanischen Halbinsel*, MB 12, Mainz, 1989.
16. A.U. STYLOW, "Los inicios de la epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la epigrafía funeraria", *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 1995, pp. 219-238.
17. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, capítulo V (sarcófagos paganos), pp. 205-284.

este estudio –dejando de lado los sarcófagos lisos o simplemente decorados con estrígiles, y los de tema cristiano– sólo pudo recoger cuatro ejemplares procedentes de los territorios béticos: el originario de Granada, sólo conocido por él a partir de fotografías, un segundo denominado de Casariche (Sevilla) –pero en realidad descubierto en los alrededores de Puente Genil (Córdoba), como diremos–, un tercero fragmentario de Córdoba, aparecido en Madinat al-Zahra y, finalmente, un fragmento de otro ejemplar del yacimiento de Mesas de Asta (Jerez de la Frontera, Cádiz), donde se ubicaba la romana *Hasta Regia*[18].

García y Bellido, ante la extrañeza de tal hecho, dada la riqueza bética en otros ámbitos de la arqueología de época romana, apuntaba que o bien nos encontrábamos ante un índice fiable –suponiendo que por causas diversas el uso del sarcófago no se había desarrollado en la Bética de forma similar a otros territorios hispanos, como la vertiente mediterránea de la Tarraconense–, o bien había que justificarlo en función de una mayor destrucción posterior de las piezas, tanto por un mayor grado de cristianización del sur peninsular, cuanto –especialmente– por el más amplio período y más intenso proceso de islamización, aspecto éste sobre el que incidiremos en otro apartado más adelante. En cualquier caso, afirmaba el investigador español, "*..un hallazgo fortuito puede hacer cambiar radicalmente estas proporciones*"[19].

A pesar de que ese "hallazgo fortuito" ya se había producido en las excavaciones de Madinat al-Zahra (Córdoba) hacía una veintena de años, las piezas –fragmentadas– no salieron entonces a la luz de la investigación arqueológica, a excepción del ya citado sarcófago de Meleagro –pero sin conocerse todos los fragmentos conservados–, que sería incluido y analizado convenientemente por Koch, en 1975, en el volumen correspondiente a Meleagro dentro de la serie de los *Antike Sarkophagreliefs*[20].

La ausencia de descubrimientos de un nuevo número significativo de sarcófagos béticos –siguiendo en ello, pues, la tendencia apuntada hasta la fecha del estudio de García y Bellido– trajo como consecuencia, a nuestro juicio, dos aspectos significativos: en primer lugar, que no abundaran los estudios sobre sarcófagos y, en segundo lugar, y de forma consecuente, el que tampoco se llevaran a efecto estudios de conjunto o

18. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 248 bis, 259, 264 y 267, respectivamente.
19. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 208.
20. G. KOCH, *Meleager* (cit.), nº 29.

de la valoración histórico–arqueológica del cambio del ritual funerario asociado al nuevo uso del sarcófago en nuestros territorios.

De todas formas era una circunstancia aplicable al resto peninsular[21], e incluso los descubrimientos más significativos se producen en la Bética, comenzando por el magnífico ejemplar aparecido de forma fortuita en 1958 en la necrópolis romana septentrional de *Corduba*, y que estudiara de forma tan acertada el propio García y Bellido al año siguiente[22]. Después de éste sólo caben mencionar un sarcófago infantil encontrado en 1959 en las excavaciones arqueológicas de la ciudad de *Munigua* (Mulva, Villanueva de Río y Minas, Sevilla), aunque su estudio y publicación adecuados sólo ha tenido lugar en 1993, y otro ejemplar de *Asido* (Medinasidonia, Cádiz) lamentablemente desaparecido y sólo conocido a raiz de un dibujo del siglo XVIII que Recio Veganzones dió a conocer en 1974[23].

Aparte de algunos fragmentos de tapaderas incorporados a fondos museísticos, en concreto de los del Arqueológico Nacional, con una posible procedencia de Niebla (Huelva) –que en este caso ha tenido una repercusión mayor en el ámbito especializado[24]–, del Arqueológico de Córdoba[25] y del Museo Episcopal de Vich –en este caso de procedencia exacta desconocida[26]–, sólo podemos hacer referencia a breves capítulos en amplias síntesis sobre la arqueología hispana, como la de Blanco Freijeiro[27], pero donde –lógicamente dado el carácter general de la obra– no se planteaban revisiones importantes con respecto a las conclusiones aportadas por el estudio de García y Bellido.

21. Diferente ha sido el caso de los sarcófagos paleocristianos de la Península Ibérica, con frecuentes descubrimientos y trabajos de gran importancia, en especial de M. SOTOMAYOR (*opp. et locc. citt* [nota 4]) y H. SCHLUNK. Para éste cfr. biografía y bibliografía en *AEspA*, 45-47 (1972-1974) (=*Homenaje al Prof. Helmut Schlunk*), pp. IX-XIII. Más recientemente, por ejemplo, A. MOSTALAC CARRILLO, *Los sarcófagos romano-cristianos de la provincia de Zaragoza. Análisis iconográfico e iconológico*, Zaragoza, 1994.
22. A. GARCÍA Y BELLIDO, "El sarcófago romano de Córdoba", *AEspA*, 32 (1959), pp. 8ss.
23. A. RECIO VEGANZONES, "El sarcófago romano de Medina Sidonia", *BIEG*, 20 (1974), pp. 91ss.
24. C.M.G., "Museo Arqueológico Nacional", *MMAP. 1954*, Madrid, 1958, p. 41. No obstante, ya había sido dada a conocer por H. SICHTERMANN, "Archäologische Funde und Forschungen in Spanien von 1940 bis 1953", *AA* (1954), pp. 378ss., fig. 55, y ha sido incluida en el volumen de R. AMEDICK, *Vita Privata auf Sarkophagen*, ASR, I, 4, Berlin, 1991, pp. 160s., nº 245, lám. 106.
25. S. DE LOS SANTOS GENER, "Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP. 1955-1957*, Madrid, 1960, pp. 145ss.
26. Dada a conocer por A. BALIL ILLANA, "Esculturas romanas de la Península Ibérica (I)", *BSAA*, XLIII (1977), pp. 359s., nº 12, fig. 12 (= *St. Arch.*, 51 [1978], pp. 22s., nº 12, lám. X).
27. Así, A. BLANCO FREIJEIRO, *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad. 2*, Madrid, 1988 (2ª ed.), pp. 144-147.

ÍNDICE

Además de estas aportaciones deben destacarse, de forma especial, las consideraciones generales de Koch para los ejemplares hispanos dentro de la magnífica síntesis que elaborara junto a Sichtermann sobre los *Römische Sarkophage*, ya que, aunque tienen un carácter lógicamente sintético, se contextualizan perfectamente dentro de las producciones y circuitos comerciales del mundo romano[28]. Queda en evidencia tanto la escasa importancia de la serie hispana –y más en concreto bética– con respecto incluso a otros territorios provinciales occidentales, donde se documentan activos centros productores, así como la escasez de los trabajos sobre los sarcófagos hispanos[29]. La única excepción en el conjunto de los ejemplares béticos la ha supuesto el citado sarcófago de la necrópolis septentrional (o del Brillante) de Córdoba, dada su calidad, su magnífico estado de conservación y su correspondencia con una importante producción de talleres de Roma durante el siglo III d.C. De todas formas se ha incidido sobre todo en el análisis de las dos escenas de los esposos, que flanquean la representación central de la Puerta del Hades: en primer lugar, al analizar Matz la escena de la izquierda con la figura de la esposa como orante[30]; a continuación con la identificación por parte de Himmelmann en la escena de la derecha –del esposo y un acompañante– de la representación abreviada del *processus consularis*[31], propuesta que ha generado bastante bibliografía posterior y, consecuentemente, que se analice la pieza cordobesa, aunque siempre desde esa perspectiva parcial[32].

Sólo en fechas más recientes la situación empieza a cambiar, como ha ocurrido asimismo en otros territorios hispanos, entre los que podemos mencionar la revisión de los sarcófagos portugueses llevada a cabo por De Souza dentro del correspondiente volumen del *CSIR* dedicado a Portugal[33] o la Tesis Doctoral de Claveria sobre la importante serie de

28. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, esp. pp. 308-310. Con un carácter más sintético, aunque actualizado, podemos citar la obra de KOCH, *Sarkophage*, p. 131 (Hispania).
29. Algo ya apreciable, por ejemplo, en B. ANDREAE, "Bibliographie zur Sarkophagforschung nach Rodenwaldt (1945-1980)", *ANRW*, II, 12, 2 (1981), pp. 3ss.
30. F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Cordoba", *MM*, 9 (1968), pp. 300ss.
31. N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, pp. 6ss.
32. Un resumen de toda la problemática, y bibliografía, en C. REINSBERG, "Senatorensarkophage", *RM*, 102 (1995), esp. pp. 360ss. Una excepción la supone, a pesar de la obligada brevedad por su inclusión en una obra general, S. SCHRÖDER, en *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 1993, pp. 408s.
33. V. DE SOUZA, *Portugal. C.S.I.R.*, Coimbra, 1990, nºs 69–71, 136, 139-140, 143 (?), 158.

los sarcófagos figurados de Cataluña[34]. En el caso de la Bética ha sido nuestra revisión y estudio de los materiales reutilizados en la ciudad hispano–califal de Madinat al-Zahra durante el siglo X d.C.[35] la circunstancia que ha incorporado un cambio significativo, tanto por la cantidad como por la calidad de algunas piezas. Además, aparte de varios análisis parciales en fecha reciente[36], debemos destacar la ponencia que presentamos a la *I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, celebrada en Mérida en 1992[37], ya que supuso el germen y primer acercamiento al trabajo que hoy presentamos.

2. Organización y criterios de selección de piezas

En la línea esbozada, pues, en ese último trabajo citado en el apartado anterior nuestro interés ha radicado fundamentalmente en configurar un catálogo exhaustivo de los sarcófagos pétreos decorados de la Bética, con un estudio actualizado y abundante documentación gráfica –cuando ello ha sido posible. El Catálogo lo hemos dividido en tres apartados que se dedican respectivamente: A) Al análisis de las cajas de sarcófagos (N° 1-N° 16) –que en ningún caso conservan la tapadera correspondiente, si exceptuamos los fragmentos que debieron formar parte de la del sarcófago cordobés de la necrópolis del Brillante (N° 3)–; B) tapaderas de sarcófagos (N° 17-N° 19), en ningún caso completas; y, C) algunos ejemplares dudosos de los que, a pesar de los criterios establecidos, no nos queda clara su identificación como sarcófagos o, en otros casos, si deben considerarse su decoración como pagana o paleocristiana (N° 20-N° 23), y que incluyen tanto cajas como tapaderas.

En el estudio de cada pieza hemos colocado una ficha previa con una serie de datos básicos (con los apartados de procedencia y circunstancias del hallazgo, localización actual, material, dimensiones y biblio-

34. M. CLAVERÍA, *Los sarcófagos romanos figurados hallados y conservados en Cataluña*, en prensa, cit. en IDEM, "Nuevos datos en torno a la producción de sarcófagos en Tárraco", *II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Actas*, Tarragona, 1996, p. 194.

35. Lo hemos llevado a cabo en BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 109-126 y, especialmente, en BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 229-253.

36. J. BELTRÁN, "Nuevos datos sobre el sarcófago romano del Albaicín granadino", *Habis*, 28 (1997), pp. 129-143; IDEM, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba, 1997)*, en prensa.

37. BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 77-95.

ÍNDICE

grafía) y, a continuación, su estudio pormenorizado, desarrollando entonces las cuestiones de tipología, iconografía, estilo o significado de cada ejemplar, ya que la diversidad temática que presenta la corta serie bética no obliga a demasiadas redundancias.

Aparte de la reducción geográfica a los territorios béticos, hemos seleccionado sólo aquellos ejemplares elaborados en piedra y que presentan una decoración figurada de temática no cristiana. No obstante, este aspecto ocasiona algunos problemas al considerar ciertas piezas ante la dificultad de identificar el exacto significado de ciertos temas ornamentales, como de carácter pagano o cristiano. Hemos obviado, por tanto, los sarcófagos pétreos que no presentan decoración y los elaborados en otros materiales, entre los que sobresalen los de plomo, a pesar de los esquemas ornamentales que desarrollan. Finalmente, también hemos eliminado algunos ejemplares que, aunque en ciertas publicaciones han sido caracterizados como sarcófagos, sin embargo, consideramos errónea esa apreciación.

Nos parece apropiado, pues, esclarecer cuáles han sido nuestros criterios a la hora de seleccionar el catálogo de sarcófagos que ahora estudiamos, para despejar dudas sobre la inclusión o no de determinadas piezas, o la referencia de piezas dudosas. Como ya hemos indicado, partimos de limitar nuestro estudio a los sarcófagos béticos de tema pagano, obviando los ejemplares lisos o elaborados en otros materiales, a pesar de su enorme interés. Dentro de la serie así constituida aún permanecen, en algunos casos, ciertas dudas, más o menos importantes, que nos llevan en unos casos a su no inclusión o a que los incluyamos como ejemplares dudosos.

2.1. Relieves que han sido considerados como sarcófagos, pero cuya identificación no es correcta

2.1.1. Un caso evidente, aunque extremo, tanto en el tiempo, como en las características que presenta, lo supone una pieza que, según el testimonio de un viajero inglés de la segunda mitad del siglo XVIII, Francis Carter, se conservaba en la localidad malagueña de Teba. En efecto, el citado Carter en su *A Journey from Gibraltar to Malaga* (London, 1777) refería la existencia de este sarcófago y lo acompañaba de un dibujo del frente (FIG. 1), en el que se situaban una serie de relieves en la parte superior y un epígrafe funerario en la inferior, pero alusivo a aquéllos,

afirmando incluso que se databa en época de Augusto[38]. En relación al epígrafe Hübner le dedicó un breve comentario indicado la evidente falsedad del pretendido sarcófago y la fuente de la que copia, ya que se trataba de uno de los famosos jeroglíficos grabados en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna[39], a fines del siglo XV (FIG. 2).

Hemos indicado ya en otra ocasión[40] cuáles fueron las causas –circunstanciales a nuestro juicio– de la adscripción del falso sarcófago con relieves a la malagueña Teba, a partir de una anterior referencia –y dibujo (FIG. 3), con ciertas variantes con respecto a los otros dos citados, como puede apreciarse– del cordobés Juan Fernández Franco, que, considerándolo asimismo como auténtico, indicaba por el contrario, en una obra escrita en 1567, que había sido descubierto en Llerena, en la provincia de Badajoz[41]. De todas formas, el escaso eco que la obra tuvo en España, hizo que la falsa noticia del pretendido sarcófago malagueño tuviera nula repercusión en la erudición española.

2.1.2. Con un carácter menos anecdótico, y en fechas más recientes, podemos citar una serie de relieves pétreos que, procedentes de algunos puntos andaluces, presentan similares desarrollos ornamentales y han sido identificados como frentes de sarcófagos. Se trata de frisos marmóreos decorados con guirnaldas de frutos con *taeniae*, en general asociadas a bucráneos, que han sido relacionados, pues, con ese esquema de los tempranos sarcófagos romanos y, de forma más especial, con el sarcófago Caffarelli[42]. Podemos mencionar tres procedentes de territorios andaluces:

38. Existe una traducción española, de J.A. Olmedo: F. CARTER, *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, 1980, pp. 220ss. Cfr. J.A. OLMEDO, "El viaje de Gibraltar a Málaga de Francis Carter", *Jábega*, 32 (1980).
39. Traducción española, con espléndido estudio introductorio de P. Pedraza, en: F. COLONNA, *Sueño de Polifilo*, Murcia, 1981.
40. J. BELTRÁN FORTES, "Una inscripción de la *Hypnerotomachia Poliphili* atribuida erróneamente a Teba (Málaga)", *Faventia*, 9/2 (1987), pp. 119ss.
41. J. FERNÁNDEZ FRANCO, *Monumentos de inscripciones romanas de varias piedras de pueblos de Andalucía y España*, Ms., 1567. En varias de las copias conservadas falta un folio por delante del grabado donde se indicaba la procedencia de la localidad pacense –como se muestra en la FIG. 3 ("*Aquí falta una hoja al original...*"). Dado que inmediatamente antes se citaba una "*..historia de Teva*", debió ocasionar la confusión del erudito inglés, o de su fuente indirecta.
42. Sobre ese esquema en piezas béticas –aunque no sarcófagos, sino altares–, cfr. J. BELTRÁN FORTES, "El tema decorativo de bucráneos y guirnaldas en las *arae* béticas", *Mainake*, VI-VII (1984-1985), pp. 163-176, donde referimos sucintamente estos frisos (pp. 165s.).

ÍNDICE

- El primero conocido corresponde a un friso de *Carteia*, que se conserva en la colección municipal de San Roque (Cádiz), y que fue dado a conocer por Romero de Torres a comienzos de nuestro siglo, como perteneciente a un sarcófago con bucráneos y guirnaldas[43].
- Asimismo han sido consignados como correspondientes a un sarcófago augústeo o julio–claudio, y de importación, dos fragmentos de un friso asimismo marmóreo, dados a conocer por Santero y Perdigones[44], que habían sido encontrados en el yacimiento "El Cacique", en el término municipal de Arcos de la Frontera (Cádiz), y hoy se conservan en el Museo Arqueológico de Cádiz. Estos autores indicaron, además, que corroboraba la hipótesis de su identificación como sarcófago un "*..rebaje en la parte posterior izquierda para alojamiento de otra pieza en ángulo recto, y por la existencia en el extremo superior izquierdo del alojamiento de una grapa metálica que uniría esa otra pieza..*"[45].
- En tercer lugar, una placa asimismo marmórea aparecida en la necrópolis septentrional de Córdoba, formando parte de la base de una tumba construida con bloques marmóreos reutilizados, y que se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba[46]. A diferencia de los dos ejemplos anteriores faltan aquí los bucráneos –u otros elementos sostenedores de la guirnalda–, que estarían representados en bloques aparte. Por otro lado, realmente su editora, Vicent, no indicó que debiera identificarse con un sarcófago –de hecho no hizo ninguna especulación sobre su función o localización originales–, sino que este extremo fue apuntado por Santero y Perdigones en el

43. Dimensiones: 0,60m. de altura y 1,50m. de anchura conservada, según E. ROMERO DE TORRES, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid, 1934, p. 224, fig. 77: "*..probablemente formaría parte de algún sarcófago..*". De forma errónea fue considerado como procedente de Carmona (Sevilla).
44. J.M. SANTERO - L. PERDIGONES, "Vestigios romanos en Arcos de la Frontera (Cádiz)", *Habis*, 6 (1975), pp. 335-337, lám. XXVII, a; la pieza mide 0,51m. de altura, 0,80m. de anchura y 0,07m. de grosor. Aunque se dice: "*..parece pertenecer efectivamente a un sarcófago [...] también es cierto que pudiera tratarse de un friso de un templo o monumento funerario u honorífico*" (p. 337).
45. IBIDEM, p. 337.
46. A.M. VICENT, "Nuevo hallazgo en una necrópolis romana de Córdoba", *AEspA*, 45-47 (1972-1974), pp. 113ss.; la pieza tiene 0,55m. de altura, 1,20m. de anchura y 0,08m. de grosor.

ÍNDICE

estudio de la pieza anterior[47]. Finalmente –creemos que de forma acertada–, Márquez considera que se trata de una placa decorativa de un monumento funerario de época augústea, al que quizá debieron pertenecer el resto de bloques marmóreos reutilizados en la tumba descubierta, incluidos algunos fragmentos de cornisa[48].

La identificación de estos relieves como fragmentos de sarcófagos no ha estado generalizada, pero sí ha sido mantenida en algunos casos[49]. Por el contrario, parece más bien que debieron corresponder a frisos ornamentales tanto de edificios o monumentos públicos, cuanto de particulares (de carácter funerario, en el caso cordobés), como muestran en nuestra Península los conocidos ejemplos de *Augusta Emerita*, según el esquema que había marcado la ornamentación del *Ara Pacis*[50].

2.1.3. Finalmente debemos hacer referencia en este subapartado a otra pieza relivaria que también ha sido identificada como correspondiente a un sarcófago. Nos referimos a un fragmento en altorrelieve que representa a una cabeza femenina –una representación ideal– y que fue ingresada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid dentro de la colección Miró en 1876, como procedente de Almedinilla (Córdoba). En el espléndido estudio que en fecha reciente se ha dedicado a la escultura de la *villa* de "El Ruedo" (Almedinilla) se propone su posible pertenencia al enclave y su identificación como un sarcófago[51], extremo que, aunque no descartable, nos parece poco probable[52], dadas las proporciones de la

47. J.M. SANTERO - L. PERDIGONES, *op. cit.*, p. 337, nota 332.
48. C. MÁRQUEZ, "Fragmento de friso con guirnalda", *Córdoba en tiempos de Séneca*, Córdoba, 1996, pp. 212s.
49. También nosotros lo hemos indicado de forma errónea en alguna ocasión; J. BELTRÁN, *op. cit.*, pp. 165s.
50. Especialmente W. TRILLMICH, "Gestalt und Ausstattung des Marmorforums in Mérida", *MM*, 36 (1995), pp. 269-291. Cfr., además, T. NOGALES, "Un altar del foro emeritense", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba, 1997)*, en prensa.
51. D. VAQUERIZO - J.M. NOGUERA, *La villa de El Ruedo, Almedinilla (Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia, 1997, pp. 200ss., nº 28. Tal identificación no había sido propuesta ni por GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 173, nº 189, lám. 142, ni por P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética", *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 1993, p. 41.
52. Asimismo nos parece improbable explicar como reutilización su presencia en la *villa*, ni que su "*...origen bien pudo estar en la mutilación de un sarcófago reaprovechado en época visigodo–musulmana en el área de la subbética u otra*" (D. VAQUERIZO - J.M. NOGUERA, *op. cit.*, p. 202), dado que conserva la pared posterior y no corresponde a un típico "descabezamiento", como los que se documentan, por ejemplo, en sarcófagos de Córdoba. Cfr., por ejemplo, la pieza Nº 9.

figura representada (que ocasionaría una caja bastante grande para la fecha que se le da, en momentos tardo-antoninianos) y el estilo del fragmento, asimilable a la producción de esculturas provinciales del siglo II d.C., en concreto de temática ideal[53].

2.2. Relieves que consideramos como sarcófagos, aunque con dudas

En segundo lugar, hemos considerado una serie de piezas que hemos recogido en nuestro Catálogo en un apartado de ejemplares dudosos, bien porque podrían corresponder a sarcófagos de temática cristiana (Nº 20 y Nº 22), bien porque podrían no pertenecer a relieves de sarcófagos (Nº 21 y Nº 23).

2.2.1. En el primer caso, debe tenerse en cuenta la enorme dificultad que, en ocasiones, se produce para discernir si nos encontramos con un sarcófago de tema pagano o cristiano, por ese carácter ambiguo o ambivalente que la iconografía paleocristiana adopta sobre todo en los primeros momentos[54]. Como han indicado algunos autores[55], las imágenes paleocristianas arrancan de la propia iconografía pagana –con un significado original sacro o no– y se caracterizan, sobre todo, por su carácter alegórico y conciso, mediante un interés expreso en conformar verdaderos signos cuya inteligibilidad depende en muchos casos del contexto. Algunos autores los han denominado en el caso de los sarcófagos como "criptocristianos"[56].

No obstante, no debemos olvidar que ese carácter era asimismo, en general, propio del arte romano de tema pagano[57]; así, desde el punto

53. Vid. J. BELTRÁN, "Notas sobre la escultura ideal de la Bética", *II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Actas*, Tarragona, 1996, pp. 59–77. En concreto podemos resaltar como un buen paralelo precisamente otra cabeza femenina, asimismo de carácter ideal y en altorrelieve, que se hace proceder, con dudas, de *Carissa Aurelia* (Bornos, Cádiz), pero conservada en el Museo Arqueológico de Córdoba (IBIDEM, p. 64, fig. 5; GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, pp. 188s., lám. 142). Por el contrario, el fragmento de Almedinilla no puede considerarse tampoco como ejemplo de un sarcófago de producción local cordobesa del siglo II d.C., de la que no tenemos realmente constancia documental.

54. Cfr., por ejemplo, A. GRABAR, *El primer arte cristiano (200–395)*, trad. Madrid, 1967; F.W. DEICHMANN, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983.

55. A las obras citadas en la nota anterior, únase, por ejemplo, A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, trad. Madrid, 1985.

56. G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano, 1954, pp. 15ss., aunque no se incluye la pieza de *Carteia*, que a nosotros nos interesa.

57. Para una simple introducción cfr. R. BIANCHI–BANDINELLI, *Del Helenismo a la Edad Media*, trad. Madrid, 1981, esp. pp. 35ss. (sobre el "arte plebeyo"). Más específico, M. CAGIANO DE AZEVEDO, "Arte plebea e arte cristiana", *Academia dei Lincei. Rendiconti*, 22 (1967), pp. 194ss.

de vista ideológico –incluyendo el ámbito religioso– eran bastante comunes los procesos de sincretismo y también, en un nivel iconográfico, la ambigüedad o polivalencia de determinadas formas, atributos o esquemas ornamentales, por lo que es difícil en ocasiones dictaminar el verdadero carácter que tenían algunos motivos.

En el caso de los ejemplares de la Bética el problema no es muy importante, dada la escasez de ejemplares paganos y el que los sarcófagos paleocristianos, importados sobre todo desde Roma durante el siglo IV d.C.[58], corresponden casi siempre a motivos sacados del Antiguo y Nuevo Testamentos, por lo que no han dado pie a que surgan demasiados problemas.

Podemos plantear, en primer lugar, algunos fragmentos recuperados en Madinat al-Zahra (de nuestros Nº 7 y Nº 9) que fueron identificados como cristianos, dentro del conjunto de fragmentos de sarcófagos paleocristianos recuperados en este yacimiento, pero realmente eran bastante poco significativos y se encontraban en aquel momento desligados de sus correspondientes conjuntos, por lo que se produjo el error[59].

Diferente es el caso del espléndido ejemplar de *Carteia* (Nº 20), hoy expuesto en el Museo Arqueológico de Cádiz, que se integra plenamente en ese carácter ambivalente de la decoración, por lo que podría ser considerado tanto sarcófago pagano como cristiano. De hecho, tradicionalmente se ha considerado como sarcófago cristiano–y así nosotros también en trabajos anteriores–, pero realmente el motivo ornamental (el cordero bajo el árbol) podría asimismo haber servido para un sarcófago pagano de temática bucólica y con un tratamiento esquemático y sincrético[60].

58. Cfr., por ejemplo, P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV–VI*, Madrid–Valladolid, 1967; H. SCHLUNK – T. HAUSCHILD, *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, 1978; AA.VV., *Archeologia e arte nella Spagna tardorromana, visigotica e mozarabica*, "XXXII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina", Ravenna, 1987. Cfr., *supra*, nota 21.

59. M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano–cristianos*.. (cit.), p. 134, lám. 12, nºs 5 y 7 (de nuestro ejemplar Nº 9) y 9 (de nuestro Nº 7); se da bibliografía anterior. También nosotros consideramos esa posibilidad con respecto al primero –aunque poco factible– en BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 85.

60. E. ROMERO DE TORRES, *op. cit.*, p. 225; A. ÁLVAREZ, y otros, *Guía Breve del Museo de Cádiz*, Madrid, 1990, p. 50; A. ÁLVAREZ, *Fichas de Arqueología Gaditana*, Cádiz, 1995, pp. 40s. GARCÍA Y BELLIDO (*Esculturas*, p. 206) indicaba en relación a algunos sarcófagos asimismo "*..la duda de si fueron utilizados por cristianos como piezas aprovechadas o como "envoltura" neutra de una oculta intención cristiana. Pero si algún caso hubiere de éstos (tal, quizás, ciertas piezas oriundas de la necrópolis paleocristiana de Tarragona), no por ello dejarán de ser, por su aspecto, ya que no por su intención velada, piezas realmente paganas*".

Por ello incluimos esta pieza entre los ejemplares dudosos y como exponente de esta serie realmente no muy extensa en nuestros territorios –a la que asimismo se ha referido Rodríguez Oliva en el Prólogo. Quizá el ejemplar más evidente lo suponga el denominado como "sarcófago protocristiano de la ermita del Prado de San Sebastián" [61], hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla, ya que a pesar de la consideración de su primer editor –y de algunos otros que lo han incluído asimismo en las series de sarcófagos cristianos– motivos y esquemas (retrato de la difunta en el centro, con sendos frisos de estrígiles franqueándola y un erote en cada esquina) entran perfectamente dentro de los modelos paganos de los talleres romanos. No obstante, a pesar de su presencia en la Sevilla anterior a la Exposición Ibero-Americana de 1929 la caja de sarcófago procedía realmente del comercio de antigüedades –sin conocerse su lugar de origen siquiera aproximado, y si éste tuvo lugar en los territorios béticos–, por lo que hemos obviado su inclusión en este trabajo.

Por el contrario para el fragmento de tapadera de procedencia exacta desconocida Nº 22, sí podemos afirmar un origen aproximado en el entorno de las localidades de Puente Genil (Córdoba) y Casariche (Sevilla). Esta pieza presenta una similar ambigüedad: aunque su editor la ha publicado como perteneciente a la tapadera de un sarcófago paleocristiano, por cuestiones formales y estilísticas, la iconografía de los motivos ornamentales conservados (sendas Victorias sosteniendo la cartela) no nos parece determinante, por lo que optamos por incluirla entre los ejemplares dudosos.

2.2.2. Finalmente, en el siguiente caso, un fragmento relivario procedente de *Corduba* (Nº 21), que representa una escena posiblemente de Orfeo entre los animales, nos parece que debe encuadrarse dentro de un significado pagano, pero podrían existir dudas sobre su pertenencia original a un sarcófago. No obstante, esa solución nos parece plausible, por lo que asimismo lo trataremos de forma sucinta entre las piezas dudosas.

61. J. DE MATA CARRIAZO, "Un sarcófago protocristiano en el Prado de Sevilla", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), pp. 113ss. Una problemática similar podría plantear un fragmento de Lebrija (Sevilla), pero preferimos considerarlo cristiano, como su editor M. BENDALA GALÁN, "Dos fragmentos de sarcófagos paleocristianos", *Habis*, 2 (1971), pp. 273 ss.

2.3. Otros ejemplos

Debemos hacer mención, en tercer lugar, a algunos materiales que incluimos en nuestro anterior trabajo conjunto sobre los sarcófagos de la Bética –ya citado[62] –, y cuyas valoraciones de entonces debemos matizar en esta ocasión, bien para reafirmar su correcta identificación como sarcófagos, bien para incorporar ahora elementos de duda.

Así, habíamos indicado para los ejemplares de Granada (Nº 15) y, sobre todo, de *Munigua* (Nº 16) la posibilidad de ser considerados asimismo como osteotecas, en función de sus dimensiones y de sus relaciones con producciones orientales[63]. No obstante, en ambos casos estamos convencidos de que deben ser clasificados realmente como sarcófagos infantiles, como ya hemos manifestado previamente para el de Granada, lo que corrobora, además, el epígrafe conservado en su frente[64]. Para el de *Munigua* la propia decoración –que deriva de modelos de sarcófagos áticos– apunta a que debió corresponder a un niño de corta edad, que quizá por las dimensiones de la caja (0,70m. de longitud en la parte interior) rondaría el año de edad.

Por otro lado, consideramos en aquel estudio citado[65] la posibilidad –con base en una referencia del siglo XVII de Rodrigo Caro sobre un epígrafe desaparecido de la tumba de un senador bético cuya cartela aparecía flanqueada por dos erotes alados, "*..que estan teniendo la misma inscripción..*"[66] – de su probable correspondencia con una caja de un sarcófago en cuyo frente se reprodujera el esquema, bien documentado en las producciones itálicas, de la *tabula ansata* sostenida por dos erotes; a ello parecían apuntar, además de esos elementos tipológicos, la gran extensión del epígrafe, que supusimos correspondiente a un campo epigráfico de grandes dimensiones, la propia posición social del difunto (un senador de la segunda mitad del siglo II d.C.) y la datación en aquellos momentos de las producciones itálicas referidas. Por todo ello, apuntábamos una posible importación del sarcófago desde Italia en aquellos momentos.

62. BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 78ss.
63. BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 84s., nºs 14-15, respectivamente.
64. J. BELTRÁN, "Nuevos datos sobre el sarcófago.. (cit.), pp. 129ss.
65. BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 78s., nº 2. Seguíamos asimismo idéntica consideración de Hübner en CIL II *Suppl.*, p. 1203 (bajo el epíteto *sarcophagus*).
66. R. CARO, *Antiguedades y Principado de la Ilustrissima Ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento Iuridico, o antigua Chancilleria*, Sevilla, 1634, fol. 153.

ÍNDICE

Sin embargo, el redescubrimiento de la inscripción[67] –desaparecida ya la parte relivaria (FIG. 120)– hace inviable esta hipótesis, dadas las pequeñas dimensiones del monumento. No obstante, otras razones nos inducen a plantear la posibilidad de que se trate de una cartela epigráfica correspondiente al frente de una tapadera de sarcófago, tanto por la propia tipología del soporte, de grosor desmesurado para una simple placa y poco desarrollado para un sillar o bloque arquitectónico, como por la escasa monumentalidad de la pieza, si tenemos en cuenta que se trata del epígrafe funerario de un senador[68]. Por otro lado, uno de los recursos decorativos más frecuentes en la decoración de tapaderas es el de colocar sendos erotes a ambos lados de la cartela, en el acto de sostenerla –como ocurría en el ejemplar que consideramos–, aunque también se documenta en otros tipos de soportes epigráficos de carácter funerario. Dado que no hemos tenido acceso directo al fragmento y sólo lo conocemos a partir de una fotografía del frente, no hemos podido comprobar la parte posterior, aspecto fundamental para la nueva hipótesis que aducimos. Por tanto, optamos por presentar la pieza como dudosa, al final del Catálogo.

Finalmente hemos obviado toda referencia a otra pieza que también incluimos en esa recopilación anterior[69], procedente del *municipium Augustum Gades*[70], pero desaparecida y sólo conocida por la referencia de su epígrafe: *Fabia. Domi[t]ia / D(ecimi). f(ilia). Secunda / **sarcophago**[71] / data. s(it). t(ibi). t(erra). l(evis)*[72]. Como se advierte, realmente no

67. J. GONZÁLEZ, "M. Acenna M. f. Gal. Helvius Agrippa", *Kolaios. 4. Arqueólogos, Historiadores y Filólogos. Homenaje a Fernando Gascó*, Sevilla, 1995 [1996], pp. 365ss., fig. 1.
68. A pesar de que no es habitual que en los sarcófagos se presente un *cursus honorum* completo, como recoge W. ECK, "Iscrizioni sepolcrali romane. Intenzione e capacità di messaggio nel contesto funerario", *Tra Epigrafia, Prosopografia e Archeologia*, Roma, 1996, pp. 227ss.
69. BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 78, nº 1. La pieza la referencia J.B. SUÁREZ DE SALAZAR, *Grandezas y Antiguedades de la Isla y Ciudad de Cadiz*, Cadiz, 1610, fol. 312.
70. Según PLINIO, *NH*, IV. 119; cfr. ahora, sobre la posibilidad de un estatuto colonial en época de Augusto, M.P. GARCÍA Y BELLIDO, "¿Colonia Augusta Gaditana?", *AEspA*, 61 (1988), pp. 324ss.
71. El término sólo se recoge en la epigrafía hispana en un ejemplar de la zona emeritense, aunque dudoso; ya que en una lectura antigua (de L.J. de Velázquez) se da:... *pfia. sar(cophago). hoc. heredes / n(on). s(equetur)* (CIL II, 4979); y en otra (de J. Alsinet): ... *ia. coheres / f(aciendum). c(uravit)* (CIL II, 583), y se indica en ambos casos que se coronaba con un busto o retrato, lo que parece apuntar mejor a una estela o altar funerario. Sobre el término *sarcophagum*, cfr. J.-N. BONNEVILLE, "Le support monumental des inscriptions: terminologie et analyse", *Epigraphie Hispanique. Problèmes de méthode et d'édition*, Paris, 1984, p. 130.
72. CIL II, 1313; J. GONZÁLEZ, *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, Cádiz, 1982, nº 202 (con bibliografía posterior al CIL). Sobre la importancia de los *Fabii* en la Bética –y más en concreto de una de sus ramas familiares– puede verse A.M. CANTO, "Una familia bética: los Fabii Fabiani", *Habis*, 9 (1978), pp. 293ss. En Cádiz se documentan varios *Fabii* (CIL II, 1731, 1807, 1808), y de los *Domitii* gaditanos, aunque epigráficamente están poco constatados (J. GONZÁLEZ, *op. cit.*, nº 420), debemos recordar que allí nació la propia madre de Adriano, *Domitia Paulina*.

sabemos si la pieza estaba decorada, y en consecuencia hemos optado por no tratarla ahora.

3. La localización y distribución territorial de los hallazgos

3.1. Contextos de uso y reutilizaciones

En realidad sólo en pocos casos podemos plantear algunas consideraciones con base en las referencias a los contextos arqueológicos de los sarcófagos béticos, ya que una de sus características más significativas es precisamente su descontextualización, a causa de constituir descubrimientos ocasionales o, de forma más expresa, por fenómenos de reutilización. Por otro lado, es un hecho bastante extendido en el ámbito del sarcófago antiguo por su propia fisonomía física y, más en concreto en el caso de los decorados con relieves, por sus referentes histórico–artísticos[73].

3.1.1. La colocación del sarcófago en las tumbas

Sólo un ejemplar, el procedente de *Munigua*, fue recuperado en el curso de una excavación arqueológica bajo metodología científica, aunque lamentablemente el mausoleo en cuyo interior apareció había sido saqueado en época antigua, por lo que asimismo se han perdido importantes referencias contextuales. Se trata de la tumba más monumental localizada en la necrópolis oriental de la ciudad, excavada en 1959, y que correspondería a un mausoleo familiar, elaborado con muros de *opus incertum*[74]. No tenía nichos para urnas, sino que incluía cinco espacios funerarios localizados en el suelo (FIG. 4), tres considerados como *busta* (C-E) y dos con sarcófagos de mármol, uno liso, pero conservando la tapadera (A) (FIG. 5), y otro decorado (B) (nuestro Nº 16). A pesar de las alteraciones pudieron identificarse dos conjuntos de materiales, uno datado en el siglo I d.C. -primera mitad del siglo II d.C. y otro de los siglos IV-V d.C., que seguramente marcaría el horizonte de violación. El momento de construcción del edificio pudo ser, pues, la primera mitad del siglo II d.C., incorporándose el sarcófago infantil en la segunda mitad de la centuria[75].

73. Fundamentales, AA.VV., *Colloquio sul reimpiego,.* (cit.), *passim*. En general, L. DE LACHENAL, *Spolia*, Milano, 1995.
74. T. HAUSCHILD, "Das Grabgebäude in der Nekropole Ost", *Mulva III*, MB, 21, Mainz, 1993, pp. 7-34, figs. 1-21, láms. 1-7.
75. IBIDEM, pp. 32ss.

Diferente es el caso del sarcófago cordobés (N° 3) recuperado en la necrópolis septentrional de la *colonia*, puesto que, aparecido de forma casual en 1958, al año siguiente se efectuaron unos someros trabajos de documentación en el lugar de descubrimiento, pero insuficientes y sin control metodológico, que dieron como resultado un plano esquemático (FIG. 6) y algunos materiales de los que se desconocía la relación con la pieza de nuestro interés[76].

Poco puede afirmarse, pues, del contexto arqueológico que corresponde a los sarcófagos béticos con decoración. En general, tampoco se han excavado suficientes necrópolis romanas en la Bética donde se hayan testimoniado sarcófagos pétreos lisos o metálicos, o al menos que hayan sido documentados y dados a conocer con la suficiente solvencia científica. A lo sumo corresponden a referencias breves o genéricas, incluso de noticias antiguas o descubrimientos casuales, cuyo final –sobre todo en el caso de los sarcófagos de plomo– fue el de su destrucción intencionada o venta como simple metal.

Podemos citar, no obstante, ejemplos donde los sarcófagos han sido documentados en contextos de excavaciones arqueológicas, como ha ocurrido en relación a la ciudad romana de *Singilia Barba* (El Castillón, Antequera, Málaga). En una de las necrópolis urbanas apareció un sarcófago en el interior de un mausoleo con la cámara funeraria semiexcavada en la roca y con construcción de *opus quadratum*, que –aunque fue violado, habiendo desaparecido el posible ajuar contenido en su interior– ha sido datado, por el resto de materiales aparecidos dentro de la cámara, durante la segunda mitad del siglo I d.C. y primera mitad del siglo II d.C.[77].

En un ámbito territorial bastante cercano, en un lugar que ha sido considerado como la necrópolis de una *villa* enclavada dentro del *ager singiliensis* y perteneciente a la importante y conocida familia singiliense de los *Acilii*, se excavó otro mausoleo de sillares, de planta cuadrada y bóveda de medio cañón en la que se disponían nichos para urnas en las paredes y un sarcófago en el suelo, habiéndose datado los materiales aparecidos a fines del siglo II d.C. y principios del siglo III d.C., aunque

76. A. GARCÍA Y BELLIDO, "El sarcófago romano de Córdoba", *AEspA*, 32 (1959), pp. 3ss.
77. R. ATENCIA PÁEZ, *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera, Málaga)*, Málaga, 1988, pp. 95ss. E. SERRANO RAMOS, "Singilia Barba, una ciudad de la Baetica", *Actas del Congreso Internacional "El Estrecho de Gibraltar"*, Madrid, 1988, pp. 827 ss.

la tipología del sepulcro podría apuntar a un momento de construcción algo anterior[78].

En la necrópolis altoimperial de Carmona, a pesar de que muchos datos son incompletos por tratarse de descubrimientos realizados en la segunda mitad del siglo XIX, hay un predominio del rito de la incineración (con tumbas de variadas e inusuales tipologías, pero con cámaras en las que se abren los correspondientes nichos para las urnas en las paredes) y sólo de forma esporádica y ya en el siglo II d.C. se aprecia la presencia de la inhumación[79]. En excavaciones realizadas más recientemente se aprecia, al menos en un caso concreto localizado en otra zona de esa misma necrópolis occidental carmonense, ese predominio de la incineración hasta los comienzos del siglo II d.C.[80]. En general, pues, a lo largo de toda la centuria, de forma lenta, sin bruscos cambios, se iría produciendo el cambio de ritual en los territorios béticos y surpeninsulares, si tenemos en cuenta que aún en la primera mitad del siglo III d.C. se constatan necrópolis de incineración, como la excavada en Cástulo[81].

3.1.2. Reutilizaciones medievales

En el caso hispano, las propias vicisitudes histórico-políticas de la Edad Media, dentro del fenómeno de enfrentamiento contra el musulmán, mediatizó la consideración consciente que del sarcófago se tuvo en los reinos medievales cristianos, como referente de una periclitada realidad política, de un pasado cultural y artístico y, en cierto modo (referido al mundo tardorromano y visigodo), también de la religión cristiana frente a la enemiga islámica[82]. Como afirmara Moralejo en refe-

78. Hipótesis que también maneja su excavador M. ROMERO PÉREZ, "La necrópolis romana de las Maravillas. Bobadilla. Málaga", *Mainake*, 15-16 (1993-1994), pp. 195-222, esp. p. 209.

79. Vid. M. BENDALA, *La necrópolis de Carmona*, Sevilla, 1976, pp. 123ss.; aparte de las inhumaciones infantiles, en concreto, en la "Tumba de Postumio" se documenta una inhumación posterior a la construcción de época augústea (IBIDEM, p. 83) y también en la "Tumba de Servilia", datada en el primer cuarto del siglo I d.C., apareció un sarcófago de arenisca, liso (IBIDEM, p. 74).

80. M. BELÉN, "Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona", *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Madrid, 1983, vol. III, pp. 209-226. Por el contrario, en la necrópolis septentrional se documenta la inhumación ya en el siglo II d.C.

81. Cfr. J. ARCE, "Notas sobre el rito de la incineración de las tumbas de Cástulo", *EAE*, 105, Madrid, 1979, pp. 405ss.

82. S. MORALEJO, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", *Colloquio sul reimpiego.*. (cit.), pp. 187-203, quien hace referencia asimismo a las influencias en el arte románico español. Más en general, F.A. MARÍN VALDÉS, "Observaciones sobre la adopción de *loci classici* en el arte prerrománico asturiano: factores de continuidad", *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Arte*, Madrid, 1993, pp. 13-23. Tampoco es privativo del arte español, cfr. J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, París, 1939.

rencia a los sarcófagos reutilizados en la Península Ibérica durante la Edad Media, "*..es ya bastante significativo el que se encuentren, en su práctica totalidad, en lugares que eran ya cristianos hacia el 1120*"[83], y determina un reuso de sarcófagos de temas paleocristianos o asimilables a la interpretación cristiana, que se utilizan fundamentalmente como sepulturas de reyes o personajes importantes, de objetos sacramentales –como pilas de bautismo en las iglesias– o empotradas en los propios muros de las edificaciones. No obstante, ese fenómeno ha afectado sobre todo al norte hispano, mientras que no se documenta en todo el centro y sur peninsulares, de forma lógica por la propia presencia musulmana mantenida hasta fechas avanzadas[84] (FIG. 7).

En relación con esta última circunstancia debemos hacer referencia, en lo que afecta a la Bética, del trascendental fenómeno de reutilización de sarcófagos en la Córdoba califal del siglo X d.C., que sin duda ha constituido el ámbito más significativo e ilustrativo de la menor proporción de piezas béticas, a pesar de la mayor romanización y densidad urbana de las regiones incluidas en esta *provincia* romana[85]. Como es sabido, Madinat al-Zahra corresponde a la nueva ciudad palatina que Abd al-Rahman III construye al occidente de Córdoba, a unos siete kilómetros de distancia, aprovechando –y poniendo en funcionamiento de nuevo– la existencia del importante acueducto romano de época augústea[86].

La nueva ciudad comenzó a ser construida en el año 936 d.C., trasladándose la corte a ella en el 945 d.C. Se organizaba en función de tres grandes espacios aterrazados; los dos superiores destinados a los ámbientes públicos, de carácter representativo, religioso o residencial de la corte –destacando el Salón Rico y los jardines de su entorno, en la terraza intermedia–, mientras que la terraza inferior estaba destinada al resto de la ciudad[87]. Aunque de nuevo se constatan construcciones en el

83. S. MORALEJO, *op. cit.*, p. 187.
84. IBIDEM, fig. 1 (mapa de localización de los sarcófagos hispanos reutilizados hasta 1500, aquí reproducido en FIG. 8).
85. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 208.
86. Así lo ha demostrado A. VENTURA VILLANUEVA, *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana. I. El acueducto de Valdepuentes*, Córdoba, 1993, esp. pp. 117ss.; IDEM, *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana. II. Acueductos, ciclo de distribución y urbanismo*, Córdoba, 1996.
87. A trabajos como el de S. LÓPEZ–CUERVO, *Medina-az-Zahara. Ingeniería y Formas*, Madrid, 1985 ó F. HERNÁNDEZ, *Madinat al-Zahra. Arquitectura y decoración*, Granada, 1985, deben unirse, especialmente, las ponencias de las *Primeras Jornadas sobre Madinat al-Zahra*, editadas en *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1 (1987), pp. 9-137, y el catálogo de la exposición *El Salón de Abd al-Rahman III*, Córdoba, 1995. Para los aspectos históricos, cfr. E. CABRERA, coord., *Abdarrahman III y su época*, Córdoba, 1991. Sobre las fuentes textuales, R. CASTEJÓN, "Madinat

reinado del sucesor al-Hakam II, con la figura de Almanzor, quien construye una nueva ciudad palaciega al este de Córdoba (Madinat al-Zahira), a la que se trasladará más adelante la corte, el enclave perderá su importancia y se sabe que fue saqueado en una rebelión de los bereberes en el año 1010[88]. Seguramente entonces se destruirían de forma intencionada las cajas de sarcófagos que habían sido utilizadas como pilas de fuentes en diversos lugares de las dos terrazas superiores de la ciudad, lo que nos ofrece, además, unos parámetros cronológicos para la reutilización de las piezas.

Durante las excavaciones efectuadas en el yacimiento cordobés desde los años 20 del presente siglo en adelante fueron recuperándose una serie de materiales escultóricos romanos que, en su mayor parte, formaban parte de sarcófagos, tanto con decoración en relieve –de carácter pagano y cristiano–, como lisos, aunque los descubrimientos han seguido durante los años siguientes[89]. De los tres sarcófagos de los que se conservan más piezas se conoce la zona de aparición y, consecuentemente, el lugar en que fueron reutilizados (FIG. 8):

– El sarcófago de la Puerta del Hades se situaba en la serie de habitaciones anejas al Salón Rico (FIG. 8, 1), que se articulan a base de estancias que abren al jardín, ricamente decoradas con mármoles, entre las que sobresalen el "patio de la pila" (por la presencia de una pila semiesférica) y unas pequeñas termas[90]. Su contexto de uso fue, pues, el de un ambiente privado del califa, junto a la zona más representativa de los espacios públicos de la ciudad, el Salón Rico.

---

al-Zahra en los autores árabes", *Al-Mulk*, 1 (1959-1960), pp. 80ss.; A. LABARTA - C. BARCELÓ, "Las fuentes árabes sobre al-Zahra: estado de la cuestión", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1 (1987), pp. 93-106.

88. Cfr. BELTRÁN, Madinat al-Zahra, p. 111; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 231ss. También se ha apuntado (S. LÓPEZ-CUERVO, *op. cit.*, p. 79), como referencia a esa destrucción, el momento en que los almohades en el siglo XII ocupan la antigua ciudad palaciega como un enclave militar, por otras destrucciones referidas por IBN IDHARI (*Bayan, Los Almohades*, Tetuán, 1953, pp. 158s.).

89. Existen someras referencias en los dos volúmenes de la serie *Informes y Memorias* de los trabajos de 1923 (R. JIMÉNEZ, y otros, *Excavaciones en Medina Azzahara.*. [cit.], p. 17: varios fragmentos del sarcófago de filósofos y musas) y de 1924-25 (IDEM, *Excavaciones en Medina Az-zahara.*. [cit.], pp. 8s.: sarcófago de Meleagro). Otros fragmentos debieron ser descubiertos con posterioridad, como parece haber ocurrido con los fragmentos de ejemplares paleocristianos; así, M. SOTOMAYOR, *Datos históricos sobre los sarcófagos.*. (cit.), p. 108, indica que dos fragmentos corresponden a 1926 y el resto "*..quizá entre 1964 y 1966*".

90. S. LÓPEZ-CUERVO, *op. cit.*, pp. 106ss.; A. VALLEJO TRIANO, "El baño próximo al Salón de Abd al-Rahman III", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1 (1987), pp. 141-165.

- El sarcófago de Musas y Filósofos apareció en un ámbito relativamente próximo, "*..de un montículo próximo al Camino de ronda Bajo, en la parte descubierta..*"[91], que comunica la zona ajardinada situada por delante del Salón Rico (Jardín Alto) y el Jardin Bajo (FIG. 8, 2). En ese lugar identificó López–Cuervo la estructura de una fuente, abastecida desde el acueducto, con la que pudo relacionarse la gran caja de sarcófago[92], o bien se tratarían de materiales caídos desde las terrazas superiores, en las que se localizó el ejemplar siguiente.
- En efecto, el sarcófago de Meleagro apareció en un ámbito de la terraza superior, destinada a zona de residencia del califa y personajes de la corte; en concreto, en el llamado "patio de los pilares", localizado al norte de la "casa del príncipe", "*..al efectuar la limpieza de una alcantarilla que se dirige hacia la parte norte del patio..*"[93] (FIG. 8, 3). Se trata de un patio rectangular de 22m. x 20m., enlosado con pizarra, y en cuyo centro se situaría el sarcófago como una pila de fuente. Desde el depósito del acueducto situado en la muralla norte un canal documentado abastecía el patio de los pilares (con el sarcófago) y la "casa del príncipe" y terminaba precisamente en la fuente ya indicada en el punto anterior[94].

Aunque no sabemos el contexto del resto de los sarcófagos –ni tampoco de los de tema paleocristiano y los lisos–, al menos los tres que hemos mencionado corresponden a espacios relacionados con ambientes residenciales, de carácter privado, pero vinculados al propio califa y los máximos representantes de la sociedad cordobesa del siglo X d.C. La reutilización de materiales procedentes de períodos históricos anteriores es un fenómeno generalizado en las sociedades antiguas, aunque varía la intencionalidad del uso, desde una finalidad meramente constructiva, o funcional, o artístico-ornamental, hasta reusos con significación ideológica política, con el carácter de remarcar vinculaciones de

91. R. JIMÉNEZ, y otros, *op. cit.*, p. 17. Cfr. S. LÓPEZ-CUERVO, *op. cit.*, pp. 147ss. Sobre los jardines, A. JIMÉNEZ, "Los jardines de Madinat al-Zahra", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1 (1987), pp. 81-92.
92. S. LÓPEZ-CUERVO, *op. cit.*, p. 144.
93. R. JIMÉNEZ, y otros, *op. cit.*, p. 8, y se destacaba un posible carácter intencionado de la destrucción. Sobre el sitio cfr. S. LÓPEZ-CUERVO, *op. cit.*, p. 79.
94. IBIDEM, p. 144.

diverso tipo con grupos pasados –como se ha indicado en el caso de los reinos altomedievales cristianos– o, por el contrario, con el carácter de *spolia*[95].

Ese recurso está asimismo bien documentado en el mundo musulmán, sobre todo durante el período de las grandes conquistas, donde la reutilización de *spolia* en lugares visibles de las nuevas edificaciones correspondía a un testimonio de su poder, como vencedores y sucesores de los pueblos vencidos[96]. Sin entrar a plantear los precedentes[97] o las repercusiones artísticas[98] que aquellas reutilizaciones pudieron tener, sí nos parece interesante mencionar siquiera otras dos cuestiones: que no sólo se reutilizaron sarcófagos en Madinat al-Zahra y que la reutilización de sarcófagos no es sólo privativa de aquella ciudad califal en la Córdoba del momento.

En efecto, en primer lugar, documentamos la presencia de materiales correspondientes a esculturas romanas de bulto redondo, cuya funcionalidad en su reutilización en la ciudad califal se nos escapa: una

95. L. LACHENAL, *op. cit., passim*.

96. Vid., por ejemplo, O. GRABAR, *La formación del arte islámico*, trad. Madrid, 1984. Un buen ejemplo, que parece corresponder a la época del emirato omeya de Abd al-Rahman II, se obtiene en el aljibe de la alcazaba de Mérida, según F. VALDÉS, "El aljibe de la Alcazaba de Mérida y la política omeya en el Occidente de Al-Andalus", *Extremadura Arqueológica*, V (1995), pp. 279-299, para quien las pilastras visigodas reutilizadas serían escogidas "*...intencionadamente, de una construcción cuyo significado había de ser grande para los habitantes de Mérida y se reutilizaron ostentosamente en un lugar donde no podían pasar desapercibidas*", para castigar las frecuentes rebeliones emeritenses en la primera mitad del siglo IX d.C.. Más recientemente se ha sabido que fueron piezas arquitectónicas de un *xenodochium* visigodo localizado en el otro extremo de la ciudad, en el entorno de la basílica de Santa Eulalia, según demuestra P. MATEOS CRUZ, "El culto a Santa Eulalia y su influencia en el urbanismo emeritense (siglos IV-VI)", *Jornadas sobre Santa Eulalia de Mérida* (= *Extremadura Arqueológica*, III), Mérida, 1992, esp. pp. 68–72, figs. 6ss.

97. Vid., L. TORRES BALBAS, "Arte califal", *Historia de España*, vol. V, Madrid, 1973 (3ª ed.); H. TERRASSE, "Les traditions romaines dans l'art musulman d'Espagne", *Bull. Hisp.*, 3-4 (1963), pp. 199ss.; B. PAVÓN, "Influjos occidentales en el arte del califato de Córdoba", *Al-Andalus*, 33 (1968), pp. 205ss. Como recoge M. ACIEN ("Materiales e hipótesis para una interpretación del Salón de Abd al-Rahman al-Nasir", *El Salón de Abd al-Rahman III* [cit.], p. 185) "*...la apropiación de elementos antiguos por diversos estados musulmanes es un hecho constatado, y se debe entender como una superioridad integradora, antes que pensar en pretendidas manos de obra o de escuelas y talleres*".

98. Ya apuntamos (BELTRÁN, Madinat al-Zahra, p. 110; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 1984) la posibilidad de derivar de los modelos romanos el esquema de las nuevas pilas de fuentes que surgen entonces en Al-Andalus, en mármol y de forma cuadrangular, con decoración figurada y con esquemas de tres arcos en algunos frentes, aunque los motivos individualizados tienen prototipos orientales. Los primeros ejemplares aparecen ya en Madinat al-Zahra, aunque son más abundantes los procedentes de la nueva ciudad de Almanzor, Madinat al-Zahira, a fines de aquella centuria y comienzos de la siguiente. Vid., L. TORRES BALBAS, *op. cit.*, pp. 716ss. (citaba la posible influencia de la ornamentación de obras de marfil, metal, cerámica, telas, etc.). Cfr., ahora, N. KUBISCH, "Ein Marmorbecken aus Madinat al-Zahra im Archäologischen Nationalmuseum in Madrid", *MM*, 35 (1994), pp. 398ss., con referencias a las otras piezas.

ÍNDICE

herma de Hércules niño arropado con la *leonté*[99] (FIG. 9), el busto con peana de un retrato –aparecido en el ámbito del Dar al-Yund (el cuartel militar de la ciudadela, al norte del Salón Rico), aunque no sabemos si era su localización original–, y varios fragmentos de retratos, entre los que destaca uno femenino de mediados del siglo III d.C.[100].

En segundo lugar, contamos con una preciosa referencia que constata el reuso de otros sarcófagos cordobeses. Así lo cita el norteafricano Al-Maqqari en su historia de Al-Andalus, que, aunque escrita en el siglo XVI, se refiere a una fuente anterior, del siglo XII, el andalusí Ibn Baskwal, cuando al hablar del Alcázar de la propia Córdoba describe:

> "*..las aguas corrían por cada patio a través de tuberias de plomo y salían al exterior a través de diferentes formas y eran de oro, plata y cobre, llenando los enormes estanques, las bellas albercas y los maravillosos zafareches* ***con pilones de mármol romano de bellísimos dibujos..***"[101].

Parece evidente que esta cita haga referencia a la presencia de sarcófagos con relieves en los patios y jardines del propio Alcázar cordobés, corroborando que no era sólo una moda documentada en Madinat al-Zahra. Sin pretender ahondar en esta ocasión en el carácter que tuvieron tales reutilizaciones en la sociedad hispanocalifal del siglo X nos parece plausible una intencionalidad mayor que la simplemente artística o decorativa, como se ha indicado asimismo en el caso de la reutilización de capiteles romanos y visigodos y de producciones propias, en lugares como la propia Madinat al-Zahra o la mezquita de Córdoba; así, Cressier, ante el eclecticismo de aquellas producciones, indica que "*..no deja de ser significativa y, con mucha prudencia, podíamos relacionarla con la voluntad por parte del califa de enlazar pasado y presente, oriente y occidente, y de afirmar, pues, tanto una doble continuidad como el universalismo –por lo menos a escala del Mediterráneo– de su poder*"[102].

99. J. BELTRÁN, "*Hermeraclae* hispanos.. (cit.).
100. BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 110ss.
101. AL-MAQQARI, II, 11-13, según M.J. RUBIERA, *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*, Madrid, 1981, pp. 122s. El subrayado es nuestro.
102. P. CRESSIER, "Los capiteles del Salón Rico: un aspecto del discurso arquitectónico califal", *El Salón de Abd al-Rahman III* [cit.], p. 101. Cfr. IDEM, "Les chapiteaux de la grande mosquée de Cordove (oratoires d'Abd ar-Rahman I et d'Abd ar-Rahman II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale", I y II, *MM*, 25 (1984), pp. 216-281 y 26 (1985), pp. 257-313.

3.1.3. Coleccionismo ilustrado (siglo XVIII)

Debemos mencionar a continuación el fenómeno del coleccionismo de piezas históricas, aumentado en nuestro caso por el evidente interés artístico que los ejemplares decorados despertaban. De hecho este afán coleccionista de carácter artístico también estaba presente en ciertos momentos de época medieval, pero sobre todo empiezan a desarrollarse a partir del Renacimiento, por la influencia que el arte grecorromano tiene entonces en la sociedad europea[103]. Frente a otro tipo de materiales antiguos (como pequeñas esculturas, pero sobre todo epígrafes y monedas) que fueron objeto de colección por parte de anticuarios, con vistas a documentar sus estudios eruditos[104] –práctica que continúa floreciente hasta el siglo XIX–, en el caso de los sarcófagos sobresalen, a nivel general, los citados valores artísticos y correspondían a grandes colecciones regias o, siguiendo aquel modelo, nobiliarias[105]. De todas formas, para la Bética no es muy frecuente ese modelo en el caso de los sarcófagos, debido sobre todo a la ausencia de descubrimientos significativos desde el Renacimiento en adelante, al menos a partir de la documentación que conocemos actualmente[106].

Sólo podemos aducir un ejemplo de ese coleccionismo nobiliario de época moderna en el caso del ejemplar de Medinasidonia (N° 2). La pieza había aparecido de forma fortuita a comienzos del siglo XVII en un convento franciscano de la localidad y permanece en éste –sin que conozcamos las circunstancias y la finalidad a la que se le dedicó– hasta la centuria siguiente, en el siglo XVIII, en que la adquiere el marqués de

103. En general, R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969; F. HASKELL - N. PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, London, 1981 (trad. española Madrid, 1990). Para el caso hispano, AA.VV., *La visión del mundo clásico en el arte español*.. (cit.).

104. Cfr. J. BELTRÁN, "Entre la erudición y el coleccionismo: anticuarios andaluces de los siglos XVI al XVIII", *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 105-124; IDEM, "Arqueología y configuración del patrimonio andaluz. Una perspectiva historiográfica", *La Antigüedad como argumento II. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1995, pp. 13-55.

105. Sobre la escultura en las colecciones regias españolas, P. LEÓN ALONSO, "La Colección de Escultura Clásica del Museo del Prado", en S. SCHRÖDER, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica*, Madrid, 1993, pp. 1-32. Para colecciones andaluzas, V. LLEÓ, "Origen y función de las primeras colecciones renacentistas de antigüedades en Andalucía", *La Antigüedad como argumento II*... (cit.), pp. 57-74. En general, cfr. M. MORÁN TURINA, "Salvar la memoria de las piedras", *La visión del mundo clásico*.. (cit.), pp. 188-198; G. MORA - B. CACCIOTTI, "Coleccionismo de antigüedades del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII", *Hispania*, 192 (1996), pp. 63-75.

106. Obviamos en su mayor parte el aparato de notas, ya que están desarrolladas en los correspondientes estudios de los ejemplares del Catálogo.

Tyrry y la incorpora a su colección del Puerto de Santa María[107]. En esta colección pasa a ocupar un puesto preeminente de su gabinete de antigüedades, aunque los principales intereses y conocimientos del erudito ilustrado versarán realmente hacia las monedas. Desgraciadamente el sarcófago desaparecerá con posterioridad y sólo lo conocemos a partir de un excelente dibujo que éste le envió al francés conde de Caylus.

3.1.4. Descubrimientos de los siglos XIX-XX

De forma paralela el resto de los ejemplares béticos conocidos –más o menos fragmentarios– han salido a la luz, bajo diversas circunstancias que especificaremos a continuación, durante el siglo XIX y el XX –una vez que se generaliza el interés por la importancia del patrimonio arqueológico y se han desarrollado las instituciones públicas para su defensa, aunque ello no haya erradicado los afanes coleccionistas, que favorecen las actividades de expolio–, pero corresponden casi en su totalidad a descubrimientos fortuitos, que han aumentado la incidencia de la ya citada descontextualización arqueológica de las piezas béticas.

Las circunstancias de aparición del resto de las piezas béticas responden a una problemática más o menos parecida: descubrimiento casual e incorporación a una colección particular o –incluso a veces con posterioridad a la primera– a un museo público. En dos ocasiones las piezas tienen que ver con fenómenos coleccionistas. Así, el sarcófago de Puente Genil (Nº 14), que es conocido en la bibliografía anterior como de Casariche: la pieza fue encontrada de forma fortuita el 14 de septiembre de 1862 en el "villar del Carril", a 2,5 km. de Puente Genil (Córdoba), y, antes de fin de siglo, había sido incorporado a la colección arqueológica y epigráfica que conformaba el marqués de Loring en su finca de "La Concepción", en las afueras de la ciudad de Málaga. Tras la muerte de su colector no siguió las diferentes vicisitudes de otras piezas de la colección y aún permanece en la finca citada, aunque pertenece ya a los fondos del Museo Arqueológico de Málaga, tras la compra por parte del Estado del resto de la colección.

107. F. PÉREZ BAYER (*Viage de Andalucia y Portugal*, Ms. 1782, Biblioteca Nacional, ref. 5954, fol. 126 r.) nos ilustra el hecho cuando indica que el relieve había sido obtenido "*..á mucha costa por el Marques desde Medina Sidonia y rescatado del poder de ciertos Religiosos, a quienes se dio en cambio otro bajorelieve que se les mandó hacer con algunos santos de su Orden...*".

En segundo lugar, podemos citar el sarcófago de Granada (Nº 15), que se encontraba reutilizado como pila de fuente en una casa granadina del Albaicín hasta que fue recuperado, a fines del siglo XIX, para la colección del progenitor de M. Gómez Moreno. Ya en este siglo pasó a formar parte del Museo Arqueológico de Granada, donde se exhibe hoy día.

Del resto de los ejemplares, que se descubren de forma accidental, más o menos explícita, sólo conocemos asimismo una procedencia genérica. El ejemplar de *Carteia* (Nº 20), en los comienzos de este siglo, que pasó al tiempo al Museo Arqueológico de Cádiz; el fragmento de *Hasta Regia* (Nº 1), asimismo aparecido a principios de la centuria y, tras su paso por la colección de la Biblioteca Pública de Jerez de la Frontera, hoy expuesto en el Museo Arqueológico Municipal de esa localidad; o, en fechas más recientes, diversos fragmentos procedentes de Córdoba e incorporados al Museo Arqueológico Provincial (Nºs 10, 11, 17 y 21) y otro de procedencia incierta (quizás de Niebla) comprado por el Museo Arqueológico Nacional (Nº 18), siempre sin contexto exacto conocido.

Para otros dos fragmentos cordobeses, que se conservan en los fondos del Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba (Nº 12) y en colección particular cordobesa (Nº 13), conocemos que fueron recuperados de manera fortuita en un solar de la Avda. del Aeropuerto, pero correspondientes a descubrimientos casuales en tierras de relleno traídas desde otros puntos de la ciudad, por lo que no se conoce, en el fondo, el lugar exacto de procedencia.

Finalmente, dentro de esa variabilidad que justifica la descontextualización de las piezas, tenemos un fragmento conservado en el Museo Episcopal de Vich (Nº 19), ingresado mediante compra y con una procedencia genérica en Andalucía, y un posible fragmento de tapadera que, aunque conocida por referencias antiguas desde el siglo XVII, había desaparecido en este siglo y se conserva en una colección particular de Alcalá de Guadaira (Nº 23).

3.2. Distribución territorial de las piezas

Debemos hacer algunas breves consideraciones con respecto a la distribución territorial de los materiales en un sentido general, a pesar de la descontextualización arqueológica concreta. No obstante, creemos que el número de materiales conservados (correspondientes a 23 piezas, pero cuatro de ellas dudosas), las imprecisiones o el desconocimiento

ÍNDICE

sobre la procedencia de algunos, la enorme concentración de materiales en Córdoba (13 en el mejor de los casos, incluyendo sólo uno dudoso) y el amplio período cronológico que ocupan, desde el siglo II d.C. al IV d.C., restan bastante interés a las conclusiones que se puedan obtener.

Si obviamos el predominante conjunto cordobés el resto de materiales no presenta una distribución que podamos considerar significativa, sino que afecta a diferentes áreas de los antiguos territorios béticos de Andalucía (FIG. 10), aunque siempre predominan los sectores costeros[108] –o no muy alejados de éstos (¿*Carteia*?, *Asido*, *Hasta Regia*)– y fluviales, como el Tinto en el caso de Niebla (si procede la pieza de allí) y, sobre todo, como el Guadalquivir (¿*Lucurgentum*?, *Munigua*, *Corduba*) y su afluente el Genil (Puente Genil, ámbito de Estepa, *Iliberris*), que correspondían con fundamentales rutas de comunicación y arterias viarias en la Bética. No obstante, más que a "*..pasillos de penetración y elementos geofísicos y climáticos..*" la distribución de los sarcófagos debió de responder a otros factores más determinantes, en relación con la adopción en la *provincia* de los nuevos gustos artísticos romanos, como ha indicado de forma acertada P. León en referencia general a la escultura romana en la Bética[109].

En nuestro caso, es determinante –al menos a la luz de los materiales con los que contamos– la vinculación de los sarcófagos a núcleos urbanos, frente a la opinión expresada en algún caso[110] de que los sarcófagos se relacionaban de forma predominante con necrópolis rurales, de grandes *villae* ocupadas por ricos terratenientes en una huida de la ciudad al campo a partir de la "crisis urbana" desde mediados del siglo III d.C.[111].

Sólo en el caso del temprano ejemplar de *Lucurgentum* (Nº 23) –si realmente corresponde a un sarcófago– tenemos la constancia de

108. Un fenómeno que ya resaltó de forma general para los territorios hispanos GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 210, quien también lo vinculaba al predominio de la importación y, por tanto, a la facilidad de recepción de las zonas costeras. Se ha apuntado que los sarcófagos, juntos a otras esculturas marmóreas de importación, podían haber constituido una "*..carga de retorno, igualmente, de los barcos que transportaban mercancías hispanas*", especialmente aceite, según J.M. BLÁZQUEZ, "El comercio de obras de arte en la Hispania romana", *Goya*, 143 (1978), p. 261.

109. P. LEÓN, *Esculturas de Italica*, Sevilla, 1995, p. 15, nota 26.

110. H.G. NIEMEYER, "La escultura romana en época hadrianea y su establecimiento en la Bética", *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, Madrid, 1982, p. 335.

111. Cfr., ahora, AA.VV., *Ciudad y comunidad cívica en Hispania (Siglos II y III d.C.)*, Madrid, 1993. En general, W. ECK, "La presenza delle famiglie senatorie nelle città dell'Impero Romano fino al tardo III secolo", *Tra Epigrafia, Prosopografia e Archeologia..* (cit.), pp. 175ss.

ÍNDICE

que se trata de un personaje senatorial, de la aristocracia bética de época antoniniana, *Marcus Accenna Agrippa*, que incorporaría las nuevas formas que se iban imponiendo en Roma. Para el resto, en los otros dos casos en los que conocemos los nombres de dos de las difuntas, *Annia Donata* (?) (Nº 15) y –con bastantes dudas, sobre todo por si constituía o no la *tabula inscriptionis*– *Clodia Glycera* (?) (Nº 2), nada sabemos del *status* social al que pertenecían, aunque el *cognomen* griego de la segunda quizás indujera a considerarla una liberta. Por el contrario, en función de la representación del difunto como cónsul, puede concluirse que uno de los sarcófagos cordobeses (Nº 3) correspondió asimismo a una pareja de miembros de la clase senatorial bética[112].

En resumen, al menos en el caso de los sarcófagos béticos decorados –en su mayoría importados durante el siglo III d.C., como se dirá–, existe una predominancia absoluta de su presencia en necrópolis urbanas[113] (*Hasta Regia*, *Asido*, *Corduba*, *Iliberris*, *Munigua*, ¿*Carteia*?, ¿*Illipula*?, ¿*Lucurgentum*?).

4. Consideraciones generales sobre tipología, temática y estilo

En referencia a la treintena de sarcófagos hispanos que García y Bellido estudió en 1949 expresaba que: "*El arte de los sarcófagos paganos españoles es de mediana calidad, similar al promedio de los hallados en las demás provincias imperiales de mayor romanización y excluyendo, naturalmente, las de habla griega. No hay ejemplares sobresalientes. Todos pertenecen al acervo común de temas y motivos en uso dentro del mundo occidental de habla latina (las Musas, el tema mitológico, el thíasos marino, el de cacerías, el de las Estaciones, etc.)*"[114].

El panorama concreto de los sarcófagos béticos no desentona en el panorama general de las provincias occidentales, porque precisamente en su mayor parte los ejemplares documentados corresponderían a talleres de Roma y, en consecuencia, comparten tipología, temática y estilo con esas producciones de la metrópoli. Así, podemos mencionar

112. Cfr., en general, C. CASTILLO, "Los senadores de la Bética: onomástica y parentesco", *Gerión*, 2 (1984), pp. 239ss.

113. Dejando aparte las piezas de procedencia desconocida (Nº 19 y Nº 22), no sabemos si el yacimiento del "villar del Carril" (Puente Genil) –donde aparece la pieza Nº 14– correspondería a una ciudad.

114. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 209.

ÍNDICE

el ejemplar desaparecido de *Asido* (Nº 2), el de tema báquico (Nº 4), el de la Puerta del Hades (Nº 5) o el de Meleagro (Nº 6) recuperados en Madinat al-Zahra o el también cordobés, de tema mitológico, con una figura ideal femenina y una divinidad acuática (Nº 10), asimilables a productos de Roma de calidad media, y que, en general, se datan durante la primera mitad del siglo III d.C.

También es cierto que destacan algunas piezas, algunos por su monumentalidad, como denota otro ejemplar cordobés de Madinat al-Zahra, con escenas de Filósofos y Musas (Nº 7), y que correspondería a un ejemplar de grandes dimensiones. Menores tiene el sarcófago asimismo cordobés de la necrópolis del Brillante (Nº 3), pero es de gran calidad –dentro de una corta y selecta serie producida en los talleres romanos hacia el segundo cuarto del siglo III d.C.–, y su valoración se ve acrecentada en este caso además por su espléndida conservación. De él dijo Blanco que era una "*..pieza que aún en Roma, de donde sin duda procede, llamaría la atención. Para superar un sarcófago como éste hay que remontarse a ejemplares como el 'Sarcófago Ludovisi' o el 'Sarcófago de Acilia'..*"[115]. Y el mismo autor añade, dentro de los mejores ejemplares béticos, el fragmento de *Hasta Regia* (Nº 1), aunque en este caso por la excepcionalidad de los retratos masculinos que presentaba, de época galiénica[116].

La temática en todos ellos, como se dijo, está de acuerdo con los gustos predominantes que se documentan en el relieve del sarcófago, y en función de las diferentes modas que se van sucediendo[117]. Sobre todo, en el conjunto citado, sobresalen tanto las escenas mitológicas, como la cacería de Meleagro (Nº 6) u otros inidentificables (Nº 10, Nº 12 y Nº 13), e incluyendo el *thiasos* báquico (Nº 4), cuanto la representación de los difuntos en diferentes contextos simbólicos, como el clípeo dentro de un *thiasos* marino (Nº 2), Musas y Filósofos (Nº 7), la Puerta del Hades (Nº 3 y Nº 5) o el *parapetasma* sostenido por erotes, en una escena que se conserva incompleta (Nº 1). En suma, como se ha indicado, significaba en todos aquellos casos una suerte de heroización alegórica[118].

115. A. BLANCO FREIJEIRO, *Historia del Arte Hispánico*.. (cit.), p. 146.
116. IBIDEM, p. 147. Cfr. J. BELTRÁN, "El retrato en el sarcófago romano.. (cit.), en prensa.
117. No entraremos a desarrollar tales cuestiones, sobre significado general o interpretaciones de las diferentes temáticas o escenas concretas, porque no viene al caso en este lugar. Vid., especialmente, KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 3ss.; KOCH, *Sarkophage*, pp. 1ss.
118. R. TURCAN, "Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire", *ANRW*, II, 16, 2 (1978), pp. 1700ss.; H. WREDE, *Consecratio in formam deorum*.. (cit.), pp. 139ss.

El resto de los ejemplares béticos lo podríamos incluir en otro conjunto que, por diferentes razones, presentan menor calidad estilística, pero que, en ocasiones, sobresalen por la excepcionalidad de sus aspectos tipológico o iconográfico. Corresponden a producciones de talleres locales, o en general provinciales occidentales (incluyendo talleres de Roma con producciones de baja calidad) –ya que es difícil discernir ese extremo–, que copian los modelos al uso en una ejecución descuidada, pero que incorporan en algunas ocasiones peculiaridades de interés desde el estudio de las producciones locales. Ese fenómeno, para la Bética, sobre todo, se concentra a fines del siglo III d.C. y siglo IV d.C., cubriendo el hueco que dejan las piezas de calidad importadas desde Roma.

Dos claras excepciones las suponen los dos ejemplares más tempranos documentados en nuestros territorios –si no tenemos en cuenta el ejemplar de *Lucurgentum*, del que, por otro lado, no conoceríamos el esquema decorativo de la caja. Corresponden a los sarcófagos de *Munigua* e *Iliberris*, que presentan una problemática similar en el fondo. Se tratarían de productos de talleres locales, del que incluso para el primero se ha dicho que estaría situado probablemente en la propia Bética[119], que seguían esquemas tempranos de los sarcófagos romanos, como el de claros modelos áticos del siglo II d.C. en el caso del ejemplar muniguense. Asimismo se documenta el tema de los erotes cazadores en esos ejemplares áticos, aunque el tratamiento general de la escena y el estilo conectan con la tradición de los talleres adrianeos en Roma y, sobre todo, en Tívoli.

Más complejo parece el otro ejemplar, ya que debe hacerse referencia a producciones itálicas asimismo del siglo II d.C., pero que desarrollan esquemas particulares, según motivos y estilo propios del repertorio ornamental de los monumentos cinerarios (urnas y, sobre todo, altares y cipos funerarios), pero donde se aprecian en algunos casos –como en la pieza granadina– influencias de los modelos orientales, y más en concreto áticos. Sobresale, además, el esquema ornamental, con simples guirnaldas de hojas que cuelgan de cabezas de toro –en el frente– y águilas –en los laterales– y elementos complementarios, como palmas, máscaras (?), delfín, venera.

Como se dijo, la mayor parte de los productos locales o de talleres occidentales, de bastante menor calidad, se concentran en los mo-

119. D. HERTEL, *op. cit.*, pp. 88s. Cfr. el desarrollo en el estudio del Catálogo (Nº 16).

mentos finales del siglo III y durante la primera mitad del siglo IV d.C. En ocasiones son temas genéricos, sobre todo en tapaderas, como un erote a caballo sobre un monstruo marino (Nº 19), o Victorias (Nº 22) o erotes (Nº 23) sosteniendo la cartela epigráficas. En otros casos dentro del tema genérico se incorporan elementos de origen popular, de carácter realista, lo que ofrece unas peculiaridades añadidas. Así ocurre, asimismo en sendas tapaderas, con una escena fragmentaria de recogida de aceitunas (Nº 17) y en otra en la que coinciden dos personajes elaborando guirnaldas junto a un erote segando el trigo (Nº 18). En ambos casos correspoden a representaciones simbólicas de las estaciones, tema que florece en época tetrárquica y constantiniana[120].

Con un tratamiento asimismo popular se desarrollaría en el frente de una caja de sarcófago una fragmentaria escena de cacería de ciervos con redes (Nº 11), que conecta con producciones de talleres itálicos y galos. También a una adaptación de un taller local corresponden las dos escenas de alumno y maestro en las que se organiza el frente casi completamente conservado de otro ejemplar (Nº 14): tales escenas tienen sus modelos en sarcófagos de filósofos y, sobre todo, en sarcófagos infantiles con escenas de aprendizaje, pero en este caso es excepcional, aparte de las dos escenas concretas, el esquema general (con dos paneles limitados con columnas, que soportan un friso de palmetas), sin paralelos documentados.

De todas formas, quizás el ejemplar más original de esa serie, con personajes de carácter popular (con túnicas cortas de largas mangas, gruesas *aliculae* y calzado con correas hasta la rodilla), lo tenemos en una pieza (Nº 9), bastante incompleta, pero que presentaría un frente columnado y, además de los personajes citados, animales (al menos un buey y quizá équidos) y varios carros de cuatro ruedas, uno de los cuales, con personas encima, es tirado por varios individuos. Lo fragmentario del conjunto y la excepcionalidad iconográfica nos impiden obtener una solución definitiva a la identificación del tema.

Asimismo de carácter popular debe interpretarse el fragmento en que se representa posiblemente a un pastor, con *pedum* (Nº 8), aunque en este caso podría remitir a producciones de la propia Roma y Ostia, a caballo entre los siglos III-IV d.C. Por el contrario, a una producción

120. G.M.A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Mass., 1951, pp. 218ss.

local, y ya adentrado en el siglo IV d.C., debe de corresponder el relieve de Orfeo con los animales (Nº 21). Ambas escenas, sobre todo la primera, entroncan de forma clara con la rica tradición romana de visión alegórica del mundo pastoril con un carácter bucólico, reactivada a fines del siglo III d.C. y que enlaza y coincide con temas de significado cristiano, como el Buen Pastor o el Orfeo cristiano[121]. Precisamente esa problemática de ambigüedad del significado pagano o cristiano de un motivo o una escena es la que afecta de forma plena al último de los ejemplares que mencionaremos (Nº 20), un sarcófago de taller romano, decorado sólo en el frente con un esquema de estrígiles, limitados en los extremos por columnas, y que forman en el centro una "mandorla" con un cordero situado por detrás de un árbol.

5. Comercio, producción y uso del sarcófago en la Bética

García y Bellido concluyó, en el citado estudio de 1949, que la treintena de sarcófagos hispanos decorados con relieves paganos correspondían de forma predominante al siglo III d.C., con 18 piezas, y sólo 6 al siglo II d.C. y otras tantas a la primera mitad del siglo IV d.C., siendo en su mayor parte obras importadas –en especial de talleres de Roma, y en menor grado de talleres orientales–, aunque tales conclusiones se establecían a partir sobre todo de los materiales de la Tarraconense (20 piezas), ya que de Lusitania sólo contaba con seis ejemplares y –como ya se ha dicho– de la Bética sólo cuatro.

Las conclusiones que pueden deducirse de los materiales béticos conocidos en la actualidad reafirman tales consideraciones, aunque introducen algunas especifidades propias de los territorios béticos. Cuestión básica es, pues, dictaminar en lo posible la ubicación del taller de elaboración, para establecer si nos encontramos con ejemplares de importación o de elaboración local y matizar ese aspecto desde un punto de vista diacrónico, en función de los circuitos de producción y uso que se establezcan.

Parece evidente que un factor previo para esa dilucidación es la identificación del material pétreo en que se ha elaborado el ejemplar, ya que en ciertos casos es determinante (cuando se usa un material local) y,

121. N. HIMMELMANN, "Lo bucólico en el arte antiguo", *Habis*, 5 (1974), pp. 141-152; IDEM, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Upladen, 1980, esp. pp. 124ss.

ÍNDICE

en general, introduce interesantes elementos de análisis, en relación con el complejo sistema establecido en el Imperio Romano que incluye el ámbito de extracción (canteras) y de elaboración (talleres). Como se ha indicado, esa relación se concreta de forma básica en la posibilidad de talleres asociados al ámbito de las canteras, de talleres alejados a aquéllas, que reciben materiales pétreos simplemente desbastados –como sillares– o ya semielaborados y, finalmente, talleres itinerantes, que pueden aprovechar tanto piedras locales como de importación[122].

En el caso del sarcófago romano la situación es algo más compleja porque de forma generalizada se utilizan mármoles blancos y, aunque sobre todo se emplearon a gran escala los mármoles de Luni, Pentélico y Proconeso, obliga en muchas ocasiones a análisis especializados (sobre todo, petrográficos) para su concreta identificación, en especial en ámbitos provinciales. En nuestro caso sólo los hemos llevado a cabo en cinco ejemplares, siendo los análisis petrográficos elaborados por el LEMLA (Universidad Autónoma de Barcelona). Los cinco corresponden a piezas procedentes del conjunto cordobés de Madinat al-Zahra:

- Fragmento de sarcófago de tema báquico (Nº 4): mármol de Paros.
- Sarcófago de los difuntos y Puerta del Hades (Nº 5): mármol de Paros.
- Sarcófago de Meleagro (Nº 6): quizás mármol de Tasos.
- Sarcófago de difuntos y Filósofos y Musas (Nº 7): mármol de Proconeso.
- Fragmento de sarcófago con tema pastoril (Nº 8): mármol de Paros.

Teniendo en cuenta que en todos estos casos las piezas corresponderían a ejemplares importados desde talleres de Roma en realidad nos ilustra de la presencia en la capital del Imperio de mármoles de esas variedades durante el siglo III d.C. En nuestro lote sobresale el mármol pario, documentado desde época severiana (Nº 4 y Nº 5) hasta fines de la centuria (Nº 8). Para el resto de las piezas no hacemos identificaciones

122. Tales cuestiones las tratamos en J. BELTRÁN FORTES, "El uso del mármol en la Antigüedad clásica. Una aproximación a su estudio", *Gallaecia*, 11 (1988), pp. 165-207 y en una ponencia sobre "Los sarcófagos hispanorromanos en mármol", en el Seminario organizado por P. LEÓN ALONSO, *Uso y significación del mármol en Hispania* (Córdoba, 1994), sin publicación posterior. Sigue siendo básico, P. PENSABENE, ed., *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, St. Misc., 26, Roma, 1985.

hipotéticas, por la dificultad indicada, al tratarse de mármoles blancos; sólo en aquellos casos en que nos encontramos con claros ejemplares de importación podemos afirmar el carácter extrahispano del material, o su procedencia local en materiales no marmóreos (sólo en el ejemplar de Puente Genil).

Hemos apuntado, así, que posiblemente los sarcófagos de la necrópolis del Brillante (Nº 3), para el que se había identificado mármol de Luni, y de *Munigua* (Nº 16) podrían corresponder a mármoles proconesios. En este último caso se contaría entonces con un ejemplar que imita los sarcófagos áticos, elaborado en un taller occidental (que podría ser incluso hispano, aunque asimismo de Roma) pero con mármol proconesio, que habría llegado al taller en bloque.

Desde el punto de vista cronológico y de talleres de elaboración, los materiales béticos corroboran, pues, lo indicado con anterioridad, como se demuestra si los analizamos de forma sucinta:

**Siglo II d.C.:*

- Sarcófago de *Munigua*, con erotes cazadores (Nº 16). 2ª mitad del siglo; 150-180d.C. (según Hertel). ¿Mármol proconesio? Taller occidental; hispano (Hertel).
- Sarcófago de *Iliberris*, con guirnaldas (Nº 15). 2ª mitad del siglo. Mármol blanco no identificado. Taller occidental.
- Fragmento de tapadera de sarcófago de procedencia desconocida, del Museo de Vich, con erote sobre monstruo marino (Nº 19). Fines de la centuria. Mármol de Luni. Taller de Roma.

**Siglo III d.C.:*

- Sarcófago de *Asido*, con *thiasos* báquico (Nº 2). Primer cuarto del siglo. Mármol blanco (simple referencia). Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, de tema báquico (Nº 3). Tardoseveriano. Mármol blanco inidentificado. Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, con difuntos y Puerta del Hades (Nº 5). 2º cuarto del siglo. Mármol pario. Taller de Roma.

ÍNDICE

- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, con Meleagro (Nº 6). 2º cuarto-mediados del siglo. ¿Mármol de Tasos? Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, de la necrópolis del Brillante, con difuntos y Puerta del Hades (Nº 3). Mediados del siglo. ¿Mármol proconesio? Taller de Roma.
- Sarcófago de *Hasta Regia*, con retratos de época galiénica (Nº 1). Hacia 260 d.C. Mármol blanco inidentificable. Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, con difuntos y Filósofos y Musas (Nº 7). Comienzos de la década de los años 70. Mármol proconesio. Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, con figura de pastor (Nº 8). Fines del siglo. Mármol pario. Taller de Roma u Ostia.
- Sarcófago de *Corduba*, con cacería de ciervos con red (Nº 11). Fines del siglo. Mármol blanco inidentificado. Taller occidental.
- Tapadera de sarcófago de *Corduba*, con escena de recolección de aceitunas (Nº 17). Fines del siglo. Mármol blanco inidentificado. Taller occidental (o local).
- Tapadera de sarcófago de ¿Niebla?, con escenas de elaboración de guirnaldas y erote segador (Nº 18). Fines del siglo. Mármol blanco inidentificado. Taller occidental (o local).

**Siglo IV d.C.:*

- Sarcófago de *Corduba*, de Madinat al-Zahra, con escena popular inidentificada (Nº 9). Mármol blanco inidentificado. Taller occidental.
- Tapadera de procedencia dudosa, con dos Victorias (Nº 22). 350-360 d.C. (Recio). Mármol blanco inidentificado. Taller de Roma.
- ¿Sarcófago? de *Corduba*, con Orfeo entre los animales (Nº 21). Mármol blanco inidentificado. Taller local.

**Indeterminados o dudosos:*

- ¿Sarcófago de *Lucurgentum*? (Nº 23). Epoca de Antonino Pio, 220 d.C. ó época severiana[123]. Mármol blanco inidentificado. Taller no identificado.
- Sarcófago de *Corduba*, con figura femenina ideal y de personificación acuática (Nº 10). Epocas antoniniana o severiana. Mármol blanco inidentificado. Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, con figura femenina, de un lateral (Nº 12). Epocas antoniniana o severiana. Mármol blanco inidentificado. Taller de Roma.
- Sarcófago de *Corduba*, con figura masculina (Nº 13). Siglos II–III d.C. Mármol blanco inidentificable. Taller de Roma.
- Sarcófago de Puente Genil, con escenas de maestro y alumno (Nº 14). Fines del siglo III d.C.-1ª mitad del siglo IV d.C. Caliza local. Taller local.
- Sarcófago de *Carteia*, con estrígiles (Nº 20). Fines del siglo III d.C.-1ª mitad del siglo IV d.C. Mármol blanco inidentificado. Taller de Roma.

En resumen, puede observarse un predominio importante del uso del sarcófago en la Bética durante el siglo III d.C., con 11 ejemplares seguros sobre el total máximo de 23; a aquéllos podrían agregarse, incluso, algunos de los agrupados entre los indeterminados o dudosos, ya que 4 piezas oscilan entre una fecha genérica de los siglos II-III d.C. y 2 piezas en la de fines del siglo III d.C.-1ª mitad del siglo IV d.C.

Por el contrario, se diferencian 3 piezas seguras del siglo II d.C., que se datan en su segunda mitad, a las que se podrían agregar, incluso, otras 4 posibles –ya citadas–, entre las que destaca el ejemplar dudoso de *Lucurgentum*, ya que –en una datación más alta, que ha sido la tradicional– se situaría en el reinado de Antonino Pio, por lo que sería el ejemplar más temprano de la serie bética. Finalmente, otros 3 ejemplares corresponden al siglo IV d.C. (2 de identificación dudosa, 1 porque podría ser pieza cristiana y otro porque podría no ser relieve de sarcófago), pero a los que podrían agregarse otras 2 piezas del grupo de datación indeterminada o dudosa.

123. Cfr. J. GONZÁLEZ, *op. et loc. citt.*

Desde el punto de vista de los talleres de elaboración de sarcófagos decorados, también existe –como para el resto de *Hispania*– un predominio de los materiales importados sobre los de producción local. En el caso bético, no obstante, esa circunstancia se encuentra bastante acentuada a la luz de los materiales conocidos, aunque debemos resaltar la dificultad de discernir si nos encontramos con productos de talleres béticos (o, en general, hispanos), de otros de talleres provinciales occidentales –incluyendo los itálicos–, y sobre todo ante la imposibilidad de obtener identificaciones de materiales locales. No obstante, en la Bética[124] destacan de forma clara los mármoles blancos de las canteras de Mijas-Coin (Málaga) y, sobre todo, de Almadén de la Plata (Sevilla), pero en ninguno de los sarcófagos se identifican estos mármoles locales, lo que parece significativo, ya que por el contrario fueron materiales bastante usados en los talleres escultóricos béticos, tanto para la fabricación de esculturas[125], como para la de monumentos epigráficos, de carácter funerario o no[126].

En conjunto, incluyendo los dudosos y sólo descartando la posible tapadera de *Lucurgentum*, hemos considerado que 14 sarcófagos fueron elaborados en talleres de Roma, 2 en talleres locales y 5 en talleres occidentales –de una forma genérica, pudiendo en algún caso corresponder efectivamente a una localización bética o, en general, hispana, como ya hemos dicho. Por tanto, el predominio es evidente y demuestra, en el fondo, la escasa incidencia que la elaboración de sarcófagos decorados tuvo en los talleres béticos.

Desde un punto de vista diacrónico pueden obtenerse además algunas matizaciones, ya que durante la segunda mitad del siglo II d.C. –periodo a partir del que se constata la presencia de sarcófagos en la Bética– los primeros ejemplos (sarcófagos de *Iliberris* y de *Munigua*)

124. En zonas cercanas del sur hispano podemos mencionar, además, los mármoles blancos de la zona lusitana de Estremoz (Portugal) y de la actual provincia de Badajoz y de la zona tarraconense de Macael (Almería). La bibliografía básica es: A.M.CANTO, "Avances sobre la explotación del mármol en la España romana", *AEspA*, 50-51 (1978-1979), pp. 165-189; M.L. LOZA AZUAGA - J. BELTRÁN FORTES, *La explotación del mármol blanco de la sierra de Mijas-Coin en época romana*, Bellaterra, Monografies de Faventia 10, 1990; M. CISNEROS CUNCHILLOS, *Mármoles hispanos: Su empleo en la España Romana*, Zaragoza, 1988.

125. Una reciente e interesante aportación la tenemos en el conjunto de esculturas recuperadas en la *villa* de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), ya que en una gran parte las esculturas decorativas habían sido elaboradas durante la segunda centuria en mármol de Mijas; según D. VAQUERIZO -J.M. NOGUERA, *op. cit.*, pp. 112ss., nºs 2-5, 10, 17-24.

126. Su empleo lo hemos constatado, por ejemplo, también en la elaboración de altares votivos y pedestales; J. BELTRÁN FORTES, "Frisos de roleos acantiformes.. (cit.); IDEM, "Arriano de Nicomedia y la Bética, de nuevo", *Habis*, 23 (1992), pp. 171-196.

ÍNDICE

presentan unas peculiaridades marcadas, que han llevado –en el caso del segundo, según Hertel[127] – a defender su origen local, o, en todo caso, la posibilidad de importación desde un taller occidental. A partir de fines de esa centuria se comprueba una estandarización en la importación de los materiales presumiblemente elaborados en los talleres de Roma, que se convierte en exclusiva a lo largo del siglo III d.C.[128]: entonces llegan a los territorios béticos (con un gran predominio a *Corduba*) los mejores ejemplares analizados, desde la época severiana hasta la década de los 70 en la que se documenta el impresionante sarcófago de Filósofos y Musas, el más monumental de la serie (Nº 7). En los últimos decenios del siglo III d.C. se interrumpe esta importante corriente de importación, que habrá eclipsado la posible producción local, y podemos ahora documentar una serie de piezas adscribibles a talleres locales o, genéricamente, occidentales, que responden sobre todo a la corriente popular característica de la segunda mitad de esa centuria.

En líneas generales esa distribución cronológica y de procedencias se corresponde bien con el hecho del mantenimiento del comercio del aceite bético hacia Roma durante el siglo III d.C., hasta el último cuarto y no hasta el 258 d.C.[129] (en relación al transporte de piezas desde Roma en el viaje de retorno de los barcos de transporte), y, en un aspecto más concreto, en la constancia de que el dominio del usurpador Póstumo no fue muy efectivo en la Bética (sobre todo en la parte occidental), ya que documentamos importantes piezas en localidades béticas (como *Corduba* o *Hasta Regia*) durante el reinado de Galieno[130].

Durante el siglo IV d.C. se mantiene esa tendencia documentada para fines de la centuria anterior de productos de talleres occidentales o locales, de los que ahora podrían constatarse algunos ejemplares con certeza, como el sarcófago de Puente Genil (aunque podría corresponder a fines del siglo III d.C.) o un fragmento dudoso de *Corduba* (Nº 21). No

127. D. HERTEL, *op. et loc. citt.*

128. Seguramente los ejemplares de cronología dudosa, que hemos incluido de forma genérica entre los siglos II-III d.C., deban corresponder a los períodos antoniniano o severiano, o en cualquier caso no sobrepasarían la mitad del siglo III d.C.

129. Una puesta al día en A. PADILLA MONGE, *La provincia romana de la Bética (253-422 d.C.)*, Ecija, 1989.

130. En esa línea de considerar el sur de la Lusitania fuera del control de Póstumo entre 265-268 d.C. ante la existencia de un retrato de Galieno de esa datación en la *villa* de Milreu, como concluía el magnífico análisis llevado a cabo por K. FITTSCHEN, "Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu", *MM*, 34 (1993), pp. 226s.

ÍNDICE

obstante, durante la primera mitad de ese siglo IV d.C. se documenta la corriente de importación de sarcófagos desde Roma, línea que se mantiene asimismo –durante ese período– en la importante importación de sarcófagos desde Roma de carácter cristiano, que se testimonia al menos hasta la época teodosiana[131]. Con posterioridad, ya en el siglo V d.C., la interrupción de tales circuitos traerá como consecuencia el desarrollo de los talleres hispanos que producen sarcófagos cristianos, entre los que se ha individualizado uno en el antiguo ámbito bético, en torno a Córdoba, Sevilla y Málaga, quizás itinerante[132].

Ese desarrollo se corresponde bien, como ya hemos indicado antes con el mantenimiento durante el siglo II d.C. de la elaboración en talleres locales de los monumentos funerarios en piedra asociados a la incineración, que para ciertos materiales, como los altares, es durante esa centuria cuando adoptan formas estandarizadas –según los modelos establecidos por los talleres romanos durante el siglo I d.C.– y proporcionalmente son ahora mucho más abundantes que durante el siglo I d.C.[133]. Frente a ese predominio de los talleres locales en la elaboración de monumentos cinerarios, que también se produce en el ámbito de las urnas[134] o de las estelas[135], destaca la preponderancia de los sarcófagos importados, que no es privativa de la Bética.

Por ejemplo, en *Augusta Emerita* se constatan escasísimos ejemplares de sarcófagos, ni importados –quizás más explicable por la mayor dificultad para el comercio de materiales muy pesados, como los sarcófagos– ni de producción local, lo que se contrapone al enorme desarrollo de producciones locales muy características, como las estelas–altares con retratos del difunto, que se comienzan a elaborar desde el siglo I d.C. y se continúan hasta el siglo III d.C. La situación se ha visto

131. M. SOTOMAYOR, *opp. et locc. citt.* Los mármoles que ahora utilizan los talleres de Roma –al menos los que exportaban a nuestra Península– eran, de forma predominante, de Luni y, en segundo lugar, de Asia Menor (tipo Afrodisias) (IDEM, *Datos históricos sobre los sarcófagos*., [cit.], p. 15).

132. Cfr. H. SCHLUNK, "Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete", *MM*, 3 (1962), pp. 119-151; IDEM, "Sarcófagos paleocristianos labrados en Hispania", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 1972, pp. 187-218.

133. J. BELTRÁN, *Las aras de la Baetica* (cit.), *passim*; A.U. STYLOW, "Los inicios de la epigrafía latina en la Bética.. (cit.), pp. 219ss.

134. Existe una abundancia de urnas elaboradas en talleres y piedras locales, frente a una menor proporción de otras que proceden de los talleres romanos; cfr. J. BELTRÁN FORTES, "Notas sobre una urna romana de Córdoba", *Baetica*, 10 (1987), pp. 161-178; P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Sobre algunos tipos de urnas cinerarias de la provincia Baetica y notas a propósito de la necrópolis de la calle Andrés Pérez de Málaga", *Mainake*, 15-16 (1993-1994), pp. 223-242.

135. Un claro resumen en A.U. STYLOW, *op. cit.*, pp. 226s.

algo alterada con la identificación reciente, por parte de T. Nogales, de algunos fragmentos relivarios como pertenecientes a sarcófagos, aunque la desproporción con los otros tipos citados de monumentos funerarios sigue siendo significativa[136].

En resumen, la pujanza de la producción de los monumentos cinerarios en los talleres locales durante el siglo II d.C. debió estar en relación con el citado mantenimiento del rito de la incineración (y favorecerlo en algún grado), no desarrollándose, pues, una importante elaboración local de sarcófagos. No olvidemos, además, la decadencia generalizada que se ha indicado para los florecientes talleres escultóricos hispanos –y béticos– dedicados a la elaboración de esculturas decorativas desde la época de los Severos[137], ya que, en general, no tenían que existir talleres exclusivamente dedicados a la elaboración de sarcófagos; quizás esa decadencia de los talleres hispanos explica en parte el predominio de las importaciones durante todo el siglo III d.C., y la escasa importancia de las producciones claramente locales, que sólo se reactivarían desde fines del siglo III d.C. o primera mitad del siglo IV d.C., si consideramos como locales algunas de las piezas que hemos indicado como de talleres occidentales. Además, aunque no debemos olvidar que durante los siglos II-III d.C. en el establecimiento de determinados circuitos comerciales influye también el prestigio social y cultural del lugar de origen de los sarcófagos, es de destacar que en los territorios béticos, con la excepción de los dos ejemplares del siglo II d.C. influenciados por los productos áticos (de *Iliberris* y *Munigua*), no se documentan sarcófagos áticos, que eran los de mayor prestigio, siendo sustituidos por los elaborados en Roma.

Tales afirmaciones deberán ser matizadas en un futuro, cuando se estudien con una mayor profundidad que la que existe en la actualidad la producción local de sarcófagos lisos en piedra y de sarcófagos en plomo, decorados o, los más abundantes, lisos. Evidentemente, desde un punto de vista histórico o de análisis de la aceptación del sarcófago en nuestros territorios, estos especímenes deberían ser considerados junto a los sarcófagos pétreos con decoración, pero la ausencia de estudios actualizados y completos impiden que los conocimientos actuales sobre

136. T. NOGALES BASARRATE, *El retrato privado en Augusta Emerita*, Badajoz, 1997.

137. Cfr., sobre todo, E.M. KOPPEL, "Die Skulpturenausstattung römischer Villen auf der Iberischen Halbinsel", *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 1993, pp. 193-203.

cronologías de producción y uso o sobre ubicación de talleres no estén siquiera mínimamente establecidas y, de hecho, no podemos relacionarlos de forma sincrónica con los sarcófagos pétreos decorados. En todos los casos existe, además, un importante fenómeno de descontextualización arqueológica, pero este problema es más acuciante en el caso de los sarcófagos pétreos lisos o los de plomo porque no se tiene un marco de referencia tan bien conocido como el de los sarcófagos pétreos con relieves, ni intrínsecamente nos ofrecen tanta documentación. Ello es especialmente grave con los sarcófagos pétreos lisos, donde el uso del material local nos indica muchas veces su elaboración local y circuitos de comercialización más reducidos territorialmente, pero para los que el hecho de la descontextualización impide establecer secuencias cronológicas concretas[138].

En lo que respecta a los sarcófagos de plomo presentan una problemática asimismo similar, sobre todo en lo que respecta a los lisos –que son la gran mayoría–, ya que los decorados –mediante moldes– ofrecen, pues, otros elementos de análisis. Frente a la gran producción de los talleres romanos del Mediterráneo oriental –en especial de los territorios del Levante del Oriente Próximo (Siria y Palestina)–, los conjuntos recuperados en las provincias occidentales[139], cada vez mejor documentados, corresponden en su mayoría a producciones locales, que en el caso concreto de *Hispania* aprovechaban la enorme riqueza de este metal en nuestros territorios[140]. Así, la Bética, como en general el resto de las provincias occidentales, se encuentra alejada de los circuitos comerciales de los productos orientales –para nuestro caso en coincidencia con la ausencia de sarcófagos pétreos decorados de talleres orientales[141]. Ese extremo ya lo resaltó Balil[142], al indicar que sólo un fragmento aparecido en Martos (Jaén) y conservado en el Museo Arqueológico de Granada, con un esquema de columnas sobre un friso de roleos y con guirnaldas y delfines en los

138. Más arriba (p. 31) nos hemos referido a algunos ejemplos de sarcófagos lisos testimoniados en contextos arqueológicos, como el de *Munigua*, aparecido en el mismo mausoleo que el sarcófago decorado (y con similar problemática), o los procedentes de algunos mausoleos de *Singilia Barba*.

139. Las referencias bibliográficas básicas para Italia, Britania, Galia e Hispania, las recoge KOCH, *Sarkophage*, p. 16.

140. Indicativo es: *Plumbum nigrum. Producción y comercio del plomo en Hispania*, Madrid, 1987 (catálogo de la exposición).

141. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 570-572, figs. 579-582.

142. A. BALIL ILLANA, "Sarcófago romano del Levante español", *Revista de Guimarães*, 69 (1959), pp. 303ss.

intercolumnios (FIG. 11), seguía un esquema propio de los modelos orientales, por lo que podría dársele esa procedencia. No obstante, los motivos sí se documentan en el repertorio hispano, y podría incluso encontrarse algún esquema similar en piezas de un entorno geográfico cercano, como un fragmento, inédito, que se conserva en la colección de los Sres. La Chica, en Mengíbar (Jaén), como procedente de *Iliturgi*[143] (FIG. 12), por lo que podría pensarse incluso en productos locales.

Los sarcófagos de plomo béticos con decoración presentan unos modelos bastante simples, mediante motivos aislados, que se repiten a lo largo de la superficie de la tapadera[144], en la parte superior y/o en los rebordes, formando bandas o entrecruzándose. El problema estriba en la cronología de inicio que debe dárseles, ya que sobre todo se los ha datado durante el siglo IV d.C., algunos ya con motivos cristianos[145], pero pensamos que en otros casos podría adelantarse su cronología, al menos, a la centuria anterior. El núcleo principal se sitúa en *Corduba*, donde destacamos, por ejemplo, varios ejemplares con capiteles corintios entrecruzados (FIG. 13), otro con roleos acantiformes (FIG. 14) –similares a los documentados en Martos y Mengíbar– o con escenas de cacerías, donde se repiten en bandas entrecruzadas figuras de perros y felinos; en este caso podemos sumar asimismo otra pieza aparecida en Alcalá la Real (Jaén), pero que posiblemente salió del mismo taller cordobés, ya que, al menos, debemos situar un taller productivo en *Corduba*, dada la enorme concentración de piezas que han ido apareciendo en diversas circunstancias y que se exponen en el Museo Arqueológico Provincial[146].

143. Otros materiales funerarios de esta colección, procedentes también de *Iliturgi*, pero no relacionables con el sarcófago, los hemos estudiado en J. BELTRÁN FORTES - L. BAENA DEL ALCÁZAR, *Arquitectura funeraria romana de la colonia Salaria (Ubeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumenta funerarios altoimperiales del Alto Guadalquivir*, Sevilla, 1996.

144. Excepcional es uno, inédito, que se conserva en el Museo Arqueológico Municipal de Palma del Río (Córdoba), ya que decora las paredes de la caja con simples motivos aislados, de carácter geométrico.

145. M.P. SÁENZ Y VELASCO, "Tapa de un sarcófago palcocristiano de plomo procedente de Andújar (Jaén) en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 5 (1987), pp. 53-59. Otro ejemplar, de finales del siglo IV d.C.–comienzos del siglo V d.C., con decoración geométrica en el reborde de la tapadera y procedente del norte de la actual provincia de Córdoba, ha sido estudiado recientemente por D. VAQUERIZO GIL, y otros, *El valle alto del Guadiato (Fuenteobejuna, Córdoba)*, Córdoba, 1994, pp. 219-223.

146. A. BALIL, *op. et loc. citt.*; J.M. DE NAVASCUÉS, *MMAP*, Madrid, 1940, pp. 55s.; S. DE LOS SANTOS GENER, "Sarcófagos romanos de plomo hallados en Córdoba", *AEspA*, 14 (1940-1941), pp. 438-440; IDEM, "Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP. 1947 (Extractos)*, Madrid, 1948, pp. 90ss.; L. VÁZQUEZ DE PARGA, "Sarcófago romano de plomo, procedente de Córdoba", *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1940-1945, p. 116.

Aparte de otros descubrimientos de menor importancia el otro gran conjunto procede de *Italica*, en cuya necrópolis septentrional fueron descubiertos en 1903, según recoge García y Bellido[147], quien consideraba que correspondían a enterramientos cristianos por los materiales que se les asociaban en algún caso. Los sarcófagos de plomo aparecieron en fosas con paredes recubiertas de ladrillos y cubierta asimismo de ladrillos o de *tegulae* o mármoles, reaprovechados, como asimismo lo serían varias monedas (una de *Augusta Emerita* y otra de Adriano) que se encontraron dentro de sendos sarcófagos, que se decoraban sólo en las tapaderas mediante bandas de motivos geométricos, generalmente entrecruzadas[148].

Sólo cuando se conozcan mejor estos conjuntos de sarcófagos pétreos lisos y de plomo, decorados y lisos, podremos tener una visión más ajustada de la producción (ya que se ha dicho que en una gran parte corresponden a producciones locales) y del verdadero uso que del sarcófago se hizo en los territorios béticos, en especial desde una perspectiva diacrónica, para establecer las características del proceso de adopción en la Bética del nuevo contenedor sepulcral, en relación con el rito funerario de la inhumación, y de cómo afectó a los talleres locales y a los circuitos de comercialización, a mediana o a gran escala (sobre todo, en relación a Roma). Entonces podrán corroborarse o matizarse las conclusiones que hoy día podemos obtener del análisis de los sarcófagos con decoración de tema pagano en la Bética.

147. A. GARCÍA Y BELLIDO. *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1979, pp. 121-124. Las piezas se conservan en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

148. La documentación, bastante incompleta, aparece recogida en M. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Excavaciones en Itálica. Año 1903*, Sevilla, 1904, esp. pp. 63ss.

ÍNDICE

CATÁLOGO

I

CAJAS DE SARCÓFAGOS

PROVINCIA DE CÁDIZ

Nº 1: HASTA REGIA

("Mesas de Asta", Jerez de la Frontera; provincia de CÁDIZ).
FIGS. 15-16.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: fue descubierto en circunstancias desconocidas en agosto de 1910[1] en el cortijo "El Rosario", donde se enclava la ciudad romana de *Hasta Regia*, en el lugar denominado como "Mesas de Asta", yacimiento situado en las cercanías de la actual localidad gaditana de Jerez de la Frontera, en cuyo término municipal se enclava[2].

Hasta Regia, importante núcleo prerromano, fue *colonia* desde época de César, y sus ciudadanos fueron adscritos a la *tribu Sergia*, que es la propia de las fundaciones preaugústeas en *Hispania*[3]. No es un yacimiento bien conocido desde el punto de vista arqueológico, en concreto en lo que respecta a su ocupación de época romana, habiéndose sólo realizado algunas campañas de excavaciones durante las décadas de los años 40-50 del presente siglo[4].

1. Vid. M. PESCADOR, *Apuntes para un Catálogo de los objetos que existen en la Biblioteca Municipal de Jerez*, Cádiz, 1916, p. 9, nº 4, quien refiere que las piezas fueron donadas por doña Josefa Dávila; cfr., además, M. ESTEVE, *Miscelánea Arqueológica Jerezana*, Jerez de la Frontera, 1979, p. 45. A la pieza se había referido ya, con varias apreciaciones erróneas, el mismo M. ESTEVE, "Biblioteca y colección arqueológica municipal. Jerez de la Frontera (Cádiz)", *MMAP. 1944 (Extractos)*, Madrid, 1945, p. 187: "*..dos fragmentos, en mármol blanco, de un relieve sepulcral o frente de sarcófago, procedente de las Mesas de Asta, en el que se representa a un matrimonio, seguramente obra de mediados del siglo II, época de Adriano a Marco Aurelio*".
2. Vid., por ejemplo, M. ESTEVE, *Historia de unas ruinas (Mesas de Asta, Jerez)*, Cádiz, 1972. Sobre el puerto fluvial de época romana, cfr. L. MENANTEAU, *Les Marismes du Guadalquivir*, Paris, 1980, pp. 109ss. Sobre otros aspectos cfr. M. FERREIRO, "Asta Regia según los geógrafos antiguos", *Gades*, 9 (1982), pp. 159ss.; G. CHIC, "Lucubraciones en torno al conventus de Hasta (Estrabón, III, 2, 2. 141)", *Homenaje al Profesor Presedo*, Sevilla, 1994, pp. 391ss.
3. R. WIEGELS, *Die Tribusinschriften des römischen Hispanien. Ein Katalog*, Berlin, 1985, p. 35.
4. Así, M. ESTEVE, *Memoria de las excavaciones de Asta Regia (Mesas de Asta, Jerez). Campaña de 1942-43*, "Acta Arqueológica Hispánica", III, Madrid, 1945; IDEM, *Excavaciones de Asta*

ÍNDICE

Localización actual: el fragmento mayor se expone en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera (sala 4); el segundo fragmento se guarda en los fondos.

Material: mármol blanco, con grandes vetas gris-azuladas, aunque no podemos decir con exactitud su procedencia, seguramente extrahispana, quizás correspondiente a las canteras de Proconeso.

Dimensiones: Fragmento mayor: 0,41m. de altura, 0,82m. de anchura, 0,16m. de grosor; la profundidad máxima del relieve es de 0,08m. (FIG. 15). Fragmento menor: 0,27m. de altura, 0,20m. de anchura y 0,16m. de grosor.

Bibliografía:

M. PESCADOR, *Apuntes para un catálogo de los objetos que existen en la biblioteca municipal de Jerez*, Cádiz, 1916, p. 9, nº 4; M. ESTEVE, "Biblioteca y colección arqueológica municipal. Jerez de la Frontera (Cádiz)", *MMAP. 1944 (Extractos)*, Madrid, 1945, p. 187; GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 267; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 83, nº 12; J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa).

* * *

Ambos fragmentos deben corresponder al frontal de la caja del sarcófago, que conserva parte del borde superior, delimitado por un listel liso, de frente de 0,03m.; bajo éste, y separado por un plano biselado, la superficie aparece ocupada en ambos fragmentos por un *parapetasma*, sobre el que se disponen las figuras, conservadas sólo en el fragmento mayor. La disposición de los pliegues del fragmento pequeño, que no se corresponde con la fractura del fragmento mayor, puede indicar la existencia de una tercera figura en el relieve conservado, o bien la existencia de otro panel decorado con *parapetasma*.

Regia (Mesas de Asta, Jerez). Campaña de 1945-46, "Informes y Memorias", nº 22, Madrid, 1950; IDEM, *Excavaciones en Asta Regia (Mesas de Asta, Jerez). Campañas de 1949-50 y 1955-56*, "Centro de Estudios Históricos Jerezanos", nº 2/19, Jerez de la Frontera, 1962. En la actualidad los trabajos arqueológicos se centran especialmente en las fases de época tartésica; cfr. R. GONZÁLEZ - F. BARRIONUEVO - L. AGUILAR, "Mesas de Asta, un centro indígena tartésico en los esteros del Guadalquivir", *Tartessos. 25 años después (1968-1993)*, pp. 215-238.

El fragmento mayor presenta huellas de reuso (seguramente de un puntero) en el corte del lado izquierdo y se corresponde además, en la parte trasera, con una rotura que interrumpe la pared lisa posterior, lo que nos hace suponer que correspondería originalmente a la esquina izquierda del frente de la caja, pero que fue reutilizado en circunstancias que desconocemos, separándosele del resto de la caja. La escena representada conserva restos de tres figuras: un erote, de menores dimensiones, y dos cabezas masculinas, en forma de retratos, correspondientes a dos figuras masculinas togadas; en función de la disposición de los pliegues del *parapetasma* en su lado derecho cabe la posibilidad de que existiera una tercera figura en ese lado. En la parte central se conserva la cabeza –representada de frente al espectador– de una figura masculina, barbada, pero que ha perdido, por fractura, toda la parte delantera, restando sólo las orejas y parte del cabello y barba; asimismo en la parte inferior se advierte el inicio de la *toga*. Junto a ésta se ha ejecutado, a su izquierda, otra figura de la que también queda sólo la cabeza –asimismo de frente al espectador–, aunque con mejor conservación: es un retrato masculino[5], con barba –que es la parte más deteriorada– y cabello dispuesto de forma simple mediante mechones largos que caen hacia delante a todo lo largo de la frente y sienes, y que deja completamente libres las orejas. En la zona de la frente la mayor parte de los mechones doblan el extremo hacia la izquierda, contraponiéndose a otros en el extremo derecho de la frente, aunque ello no origina ninguna alteración en la masa capilar posterior. La nariz está rota, aunque una perforación circular parece indicar que ya sufrió una rotura y arreglo antiguos[6]. El entrecejo aparece fruncido, y los ojos, caracterizados por unos párpados grandes y resaltados, presentan el iris marcado en la parte superior del globo ocular.

Como se ha dicho, a la izquierda de ambos, se conserva la parte superior del cuerpo de un erote sin alas, que sostendría con ambas manos los extremos del *parapetasma* por ese lado. Aunque la rotura le afecta a la cabeza, se advierte que, de acuerdo con la disposición de tres cuartos

5. Erraron M. PESCADOR (*op. et loc. citt.*) y M. ESTEVE (*op. et loc. citt.*) al considerarlos matrimonio.

6. Cfr. –aunque para el ámbito de la escultura griega– E.B. HARRISON, "Repair, Reuse and Reworking of Ancient Greek Sculpture", *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibú, 1990, pp. 163ss., y B.S. RIDGWAY, "Metal Attachments in Greek Marble Sculpture", *Ibid.*, pp. 185ss.

en que ha sido representado el cuerpo, debía mirar hacia la derecha, con una melena corta; se cubre con un manto, cogido sobre el hombro derecho de la figura, y dispone un gran pliegue sobre el pecho, cayendo por la espalda.

Finalmente, a la izquierda del erote, se reconoce parte de un resalte alargado y de sección semicircular, que parece representar un elemento pseudoarquitectónico que debió consituir el límite de la escena del frente de la caja en ese lado izquierdo, aunque realmente no podemos identificarlo con certeza, dado que sus pequeñas dimensiones y proporciones con respecto a las figuras representadas y su colocación tan cercana al borde parecen imposibilitar su interpretación como fuste de columna sobre el que se desarrollara un capitel, que sería la solución más factible, limitando la escena por ese lado.

El desarrollo completo de la escena conservada pudo ser simétrico, con el *parapetasma* cogido por dos erotes a ambos lados; sobre éste se representarían sólo las dos figuras masculinas togadas, o bien tres, con una más situada a su derecha. Problemática es, sin embargo, la hipótesis de restitución del frente de la pieza, en función de que pensemos que los retratados se representaban de cuerpo entero o sólo en forma de busto o medio cuerpo. En función de ambas posibilidades y del tamaño de las figuras representadas (0,20m. de longitud de las cabezas de los retratados y 0,50-0,60m. de altura total previsible del erote), caben plantear las siguientes restituciones:

1) Que el frente se desarrollara sólo en la altura de la figura del erote, por lo que contando los listeles arriba y abajo de ésta se obtendría una altura total de 0,60-0,70m. En este caso las dimensiones del resalte inidentificado situado a la izquierda quedan más proporcionadas. Consecuentemente los retratados estarían representados en forma de busto.
2) Si, por el contrario, se piensa que la representación de las figuras era de cuerpo completo, éstas debieron tener una altura aproximada a los 1,20-1,30m., suponiendo que el cuerpo corresponde a una altura de seis veces el tamaño de la cabeza, en función de la desproporción de las representaciones sarcofágicas, que presentan habitualmente las cabezas de mayor tamaño que las proporciones naturales. En este caso nos encontraríamos con un enorme frente de, aproximadamente,

1,50m. de altura. Objeciones formales para este desarrollo serían la enorme desproporción del resalte situado a la izquierda y, asimismo, las propias dimensiones del erote.

Ambos esquemas se documentan de forma genérica en ejemplares de talleres de Roma, a los que apuntan asimismo el estilo y calidad del producto, que corroboraría su importación desde los talleres de la capital. No obstante, surge el problema a la hora de encontrar un tipo exacto para ambas posibilidades de restitución, ya que no existen paralelos exactamente iguales.

En relación a las dos hipótesis planteadas debe reconocerse que son bastante más abundantes los ejemplares en los que se dispone el difunto (masculino o femenino), en forma de busto o medio cuerpo[7], dispuesto en el centro del *parapetasma*, a su vez sostenido por dos erotes a cada lado[8]. El esquema se documenta en decoraciones de sarcófagos romanos durante el siglo III d.C., desde época severiana a constantiniana, pero es especialmente abundante para el frente de las tapaderas, en general decorando uno de los laterales situados al lado de la inscripción[9], y que en ocasiones están relacionados de forma clara con el motivo de los *genii* estacionales[10]. Los erotes que sostienen los extremos del *parapetasma* presentan diferentes proporciones en relación con el busto del difunto[11], pero, en general, responden al modelo reproducido en nuestro ejemplar, alado o no, con clámide anudada sobre el hombro y sosteniendo los extremos del telón con las dos manos[12].

En algunos casos podemos documentar la variante de que se dispongan dos difuntos, en general un matrimonio: o bien se sitúan sobre *parapetasmata* diferenciados para cada uno de los difuntos, sostenidos por

7. En realidad esa forma de exposición tiene precedentes iconográficos desde las representaciones familiares de difuntos en mausoleos tardorrepublicanos y altoimperiales, los denominados "Kastengrabreliefs" (P. ZANKER, "Grabreliefs römischer Freigelassener", *Jdl*. 90 [1975], pp. 267ss.; V. KOCKEL, *Porträtreliefs stadtrömischen Grabbauten*, Mainz, 1993) o en estelas del siglo I d.C. (M. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien*, Mainz, 1989).
8. Cfr. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 238ss.
9. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, figs. 86, 235, 248, 252, 277. M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I. 10. Magazzini. I sarcofagi. II*, Roma, 1988, nºs 211, 217, 235, 243.
10. P. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage*, ASR 5, 4, Berlin, 1984. tipo IV, nºs 55ss.
11. Cfr., por ejemplo, M. SAPELLI, *op. cit.*, nº 233 y nº 235.
12. G. BECATTI, *Scavi di Ostia. VI. Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*, Roma, 1969, pp. 193ss.; A.M. MCCANN, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1978, p. 47.

cuatro[13] o sólo por dos erotes en los extremos[14], o bien se colocan sobre el mismo *parapetasma*[15] –como ocurriría, en su caso, en el ejemplar que estudiamos. No obstante, dadas las dimensiones del fragmento de *Hasta* parece poco probable que forme parte de una tapadera, por lo que debemos relacionarlo más bien con algunos otros ejemplos –aunque mucho menos frecuentes– en los que el busto se coloca en el centro de la caja[16].

La segunda hipótesis planteada dispondría las figuras de cuerpo completo. En este caso debemos hacer simple referencia a un conjunto bastante homogéneo de piezas, en general datadas a finales del siglo III d.C. y comienzos del siglo IV d.C., en el que la figura del difunto, completa, se coloca sobre un *parapetasma* sostenido por erotes, que se incluyen dentro de los ciclos estacionales, estudiados por Kranz[17]. No obstante, la diferencia fundamental –aparte de la distancia cronológica– es que siempre en esos casos citados el difunto y los erotes tienen las mismas dimensiones, por lo que no podemos incluir en este esquema a la pieza bética, que –por otro lado– no tiene ninguna referencia a *genii* estacionales.

La hipótesis del desarrollo completo de las figuras retratadas dejaría en evidencia –como se apuntó anteriormente– las menores dimensiones del erote, que –debe pensarse, a falta de otros datos– quedaría entonces como suspendido en la escena, siendo este aspecto muy poco usual, y de hecho no documentado en todos los paralelos apuntados hasta ahora, donde el erote (o erotes) siempre apoya sobre la línea de base de la tapadera o la caja del sarcófago.

De todas formas se puede aportar algún posible paralelo. Así ocurre, por ejemplo, en el sarcófago denominado de Balbino (FIG. 17), cuya

13. P. BALDASARRI, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I. 10. Magazzini. I sarcofagi. II*, Roma, 1988, nº 243.
14. En este caso los dos telones se unen en el centro y los erotes sólo se disponen en ambos extremos; vid. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 233; P. KRANZ, *op. cit.*, nº 335, lám. 95, 3, en un ejemplar del Museo Nacional Romano.
15. Sarcófago de la colección Doria Pamphili, de hacia 230-240 d.C.; P. KRANZ, *op. cit.*, nº 86, lám. 48,1.
16. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 289, sobre un sarcófago de Brüssel del tipo *lenós* (cfr., *Ibid.* p. 240, nota 22). P. KRANZ, *op. cit.*, nº 93, lám. 48,5: en un sarcófago del Vaticano, con el busto de la difunta, asociado a los cuatro *genii* estacionales. En algún caso –como en el ejemplar citado de Brüssel– el busto se representa sobre un basamento; cfr. B. FREYER-SCHAUENBURG, *Eikones*, Bern, 1980, pp. 118ss.
17. P. KRANZ, *op. cit.*, nºs 75ss., el difunto de pie, en el centro, sobre el *parapetasma* sostenido por dos erotes y, flanqueando el conjunto, dos *genii* estacionales a cada lado. Un ejemplo en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 255.

identificación pareció corroborar Jucker, datando por tanto su uso hacia el 235 d.C.[18]. En este caso las tres escenas de la caja tienen como fondo sus correspondientes *parapetasmata* corridos, pero en la escena central, correspondiente a la del matrimonio sacrificando (en el centro se dispone el general, en vestimenta militar y coronado por una Victoria, acompañado de Marte), se representa también en la parte superior izquierda un erote de similares características al nuestro, que queda enmascarado entre el resto de las figuras de la composición.

En lo que respecta a la anchura total de la escena concreta del ejemplar de *Hasta*, si consideramos un esquema simple, con las dos figuras y un segundo erote en la parte derecha, puede suponerse un desarrollo de algo más de un metro, y viente o treinta centímetros más en el caso de existir una tercer figura sobre el *parapetasma*. Mayores dificultades tenemos a la hora de establecer la longitud total del frente, que variaría, además, en función de la altura de la caja.

Otro problema es el intento de identificar el tema de la escena que se representa. En general, la presencia del *parapetasma* puede servir para resaltar determinada característica de una escena o su papel relevante en la composición, o simplemente para separación de escenas cuando se usa en todo el frente[19], pero –en todo caso– es inusual que las figuras representadas se dispongan simplemente de cara al espectador. Cuando se trata de una pareja de difuntos –de forma usual el matrimonio, pero también otros dos familiares– conforman diferentes escenas relacionados entre sí, sobre

18. H. JUCKER ("Die Behauptung des Balbinus", *AA* [1966], p. 501ss.) incorpora al conjunto un fragmento del retrato de la escena central, conservado en el Museum of Art de Cleveland (IBIDEM, figs. 1-3 y 9), y lo identifica con el retrato del personaje representado sobre la tapadera (IBIDEM, figs. 10s.). Cfr. asimismo B. ANDREAE, "Zur Sarkophagchronologie im 3. Jahrhundert nach Christus", *JbAC*, 13 (1970), p. 85, lám. 2, en crítica al análisis y datación de la pieza llevado a cabo por E. RESCHKE, "Römische Sarkophagkunst zwischen Gallienus und Konstantin dem Grossen", *Die Araber in der Alten Welt*, 3, Berlin, 1966, pp. 307ss. Finalmente, C. REINSBERG, "Das Hochzeitsopfer. Eine Fiktion", *JdI* 99 (1984), pp. 291ss., crítica la identificación.

19. Sobre su significado cfr. P. KRANZ, *op. cit.*, p. 55, nota 305. Por citar un ejemplo cercano, podemos hacer referencia al sarcófago de caza de Barcelona, datado hacia el 230 d.C. y elaborado asimismo en un taller de Roma: presenta forma de *lénos* y en el frente se desarrollan dos escenas diferentes, a la derecha una típica escena de cacería del león, donde los jinetes son acompañados por la *Virtus*, y en la izquierda –diferenciada precisamente porque se desarrolla sobre el *parapetasma*, que es sotenido por dos erotes, uno a cada lado– otra escena que asocia al cazador/difunto con Diana, en un claro ejemplo de heroización mitológica. De esta forma la representación del *parapetasma* no sólo sirve, en el plano estructural, para diferenciar ambos temas, sino que, en el plano simbólico, acentúa el carácter heróico de la segunda, evidenciado además por la presencia de otros dos erotes situados a los pies de ambas figuras; cfr. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 263; B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR I, 2, Berlin, 1980, p. 93, lám 1, 2.

todo en relación con la vida conyugal o con ámbitos públicos, aunque lo normal es que sean acompañados por asistentes de relleno[20], en muchas ocasiones Musas o Filósofos[21]. En menos casos –sobre todo en composiciones columnadas, que obligan a una mayor simplificación– se representa sólo a la pareja, bien el matrimonio, como en la escena del sacrificio[22], bien dos figuras masculinas, como, por ejemplo, en el caso del magistrado acompañado sólo por un asistente[23], pero no puede identificarse ninguna de estas escenas en nuestro caso.

Además, las similitudes estilísticas, formales e incluso fisonómicas de ambos retratos, con elementos tales como la propia forma de ambas cabezas, los peinados –a raíz de lo conservado en el del personaje central– o, incluso, detalles menores como la forma y disposición de las orejas, parecen apuntar a la intención de marcar una relación familiar entre ambos. Aunque el de la derecha también dispone barba, las dimensiones menores sugieren la representación de un hombre de menor edad que el que aparece a su izquierda, por lo que podríamos considerar que se trata de la representación de padre e hijo o, quizás preferiblemente dados los paralelos existentes, que fueran dos hermanos[24], sobre todo si se piensa que ambos difuntos ocuparon el sarcófago al mismo tiempo, como se dirá[25].

Un buen paralelo lo tenemos en el sarcófago de los dos hermanos de Pisa, en el que se disponen los dos difuntos en el centro –en una hornacina flanqueada por motivos de estrígiles– y en ambos laterales las representaciones de sus progenitores, aunque sus retratos quedaron sin elaborar, porque existió un período de tiempo entre el encargo del sarcófago para enterrar a los hijos y la muerte de los padres, que a la postre no fueron enterrados con sus hijos[26]. También en este caso los dos herma-

20. Vid. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 97ss. Para el análisis de tales escenas de *vita privata* y *publica* en relieves de sarcófagos cfr. H.R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz, 1990, pp. 83ss.
21. Cfr. M. WEGNER, *Die Musensarkophage*. ASR V, 3, Berlin, 1966.
22. C. REINSBERG, *op. et loc. citt.*
23. Cfr. lo que se dirá para nuestro ejemplar N° 3.
24. Un famoso ejemplo de este tipo es el "Brüdersarkophag" del Museo de Nápoles (KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 102, fig. 101), que volveremos a citar más adelante (FIG. 23).
25. Diferente es el caso, que ya testimoniara H.I. MARROU (*Mousikós Aner. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, 1938, p. 293) de los sarcófagos infantiles, cuando los padres –o más generalmente sólo la madre– son retratados junto al hijo difunto.
26. B. ANDREAE, "Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen, ein ungelöstes Problem", *Symposium über die antiken Sarkophage* (= *MarbWPr* 1984), Marburg, 1984, pp. 110ss., figs. 3-9.

nos se colocan togados uno al lado de otro, simplemente dispuestos de frente al espectador, pero de cuerpo entero. En el caso del ejemplar de *Hasta* quizá podamos optar porque la solución más lógica sea suponer que se disponían dos figuras principales en forma de busto o medio cuerpo, y el desarrollo completo de los dos erotes en ambos extremos, pero no es algo determinante.

Por otro lado, el elemento más significativo desde el punto de vista iconográfico y estilístico del fragmento lo constituye el único de los retratos conservados (FIG. 16), aunque el fracturado debió de ser similar, si nos dejamos guiar por el contorno y los elementos que aún quedan[27]. El retrato remite claramente a especímenes en bulto redondo del siglo III d.C.[28], e incluso tiene interesantes paralelos en el campo de la retratística de los relieves sarcofágicos, como se verá. En efecto, la presencia de la barba y el horadamiento de las pupilas remite en principio a retratos postadriancos, pero en este caso la forma del cabello, compuesto como una masa compacta, mediante largos mechones que caen simplemente hacia adelante, elaborados con cincel sin casi empleo del trépano, nos remiten a retratos del siglo III d.C., más en concreto al denominado período de la Anarquía Militar.

A partir del reinado de Alejandro Severo se impone la representación del peinado como un casquete en el que los cortos cabellos –con acentuadas entradas laterales– sólo se diferencian mediante cortos golpes de cincel, e incluso de la misma forma se representa la barba, en general, corta, como podemos observar en el caso de los retratos imperiales hasta mediados del siglo III d.C. Así ocurre en el caso del propio Severo Alejandro, de Maximino el Tracio, de Gordiano I y II, de Balbino[29], de Filipo el Arabe, de Trajano Decio, de Treboniano, de Volusiano, de Aemiliano y de Valeriano[30]. Para esta serie de retratos imperiales sólo en el caso de Pupieno se dispone una barba rizada, más larga, y donde se emplea el trépano, diferenciada por tanto del casquete

27. Sobre estos retratos hemos tratado en J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa).
28. En general, M. BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977; S. WOOD, *Roman Portrait Sculpture. 217–260 A.D.*, Leiden, 1986. Así ya lo consideró GARCÍA Y BELLIDO (*Esculturas*, nº 267) frente a la datación en el siglo II d.C. indicada por M. ESTEVE (*op. et loc. citt.*).
29. Para éstos, además de los citados en la nota anterior, cfr. H. B. WIGGERS – M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild. III, 1. Caracalla bis Balbinus*, Berlin, 1971, pp. 177ss.
30. Cfr. M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild. III. 3. Gordianus III bis Carinus*, Berlin, 1979.

ÍNDICE

del cabello tallado a cincel[31]. No obstante, será sólo a partir del retrato de Galieno, en especial con su tipo II, de carácter clasicista, cuando se impone una típica barba rizada, con empleo abundante de trépano, y se sustituye el peinado de casquete, con cabellos representados a cincel, por un peinado de largos rizos, en los que asimismo se usa el trépano[32].

La moda traspasa lógicamente a la retratística privada, con un peinado de largos mechones incisos y barba con rizos cortos, como se documenta, por ejemplo, en un retrato del Museo Torlonia, donde asimismo sobresalen de forma acusada las orejas, siguiendo en este caso el modelo impuesto por la iconografía imperial –sobre todo evidente en los tipos I y II de Galieno[33]–, o en otro retrato de particular del Museo del Prado, datado en 265-270 d.C., cuando ya está en vigor el tipo III[34].

Si lo comparamos con retratos de relieves de sarcófagos también encontramos evidentes paralelos en esa misma época. Así, podemos citar especialmente los retratos del espléndido sarcófago de los hermanos del Museo de Nápoles[35] (FIG. 18). Los diferentes retratos disponen modelos similares a los nuestros, con un peinado asimismo de largos mechones incisos, que caen simplemente sobre la frente, ocasionando un flequillo similar, sin entradas laterales, y finalmente una barba de rizos cortos, aunque aquí se emplea el trépano de forma evidente y las orejas no están tan desarrolladas[36]. Ya Himmelmann le dió a estos retratos del

31. H.B. WIGGERS - M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 241ss.
32. M. BERGMANN, *op. cit.*, pp. 51ss. Cfr., además, K. FITTSCHEN, "Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu. Zum Problem der Bildnistypologie", *MM*, 34 (1993), pp. 210ss.
33. M. BERGMANN, *op. cit.*, p. 66, lám. 19, 6. Otros ejemplos, donde no es tan acusada la representación de las orejas: *Ibid.*, lám. 22, 1–2 (Gliptoteca de Munich y, asimismo, Museo Torlonia).
34. S. SCHRÖDER, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica*, I, Madrid, 1993, nº 87, retrato que sigue el tipo III imperial por "*el rostro oblongo, el perfil cerrado de la cabeza –que incluye también la cabellera–, las orejas descubiertas.*."(p. 284).
35. N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, "Sarkophag eines gallienischen Konsuls", *Festschrift für F. Matz*, Mainz, 1962, p. 110ss., lo consideró como el sarcófago de un cónsul por las escenas representadas (una como *processus consularis*). Sobre la cuestión del *processus consularis* han insistido B. ANDREAE, "Processus Consularis, zur Deutung des Sarkophags von Acilia", *Opus Nobile. Festschrift von U. Jantzen*, Wiesbaden, 1969, pp. 3ss.; N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, pp. 3ss., lám. 3; H. WREDE, "Scribae", *Boreas*, 4 (1981), p. 111ss. (en contra) y, finalmente, C. REINSBERG, "Senatorensarkophage", *RM*, 102 (1995), esp. pp. 360ss. Cfr., asimismo, lo que se dirá al analizar el sarcófago cordobés de la necrópolis del Brillante (Nº 3 de este Catálogo). Un nuevo fragmento del ejemplar de Nápoles fue localizado por V.M. STROCKA, "Zum Neapler Konsulsarkophag", *JdI*, 83 (1968) pp. 221ss.
36. Cfr. M. BERGMANN, *op. cit.*, p. 65, lám. 19, 1; K. FITTSCHEN, *op. cit.*, fig. 16. Asimismo, H. JUCKER (*op. cit.*, p. 512, fig. 16), al estudiar el denominado sarcófago de Balbino, menciona también un sarcófago de Montecelli, en San Petersburgo, con escena de sacrificio, donde aparece un retrato relacionable con los retratos galiénicos del "Brüdersarkophag" de Nápoles.

sarcófago de Nápoles una datación en época galiénica, hacia el 260 d.C., en relación con el tipo II del retrato del emperador[37], y más recientemente, incluso, Geyer ha planteado la hipótesis de que se represente al hijo de Galieno, Salonino (muerto en el 260 d.C.), al identificar el *genius* de la escena de la *dextrarum iunctio* como un *genius Augusti*[38], aunque la identificación ha sido rechazada por Fittschen[39].

En los dos retratos del sarcófago hispano la estructura de la cabeza –marcando el perfil redondeado superior, a la vez que estrangula el contorno de las sienes y destaca las orejas– se asemeja sobre todo al tipo I del retrato de Galieno[40], aunque la disposición de cabello y barba parecen presuponer el período clasicista de la época galénica (tipo II), por lo que podemos suscribir una datación en época tardogaliénica para su realización[41]. La perduración de elementos propios del primer tipo en retratos de particulares que ya siguen el segundo modelo de la retratística imperial queda en evidencia, por ejemplo, en ejemplares de bulto redondo del norte de Africa[42].

Los retratos remiten, pues, a modelos de bulto redondo y relivarios de época galiénica, en concreto a partir del 260 d.C., fecha en torno a la que debemos adscribir, por tanto, el uso de la pieza, así como la elabora-

37. N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *op. cit.*, esp. p. 119, con un paralelo en un retrato particular de Ostia (IBIDEM, lám. 35), que se expone en la actualidad en el Museo de Ostia; cfr. M. BERGMANN, *op. cit.*, lám. 21, 3-4. Aquella datación es asimismo propuesta por B. ANDREAE - H. JUNG, "Vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jhs. n. Chr.", *Symposion über die antiken Sarkophagreliefs* (= *AA*), Berlin, 1977, pp. 432ss., esp. tabla.

38. A. GEYER, "Ikonographische Bemerkungen zum Neapler Brüdersarkophag", *JdI*, 93 (1978), pp. 369ss.; indica que esa escena se paraleliza con la representada en el sarcófago de Balbino –citado *supra* (nota 18)–, y representaría una escena real de la vida de los difuntos.

39. K. FITTSCHEN, "Sarkophage römischer Kaiser oder vom Nutzen der Porträtforschung", *JdI*, 94 (1979), pp. 589ss. Tampoco la acepta P.E. ARIAS, "Vecchi e nuovi metodi nella ricerca sui sarcofagi romani", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi.*, (cit.), p. 13. Cfr., además, H. GOETTE, *op. cit.*, pp. 84ss.

40. M. BERGMANN, *op. cit.*, pp. 47ss.; K. FITTSCHEN, *op. cit.*, figs. 10–12.

41. En relación a una especie de línea de "contorno recxcavado" (cfr. J.N. ANDRIKOPOULOU-STRACK, *Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet*, Köln, 1986, pp. 158s.), que se aprecia sobre todo en el retrato más completo, más que a un recurso técnico propio de sarcófagos cuyos esquemas decorativos son difíciles de ejecutar o de modas, como ocurre - en otros ámbitos del relieve romano– en época tetrárquica (vid. B. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, ASR I, 1, Berlin, 1956, p. 26), es consecuencia del propio sistema de elaboración de los sarcófagos, ya que los retratos podían finalizarse con posterioridad, o incluso quedadan en ocasiones sin finalizar (vid. B. ANDREAE, "Bossierte Porträts.. [cit.], pp. 109ss.).

42. P. ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts*, München, 1983, pp. 30ss.; R. DE KIND, "The So-called Gallienus in the Rijksmuseum van Oudheden in Leiden", *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Roma, 1988, pp. 341ss.

ción del sarcófago. En efecto, aunque se advierte un ligero surco alrededor de ambas cabezas, éste no es ni muy amplio, ni interrumpe de forma significativa el plegado del *parapetasma*, por lo que podemos concluir que se ejecutaron al mismo tiempo que el resto de la pieza, siendo, por tanto, un ejemplar de encargo, para albergar los dos difuntos (seguramente hermanos), elaborado en talleres de Roma en la fecha indicada.

ÍNDICE

Nº 2: ASIDO

(MEDINASIDONIA; provincia de CÁDIZ). FIGS. 19-20.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: la pieza debió aparecer en los primeros decenios del siglo XVII en las labores de construcción del convento de San Francisco, en Medinasidonia[1], donde se asentó la ciudad romana de *Asido*. Ésta, que Plinio cita como *colonia Asido quae Caesariana*[2], fue lógicamente una fundación de César, aunque los ciudadanos de ella conocidos, entre los que sobresalen los pertenecientes a la *gens Antonia*, se adscriben a la *tribu Galeria*[3].

En este caso existe sobre la pieza una rica documentación historiográfica, que ha sido recogida y analizada en su totalidad por A. Recio[4]. La primera noticia sobre el sarcófago nos la proporciona el conocido erudito sevillano Rodrigo Caro[5] en su obra sobre las *Antigüedades* de Sevilla, editada en 1634[6], que fue en realidad la principal fuente para autores posteriores[7].

El sarcófago se reutilizó como aguamanil en la sacristía del convento citado de Medinasidonia, hasta que en 1763 pasó a engrosar la colección arqueológica que el marqués de la Cañada, Guillermo de Tyrry (1726-1779), formaba en la localidad asimismo gaditana de El Puerto

1. Entre 1620 y 1625 –supone Recio–, cuando los franciscanos descalzos tomaron posesión y comenzaron las obras del citado convento; cfr. A. RECIO, "El sarcófago romano de Medina Sidonia", *BIEG*, 20 (1974), pp. 91ss. (una versión resumida, con el mismo título, en IDEM., *Actas del XIII CNA*, Zaragoza, 1975, pp. 875ss.)
2. PLINIO, *Nat. Hist.* III, 11. Según A. PADILLA, "*Asido Caesariana*: consideraciones acerca de su *status*", *Habis*, 16 (1985), pp. 312ss., sería en origen un municipio de derecho latino.
3. A. TOVAR, pp. 150s.; R. WIEGELS, pp. 16s. En concreto algunos miembros de la *gens Antonia* se relacionan con otros de la cercana *Gades*; cfr. A. PADILLA, "La transferencia del poder de *Gades* a *Asido*. Su estudio a través de la perspectiva social", *Habis*, 21 (1990), pp. 241ss.
4. A. RECIO, *op. et loc. citt.*
5. Sobre esta importante figura de la erudición andaluza y española, vid. A. GARCÍA Y BELLIDO, "Rodrigo Caro", *AEspA*, 24 (1951), pp. 5–22; L. GÓMEZ CANSECO, *Rodrigo Caro: un humanista en la Sevilla del seiscientos*, Sevilla, 1986; asimismo, J. GONZÁLEZ, "Historiografía epigráfica andaluza (siglos XV–XVII)", *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, esp. pp. 78ss.
6. R. CARO, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento iuridico*, Sevilla, 1634, p. 124: "*..cabando las çanjas de un templo se descubrió un sepulcro de alabastro que tenía la forma de un arca. [...] Dentro del arca se halló un cuerpo humano pequeño, muy consumido, y una losilla con estas letras: Clodia Lucera*".
   Sostiene, no obstante, A. RECIO (*op. cit.*, p. 92) que Caro no debió conocer personalmente la pieza en el momento de escribir estas líneas, por la descripción poco clara de los relieves.
7. Recogidos en A. RECIO, *op. cit.*, pp. 92ss.

ÍNDICE

de Santa María[8]. En aquel momento, para facilitar el traslado, se fracturó el sarcófago, arrancándose el frente –que pasó a formar parte de la citada colección– y quedando los laterales en el convento asidonense[9].

Precisamente se ha conservado en los fondos manuscritos de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla una copia del Catálogo de esa colección –redactado por el mismo Tyrry–, así como tres pliegos de dibujos –de una serie más amplia– de las piezas más sobresalientes[10], que fueron hechos para enviarlos al conde de Caylus, quien llegó a publicar una corta selección en su famoso *Récueil des Antiquités*[11]. No obstante, el anticuario francés no editó el dibujo del frente del sarcófago asidonense. Una vez muerto el marqués, las piezas de la colección se desperdigaron, aunque no sabemos qué ocurrió con el sarcófago, que posiblemente aún se encontraba en la casa en la segunda mitad del siglo XIX cuando fue editado el manuscrito de Martínez y Delgado[12].

De todas formas, desconocido el dibujo original y siendo las descripciones bastante vagas, la pieza había pasado desapercibida a la in-

8. Sobre este personaje, J.I. BUHIGAS - E. PÉREZ, "El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII en el Puerto de Santa María", *La antigüedad como argumento*.. (cit.), pp. 205ss.
9. Según F. MARTÍNEZ Y DELGADO, *Historia de la ciudad de Medina Sidonia, que dejó inédita el Dr. D...., publicada con notas por D. Joaquín María Enrille y Méndez*, Cádiz, 1875, p. 36: "*La tabla delantera que forma el frente principal y donde se hallan los grabados, se cortó y se separó del resto del sepulcro, y fue conducida al mencionado gabinete del señor Tyrri, quien por su gran peso la hizo embutir en la pared. El resto quedó en Medina y se halla en el convento de los referidos padres descalzos, sirviendo de base a una pequeña pared del jardín de la sacristía*".
10. MARQUES DE LA CAÑADA, *Descripcion de las Antigüedades del Gavinete del..., hechas por el mismo; habiendolas mandado dibujar en trece laminas, para remitir a Francia, a el Conde de Kaylus. Abril de 1764*, Ms. de la Biblioteca Capitular de Sevilla (ref. 63-9-83), ff. 305-308. Este manuscrito ha sido editado recientemente en J.I. BUHIGAS - E. PÉREZ, *op. et loc. citt.* (el dibujo del sarcófago en fig. 3).
11. A. CLAUDE PHILIPPE (CONDE DE CAYLUS), *Recueil d'Antiquités egyptiennes, etrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752-1767, Suppl. VII, p. 330; la selección de las piezas de la colección las edita en lám. XCVII. P. RODRÍGUEZ OLIVA "Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades", *Mainake*, 13-14 (1991-92), pp. 115ss. ha estudiado asimismo otra de las interesantes piezas de la colección de Tyrry dibujada en una de las estampas enviadas a Caylus, que sí fue publicada en su obra (*op. et loc. citt.*): una urna sepulcral en forma de vaso con decoración en relieve, que procedía de *Gades*. Esta urna también había sido dibujada por otros viajeros del siglo XVIII, como Pérez-Bayer o Antonio Ponz; sin embargo, estos autores prestan menor interés al relieve sarcofágico, que no dibujan; F. PÉREZ BAYER, *Viage de Andalucia y Portugal*, Mss. 1782 (Biblioteca Nacional ref. 5954), fols. 126s. A. PONZ, *Viage de España*, tomo XVIII, Madrid, 1794 (ed. Madrid 1988), p.720, sólo indica: "*En el lado principal hay una medalla con dos bustos de bajo relieve y dos figuras de sátiros como sosteniéndola; en lo demás se ven esparcidas figuras de amorcitos y bacantes, con diferentes ornatos*", y que todavía se encontraba en la casa del marqués, ya fallecido, al igual que el anterior.
12. En efecto, el autor citado, nacido en 1735, murió en 1804, por lo que el manuscrito tiene esa fecha *ante quem*; no obstante, el editor (J.M. Enrile) indica (F. MARTÍNEZ Y DELGADO, *op. cit.*, p. 36, nota 1) que "*esta joya artística se nos asegura se encuentra aún en el Puerto de Santa María*".

vestigación actual, precisamente hasta el descubrimiento y estudio del dibujo conservado en la Biblioteca Capitular sevillana[13], que sirve perfectamente para dejar constancia del esquema ornamental del frente, así como para determinados detalles, por la relativa calidad del diseño (FIG. 19). El texto que acompaña al dibujo, sin embargo, no aporta ningún elemento de interés[14].

Localización actual: hoy día se desconoce su paradero, y asimismo se desconoce en qué circunstancias desapareció tanto la parte frontal conservada en la colección Tyrry –junto al resto de los interesantes materiales arqueológicos allí conservados–, como los laterales, que permanecieron en el citado convento de Medinasidonia, según hemos indicado más arriba.

Material: la referencia más explícita, de Martínez y Delgado, indica: "*La materia del mencionado sepulcro no es de alabastro, como han asegurado los historiadores, sino de mármol blanco con algún viso de cenizoso*"[15], pero que lógicamente impide determinar a qué tipo de material corresponde.

Dimensiones: según las medidas –en varas castellanas– dadas por Martínez y Delgado[16] y, sobre todo, la escala incorporada en el mismo dibujo realizado en el siglo XVIII, el sarcófago debió tener una longitud de 1,87m. –según el primer autor– o algo superior a los dos metros –según la escala del dibujo–, y una altura de unos 0,80m.[17].

Bibliografía:

G. DE TYRRY, MARQUÉS DE LA CAÑADA, *Descripción de las Antigüedades del Gavinete de...*, Ms. de la Biblioteca Capitular de Sevilla, 1764 (ref. *Papeles Varios*, 63-9-83, ff. 305ss.); F. MARTÍNEZ Y DELGADO, *Historia de la ciudad de Medina Sidonia*, Cádiz, 875,

13. El dibujo ha sido reproducido en: A. RECIO, *op. cit.*, p. 99, fig. 1; IDEM, *Actas del XIII CNA.* (cit.), fig. 1; J.I. BUHIGAS - F. PÉREZ, *op. cit.*, fig. 3.
14. MARQUÉS DE LA CAÑADA, *op. cit.*, fol. 308: "*Tab. 13. Es la famosa piedra de Medinasidonia, que es el frente de un sarcophago, ó caxa sepulchral, y que es pieza digna del Gavinete de un Soberano*".
15. F. MARTÍNEZ Y DELGADO, *op. cit.*, p. 36.
16. A. RECIO, *op. cit.*, p. 36: "*...el largo de dicho sepulcro es de dos varas y cuarta castellana, el alto es algo menos de una vara*". La longitud según la escala del dibujo es de casi dos varas y media.
17. La escala del dibujo es la que sigue A. RECIO, *op. cit.*, p. 9: para quien el ejemplar tendría una longitud de dos metros, una altura de unos 0,836m. y una anchura aproximada de 0,50-0,60m., siendo el grosor de las paredes de 0,10-0,12m.

pp. 35s.; R. ROMERO DE TORRES, "Inscripciones romanas y visigóticas de Medinasidonia, Cádiz y Vejer de la Frontera", *BRAC*, 54 (1909), p. 92; A. RECIO, "El sarcófago romano de Medina Sidonia", *BIEG*, 20 (1974), pp. 91ss. (con referencias a las descripciones anteriores, de los siglos XVII a XIX); A. RECIO, "Sarcófago romano de Medina Sidonia", *Actas del XIII C.N.A.*, Zaragoza, 1975, pp. 875ss.; BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 79s., nº 3; I.J. BUHÍGAS - E. PÉREZ, "El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del siglo XVIII en el Puerto de Santa María", *La Antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 205ss., fig. 3; BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 79s., nº 3; J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa).

* * *

Siguiendo el dibujo conservado nos encontramos con un frente de sarcófago que se limita arriba y abajo por listeles lisos, y que se decora con un tema de *thiasos* marino, dispuesto mediante una composición simétrica, a partir de un clípeo central donde se representan los retratos de los difuntos. El clípeo tiene una forma redondeada lisa, y en su interior se representan dos difuntos (FIG. 20), pero que no corresponden a un matrimonio de jóvenes esposos –como indicara Recio[18]–, sino a dos medias figuras femeninas, representadas con diferentes peinados, vestimentas y disposición. Así, la situada a la izquierda presenta los cabellos dispuestos en un peinado de suaves ondulaciones a partir de una raya central, que se recogerían por detrás, dejando libres las orejas; se viste con una túnica sin mangas, que casi deja al descubierto su hombro derecho, mientras el manto se dispone por detrás en una especie de *velificatio*, que sólo la adaptación de la cabeza al espacio interno del clípeo impide que sea completa; finalmente el brazo derecho lo cruza por delante de su pecho, para hacerlo reposar sobre el correspondiente de la figura compañera.

18. A. RECIO, *op. cit.*, p. 98: "*...probable esposo que, por razones que desconocemos, el escultor dejó sin brazos, haciéndolos imaginar al espectador bajo el palio y la túnica. Ambas vestimentas van sujetas por un cíngulo que cruza su cintura. Su cabeza, de peinado en dos sectores de rizos anillados y en idéntica postura que la otra, nos ofrece un rostro, sin barba, tirando a infantil*". Sigue, no obstante, en ello una opinión ya expuesta en el siglo XVIII, como indica F. PÉREZ BAYER, *op. cit.*, fol. 127.

La segunda figura femenina –situada a la derecha de la composición– presenta un peinado de ondas más marcadas y diferenciadas en bandas superpuestas, que cubre todo el espacio craneal, aunque asimismo deja libre las orejas, y que finalmente se recogerían en la parte de atrás con un moño. También es diversa la disposición de la vestimenta, ya que en este caso la túnica no presenta escote y se cubre por encima de ambos hombros con la *palla*, estando cogidos túnica y manto por una cinta situada por debajo de los senos. La disposición de ambas figuras, así como los diferentes tipos de las vestimentas intentan asimilarse, pues, pero con las lógicas diferencias, al esquema del matrimonio de difuntos, aunque en este caso corresponden a la representación de dos mujeres, seguramente madre e hija o dos hermanas, como se dirá.

El resto de la composición se organiza mediante un típico esquema contrapuesto de cuatro figuras de tritones y nereidas, aunque este modelo presenta diferentes modelos a lo largo de los siglos II-III d.C. El clípeo lo sostienen dos tritones viejos, barbados y con las escamas representadas en el torso, que vuelven en ambos casos las cabezas para dirigir la mirada a sus respectivas amazonas, dos nereidas representadas en idéntica disposición: de tres cuartos la parte inferior del cuerpo –cubierta con el manto– y las cabezas –con *velificatio*–, y de frente el cuerpo, con una cinta por debajo de los senos; a la nereida de la parte izquierda se le reconocen brazaletes en los dos brazos. Asimismo en ambos casos un erote alado vuela en la parte superior y sostiene el manto que cumple las funciones de *velificatio*.

En lo que respecta a las otras dos parejas, los tritones, en este caso jóvenes, sin barba, que ocupan las esquinas del frente, casi desaparecen bajo las dos nereidas respectivas, representadas esta vez de tres cuartos, pero de espaldas, y las cabezas de perfil; el manto cubre la parte inferior de la figura, pero deja al descubierto parte de los glúteos, y también disponen cintas por debajo de los senos. Apoyan uno de los brazos en el hombro del tritón correspondiente, pero desvían la mirada de ellos, para fijarlas en los dos erotes alados que, correspondientemente, sostienen con el brazo contrario, y que ocupan el espacio libre entre las nereidas de las dos parejas descritas.

El resto de la composición, en las zonas libres del registro inferior, lo ocupa un motivo de pequeñas barcas de remos, en las que se representan niños o erotes, pero sin alas, que sostienen los remos, y que

ÍNDICE

navegan por un mar, donde se reconoce asimismo un enorme pez colocado bajo la pareja de nereida y tritón viejo del lado izquierdo. Corresponden a circo barcas, tres de ellas colocadas bajo el clípeo, en dos de ellas con dos erotes, mientras que en la tercera sólo un erote. Las otras dos barcas están colocadas entre las patas de los tritones jóvenes y las piernas de las ninfas correspondientes en las parejas de las esquinas: en la barca de la parte izquierda sólo navega un erote, mientras que en la de la parte contraria dos. Por tanto, en las dos barcas situadas más a la izquierda se dispone sólo un erote, mientras que en las tres situadas más a la derecha aparecen dos erotes.

No disponemos de dibujo que refleje la ornamentación de los dos laterales, pues –como se dijo– sólo el frente pasó a la colección de Tyrry. Debemos, pues, sólo recoger las descripciones dadas por los diferentes autores, que coinciden en líneas generales, pero que resultan bastante vagas. Así, Caro dice:

> *"Tiene por los lados muchas figuras curiosamente labradas de medio relieve de Nymphas, y Satyros en corros por una parte: Y por otra un rio, que puede ser Acheronte, por el cual navegava un navio, y a las orillas muchas figuras de hombres, y mugeres, que esperan el passage"*[19].

Es bastante similar a lo que indicaba en la centuria siguiente Martínez y Delgado, que, aunque insiste en que –antes de su traslado a la colección de Tyrry– "*lo vi con prolijidad*", debió tener más bien la descripción anterior en el momento de redacción de su obra: "*..tiene por un lado muchas figuras de medio relieve de ninfas y sátiro, y por otra el rio Leteo con la barca de Aqueronte..*", para, más adelante, indicar, "*..a los lados angostos se ven esculpidas unas naves..*"[20].

En relación a la decoración del frente del sarcófago, nos encontramos por tanto con un esquema bien conocido dentro de la serie de decoraciones de *thiasos* marino, mediante cuatro parejas de nereidas y centauros, que ya fue individualizado por Rumpf en su estudio de 1939,

19. R. CARO, *op. cit.*, fol. 124 vº. Es llamativo, sin embargo, que el autor no describa de forma expresa la decoración del frente.

20. F. MARTÍNEZ Y DELGADO, *op. cit.*, p. 35. A. RECIO (*op. cit.*, p. 97) supone que *"...junto a cada uno de los navíos, que ocupaban, con toda probabilidad los testeros menores, no creemos que fueran esculpidas o esgrafiadas ,muchas figuras' de que nos habla el primero de los citados autores* [Caro]".

diferenciando dos clases, en función de que los difuntos fuesen representados dentro de un clípeo –como aquí– o de una venera[21].

Aunque el motivo de *thiasos* marino tiene una amplia difusión en el campo de la decoración sarcofágica, no es sin embargo nuevo dentro del repertorio ornamental del relieve romano de carácter funerario, y cuenta, además, con claros precedentes en el mundo griego y etrusco desde el siglo V a.C., que fueron analizados convenientemente por Wrede[22].

En el mundo romano el motivo se documenta durante los siglos I a.C. y I d.C., tanto en la decoración de mausoleos[23], cuanto de monumentos funerarios de menores dimensiones, como, por ejemplo, altares[24] o urnas[25]. En el relieve sarcofágico los primeros motivos referidos al *thiasos* marino ocupan, como elementos secundarios, los espacios superiores de las combas de las guirnaldas de los sarcófagos de esa tipología, pero pronto ocupan todo el frente de la caja, mediante frisos corridos en los que se representan diversos monstruos marinos asociados a ninfas o erotes; posteriormente el esquema se dispone de forma simétrica a partir de un elemento central, que podía ser un delfín, un *gorgoneion* o más frecuentemente una máscara de *Oceanus*, con un carácter apotropaico; finalmente ese lugar central lo ocupa una venera o un clípeo, en el que se representa el

21. A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, ASR 5, 1, Berlin, 1939, pp. 19ss. (clípeos) y pp. 23ss. (veneras).
22. H. WREDE, "Lebensymbole und Bildnisse zwischen Meerwesen", *Festschrift für Gerhard Kleiner*, Tübingen, 1976, pp. 147ss. En general, cfr. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 195ss.
23. Ejemplo paradigmático de la introducción de los motivos marinos en el relieve romano "neoático" de época tardorrepublicana es el friso de tema marino del denominado "altar de Domicio Aenobarbo", aunque el basamento, datado hacia el 100 a.C., correspondería a un ámbito religioso; cfr. F. COARELLI, "L'ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.", *DdA*, III (1969) pp. 1ss. Más recientemente ha tratado sobre el tema H. FRONNING, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1 Jh. v. Chr.*, Mainz, 1981, pp. 112ss.
En el ámbito funerario podemos mencionar el friso de *thiasos* marino del conocido mausoleo de los *Iulii* en St. Rémy, de fines del siglo I a.C., cuyo significado analizó J. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Münster, 1973, pp. 60ss. Sobre el mausoleo, H. ROLLAND, *Le Mausolée de Glanum*, Paris, 1969. Es asimismo interesante la serie de altares monumentales procedentes de Neumagen y decorados con frisos de *thiasos* marino, que H. V. MASSOW (*Die Grabmäler von Neumagen*, Berlín-Leipzig, 1932, p. 258) dató en la segunda mitad del siglo II d.C. –en correspondencia por tanto con el uso del motivo en los sarcófagos , pero que quizá deban datarse, en parte, durante la centuria anterior, como hemos indicado en J. BELTRÁN, "El mausoleo londinense del *procurator Iulius Classicianus*", *Habis*, 22 (1991), pp. 177ss.
24. H. WREDE, *op. cit.*, p. 162. Cfr. D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987.
25. Cfr. F. SINN, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz, 1987.

difunto[26]. Aunque la disposición de dos parejas de ninfas/centauros (viejos en la parte interna y jóvenes en la externa) con la representación del difunto en el centro ya se emplea en época antoniniana, es especialmente utilizado desde finales del siglo II d.C.[27], durante el siglo III d.C.[28], tanto con el motivo central de la venera[29], como del clípeo[30].

Cuestión aparte es la simbología que se le concede a este tipo de *imago clipeata*, dentro de la problemática más amplia de significación del *thiasos* marino en estos casos, ya que frente a la teoría tradicional de la representación simbólica del viaje del alma al Más Allá[31] –en la que estos seres míticos portan el alma del difunto en el efectivo tránsito a la Isla de los Bienventurados y supone su heroización y apoteosis–, Brandenburg ha considerado la posibilidad de que su función en el ámbito funerario tuviera en mayor grado una finalidad decorativa, derivada de modelos iconográficos greco helenísticos adaptados simplemente con un significado genérico, adecuado al ámbito sepulcral, o incluso como símbolo del fin de los sufrimientos trás la muerte[32]. Una postura más matizada han expuesto autores como Sichtermann[33], Matz[34] o Engemann[35] al negar la interpretación concreta del viaje del alma al Más Allá, pero consideran que el *thiasos* marino suponía, no obstante, una determinada apoteosis privada del difunto, que se acentuaría en la disposición de la *imago clipeata*. Wrede se adhiere a esa posición intermedia al considerar que el *thiasos*

26. H. WREDE, *op. cit.*, pp. 147ss.
27. P.E. ARIAS (*Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, Pisa, 1977, pp. 60s.) ya se refirió a esa composición heráldica característica del último decenio del siglo II d.C.
28. A. RUMPF, *op. cit.*, pp. 19ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 196. Paralelos para nuestra pieza son dos ejemplares de Roma, como uno del Palazzo Mattei (M. BONANNO, *Palazzo Mattei di Giove. Le Antichità*, Roma, 1982, pp. 230s., nº 77, lám. 67), del 210-220 d.C., y otro del Museo Nacional Romano (A. RUMPF, *op. cit.*, nº 56, lám. 19; H. JUNG, "Zum Reliefstil der stadtrömischen Sarkophage des frühen 3. Jahrhunderts n. Chr.", *JdI*, 93, 1978, p. 333, fig. 2).
29. Sobre el significado de la venera es clásico M. BRATSCHKOWA, "Die Muschel in der antiken Kunst", *Bull. Ist. Arch. Bulg.*, 12, 1938, pp. 1ss.
30. Cfr. H. BRANDENBURG, "Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv", *JdI*, 82, 1967, pp. 195ss., esp. pp. 223ss.
31. Cfr., por ejemplo, F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942: el *thiasos* significaría en esa interpretación la representación del propio viaje del alma del difunto, que es llevada por los centauros. Esta teoría es asimismo defendida por B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, Berlin, 1963, pp. 3ss.
32. A. RUMPF, *op. cit.*, p. 130ss.; H. BRANDENBURG, *op. cit.*, pp. 207ss.
33. H. SICHTERMANN, "Deutung und Interpretation der Meersarkophage", *JdI*, 85, 1970, pp. 224ss.
34. F. MATZ, "Stufen der Sepulkralsymbolik", *AA* (1971), pp. 102ss.
35. J. ENGEMANN, *op. cit.*, pp. 66ss. Cfr., sin embargo, la réplica al planteamiento crítico llevado a cabo por Engemann por parte de B. ANDREAE, "Delphine als Glückssymbole", *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*, Sigmaringen, 1986, pp. 51ss.

ÍNDICE

marino es la representación genérica de un estado ideal de beatitud en el que están las almas trás la muerte, y de ahí su asociación con el clípeo o la venera, o que incluso en algunos casos el retrato del difunto corone el cuerpo de un dios, como Venus, en el interior de la concha[36].

En esa misma línea, afirma Baldasarre: "*Una sfumatura in senso simbolico si potrebbe introveddere solo nei sarcofagi con ‚imago clipeata' del defunto sostenuta da personaggi di ‚thiasos', non nel senso di una eroizzazione o apoteosi di quest'ultimo, ma di una allusione al suo sfortunato stato, ormai libero dalle fatiche e dalle tribulazioni dell'esistenza..*"[37].

No debemos olvidar que al propio significado cósmico que tenía la *imago clipeata* se unía en algunos casos la representación *velificata* de la difunta –como en nuestro ejemplar–, que parece acentuar ese carácter de heroización[38], dado el significado astral del clípeo[39].

Si las dimensiones que hemos supuesto para el ejemplar de *Asido* son correctas, corresponde a uno de los de mayor tamaño en relación con los ejemplares conocidos de ese mismo tipo[40], favorecido por el desarrollo que tienen en este caso los elementos secundarios de la parte baja de la composición, los erotes o niños remando en las barcas, y que corresponde, en general, a una ampliación del *thiasos* marino, llevada a cabo sobre todo durante el siglo III d.C., mediante la adición de erotes[41], que en general rellenan los espacios secundarios, a veces asociados a delfines o tocando instrumentos musicales, en un claro trasvase en ese caso particular del repertorio de motivos báquicos[42]. En nuestro caso se disponen en relación

36. H. WREDE, *op. cit.*, pp. 155ss.. Cfr. asimismo IDEM, *Consecratio in formam deorum*, Mainz, 1981, pp. 65s.
37. P. BALDASSARRE, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I, 10. Magazzini. I sarcofagi. II*, Roma, 1988, p. 18.
38. H. JUCKER, *Das Bildniss im Blätterkelch*, Lausanne-Freiburg, 1961, pp. 142ss., esp. p. 144.
39. Así, la función que cumple el clípeo como medio de representación de divinidades y personajes divinizados –cfr. su función dentro del culto imperial, también a nivel arquitectónico, desde la época de Augusto (H. HÄNLEIN-SCHÄFER, *Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers*, Roma, 1985). Su adecuación a representaciones de tipo heroico está bien documentada ya en Grecia y se incorpora a Roma en los momentos tardorrepublicanos, tanto en ámbitos públicos como funerarios, con un sentido evidente de apoteosis; cfr. J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Porträt– und Typengeschichte*, Paderborn, 1937; R. WINKES, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn, 1969.
40. A. RUMPF, *op. cit.*, nºs 55-66; uno de mayor tamaño de los recogidos aquí, procedente de Nápoles y datado en el siglo III d.C. (nº 66), tiene unas dimensiones de caja de 1.86m., 0,65m. y 0.47m.
41. R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, pp. 153ss.
42. Asimismo sobre el "putto" funerario, R. STUVERAS, *op. cit.*, pp. 33ss., esp. pp.41ss., donde se hace referencia concreta a la relación del crote báquico con los ámbitos funerarios. Cfr. H. WREDE, *Consecratio..* (cit.), p. 155.

con las nereidas –no debe olvidarse el papel del erote en la "toilette" de Venus[43]–, bien sosteniendo el manto por la parte posterior de las más cercanas al clípeo –en una *velificatio* que por tanto se conecta con la que lleva una de las difuntas–, bien sostenidos por las nereidas situadas en los extremos, con las que parecen entablar un diálogo mudo.

En relación al caso concreto de la barca con erotes o niños pescando o remando una parte de la discusión que se ha derivado del análisis de su aparición en el ámbito funerario romano ha versado sobre la posible identidad original del marco topográfico del motivo, para algunos un puerto concreto o, para otros, un lugar simbólico, el puerto de la muerte, en el que recalan las almas de los muertos[44]. En todo caso el motivo iconográfico deriva de un contexto ornamental, de una escena de género o relacionada con el mundo de la propia Venus, y se desarrolla en diversos soportes decorativos[45], como mosaicos, decoraciones cerámicas, de glíptica, etc.. Por ejemplo, Brandenburg llamó la atención sobre este motivo representado en la decoración mural de una pintura del ninfeo de la Casa Celimontana, en un esquema que tiene su "pendant" en un sarcófago infantil, asimismo de Roma (Museo Chiaramonti del Vaticano), datado a fines del siglo III d.C.[46].

Como indicara Recio[47], en referencia a los ejemplares recopilados por Rumpf, no se conoce ningún ejemplar que presente una disposición semejante en los elementos secundarios de los erotes, aunque sí se documenta el motivo, tanto de erotes alados que se asocian a las ninfas[48], como de erotes/niños como remeros. Entre aquellos que disponen el difunto en un clípeo, sólo podemos mencionar un ejemplar del Museo de los Conservadores, que presentaría cuatro barcas –una de ellas falta por rotura– situadas respectivamente bajo cada pareja de centauro y ninfa, aunque en todas ellas sólo se dispone un remero[49].

43. R. STUVERAS, *op. cit.*, pp. 127ss.
44. B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst.*. (cit.), pp. 135ss.
45. R. STUVERAS, *op. cit.*, pp. 162ss. Cfr., asimismo, P. BALDASSARRE, *op. cit.*, pp. 2ss., nº 2, a propósito de una tapadera de sarcófago donde varias barcas con erotes remando y pescando flanquean la representación del busto-retrato de la difunta.
46. H. BRANDENBURG, *op. cit.*, pp. 195ss., la pintura es reproducida en su fig. 1.
47. A. RECIO, *op. cit.*, p. 101, notas 19s.
48. A. RUMPF, *op. cit.*, nº 69 (fig. 37, lám, 21), del Louvre, ó nº 71 (fig. 40, lám. 20), de Roma, Palacio Giustiniani.
49. A. RUMPF, *op. cit.*, nº 62, fig. 33, láms. 18 y 62, datado a mediados del siglo IV d.C.

No obstante, dentro de la serie de sarcófagos con venera podemos citar otros dos ejemplares con este motivo secundario, aunque en número y disposición no similares; así, en dos sarcófagos de Roma, uno con cuatro barcas con dos erotes/niños en cada una de ellas, que se sitúan respectivamente bajo las parejas[50], y otro que sólo presentaba una barca, con un remero, situada bajo la venera[51]. Es por tanto nuestro ejemplar el que presenta el esquema más complejo dentro de la serie conocida de sarcófagos de este tipo.

En el interior del clípeo del ejemplar asidonense podemos reconocer la representación de dos retratos femeninos de medio cuerpo, dispuestas en posturas y vestimentas diversas, que parecen derivar del esquema típico de la representación del matrimonio, con el marido a la derecha y la mujer a la izquierda[52]. Quizá por esta razón, la mujer situada a la izquierda presenta la túnica con un amplio escote y el manto en forma de *velificatio*, mientras que su compañera dispone túnica y manto con una disposición que se asemeja mejor a los modelos masculinos[53], aunque realmente en otros casos esa imitación se ha exagerado más que en el nuestro, con la presencia de la *toga* y el *volumen* en la mano. Así lo podemos observar, por ejemplo, en un sarcófago de guirnaldas de comienzos del siglo III d.C., procedente de Roma y conservado en la capilla de San Francisco de la iglesia de Santa María en Aracoeli (sepulcro de Luca Savelli, después del 1266), en el que se representan los bustos-retratos de madre e hija (FIG. 21), vestida la segunda con una *toga* con *umbo* –asimismo se dispone una cinta bajo los senos, pero que sólo coge la túnica y no el manto– y portando un *volumen*[54] (FIG. 22).

50. A. RUMPF, *op. cit.*, nº. 84, fig. 51, láms. 29 y 84, del Palacio Lancelotti, que fue datado en el tercer cuarto del siglo III d.C.; la composición se completaba con un erote situado bajo la venera.
51. A. RUMPF, *op. cit.*, nº 81, fig. 49, lám. 24, del Palacio Altieri.
52. Sobre ambos retratos hemos tratado en J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa).
53. Es curioso observar cómo en algunos casos nos encontramos con el caso contrario, como ocurre en un sarcófago cristiano de doble registro, expuesto en el Museo Gregoriano Cristiano del Vaticano, en cuyo clípeo central se representan dos hermanos, y uno de ellos –el situado a la izquierda, medio oculto por el cuerpo de su hermano– dispone la *toga* como un manto femenino, siguiendo, pues, el esquema del matrimonio. No obstante, quizá en este caso nos encontramos con un producto semielaborado antes de la venta, por lo que los cuerpos de los difuntos ya habían sido elaborados ante de la elaboración de los retratos.
54. La madre dispone un peinado tempranoseveriano, que sigue el tipo II de Crispina, mientras que la hija es representada con un peinado según el modelo de Plautila, según K. FITTSCHEN, *op. cit.*, pp. 136s., fig. 23. Para la reutilización en la iglesia, vid. G. AGOSTI y otros, "Visibilità e reimpiego:

ÍNDICE

Sin duda un ejemplar más cercano al nuestro en la disposición de las vestimentas de la figura femenina situada a la derecha lo constituye la representada en otro sarcófago de Roma, de similar datación al anterior, que asimismo lleva un peinado que sigue el modelo citado de Plautila, y donde la cinta dispuesta bajo los senos se coloca por encima tanto de la túnica como del manto, como ocurre en nuestro ejemplar[55]. Como afirmara Calza, a propósito de un ejemplar de Villa Doria Pamphili, este esquema formado mediante túnica con mangas y manto se convierte en aquellos momentos en propio de las representaciones de jóvenes difuntas[56].

En los tres casos se tratan de sarcófagos elaborados en los comienzos del siglo III d.C., momento al que también apunta el esquema y desarrollo de los peinados de las dos figuras representadas en el sarcófago de *Asido*, aunque desconocemos en ambos casos la disposición del cabello por la parte posterior.

Así, el peinado de la figura de la derecha, con una típica disposición de bandas onduladas, bastante marcadas, que se suceden formando bandas a partir de la raya central, y que se curvarían en la zona posterior de las orejas –al descubierto–, recogiéndose en un moño posterior en la nuca, apunta a la iconografía de la joven Plautila, que se casa en el 202 d.C. con el príncipe Caracala. En el 205 d.C. es exiliada a Lípari, siendo ejecutada en el 212 d.C., aunque el peinado se mantiene al menos durante la época severiana. Característica propia del tocado es el hecho de que las ondas no presenten desarrollos laterales acusados y deje libres las orejas, lo que lo aleja del parecido modelo de época medioantonianiana, creado por Faustina *Minor* en el 161 d.C.[57], y que después seguirán otras emperatrices de la dinastía antoniniana con diversas variantes[58].

A Roma anche i morti e le loro urne camminano'", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg, 1983, pp. 155ss., fig. 13.
El esquema del retrato, en una obra de escultura de bulto redondo, se observa en una estatua femenina del Vaticano, que se ha identificado con Plautila, según H. B. WIGGERS - M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild. III. 1. Caracalla bis Balbinus*, Berlin, 1971, p. 128. Para el peinado, cfr. además, K. WESSEL, "Römische Frauenfrisuren von den severischen bis zur konstantinischen Zeit", *AA*, 61-62 (1946–1947), cc. 62ss., figs. I-III; C. SALETTI, *Ritratti severiani*, Roma, 1967, pp. 30ss.

55. K. FITTSCHEN, *op. cit.*, fig. 26.
56. R. CALZA, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma, 1977, pp. 216s., nº 254, lám. 145
57. K. FITTSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae*, Göttingen, 1982, p. 55.
58. K. FITTSCHEN, *op. cit.*, pp. 78ss.; M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, 1939, p. 75.

Por otro lado, la inexistencia de un desarrollo importante del cabello en los laterales –con una importante caída en la zona del cuello–, que luego se recoge en una lengüeta posterior que paulatinamente se va elevando, lo aleja asimismo del modelo del "Scheitzolpfrisur", tipo que ya aparece en los comienzos del siglo III d.C. –precisamente en un modelo más tardío de la misma Plautila–, aunque se desarrollará sobre todo en los peinados de las emperatrices de la época de la Anarquía Militar[59].

Por todo lo dicho creemos que el peinado correspondería a una adaptación del modelo denominado por Wessel como "Nestfrisur", en la variante que deja al descubierto las orejas[60] –desarrollada por Plautila desde el 202 d.C.–, y que sigue una moda iniciada en los tiempos de Iulia Domna –aunque en este caso con las orejas cubiertas, como se observa también, por ejemplo, en otros peinados de la misma Plautila[61]. Los mejores paralelos en retratos de sarcófagos ya los hemos citado antes[62].

El peinado correspondiente a la segunda figura del dibujo del sarcófago de *Asido*, que también deja libre las orejas, presenta sin embargo unas ondas más suaves y amplias que –suponemos, ya que no se aprecia bien en el dibujo– se disponían a partir de la raya central. Los extremos seguramente también se recogerían en la parte posterior en un moño bajo. En realidad debe corresponder al mismo tipo de peinado ("Nestfrisur"), con las orejas descubiertas, pero en otra variante algo posterior.

59. De las emperatrices anteriores al comedio del siglo III d.C. destacan los de Tranquilina (241-244 d.C.), Octacilia (244-249 d.C.) y Etruscila (249-251 d.C.), aunque en éste han desaparecido las ondas marcadas, sustituidas por amplias ondulaciones. Cfr. B. M. FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222-285 d.C.)*, Roma, 1958, pp. 163ss. (Tranquilina), pp. 177ss. (Octacilia) y pp. 193ss. (Etruscila); M. BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977, pp. 39ss.; M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild. III, 3: Gordianus III bis Carinus*, Berlin, 1979, pp. 51ss.

60. K. WESSEL, *op. cit.*, cc. 65s., fig. II ("mit ganz oder teilweise freien Ohren"). Cfr. M. WEGNER - H. WIGGERS, *op. cit.*, pp. 117ss. Asimismo, J. MEISCHNER, *Das Frauenporträt der Severerzeit*, Berlin, 1964.

61. Siguen ese tipo de peinado asimismo Didia Clara, Iulia Maesa o Iulia Soemia, según los retratos monetales. Cfr. K. WESSEL, *op. cit.*, cc. 62s., fig. I ("Helmfrisur"); M. WEGNER - H. WIGGERS, *op. cit.*, pp. 117ss.

62. K. FITTSCHEN, "Über Sarkophage mit Porträts.. (cit.), figs. 25 y 26, respectivamente. Pueden agregarse, por ejemplo, otras piezas de Roma: una del Museo Nacional Romano (según KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, nº 283), en el que el busto de la difunta se sitúa en una corona central sostenida por dos erotes; un fragmento del mismo Museo (según M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I, 9. Magazzini. I ritratti. I*, Roma, 1987, p. 243, nº 248); el ejemplar citado de Villa Doria Pamphili (R. CALZA, *op. et loc. cit.*) y otro fragmento del frente de una tapadera del Palazzo Mattei (M. BONANNO, *op. cit.*, p. 270, nº 110, lá. 76).

ÍNDICE

En efecto, en la retratística de las princesas de la dinastía severiana ese mismo tipo de peinado que hemos adscrito a Plautila se documenta en otro modelo en el que la principal variante la supone que las ondas se hacen más suaves y las bandas se disponen más o menos en paralelo a la raya central, como testimonian los retratos monetales de las princesas Iulia Soemia (muerta en 222 d.C.), las tres esposas de Heliogábalo –Iulia Paula (219 d.C.), Iulia Aquilia (220-221 d.C.) y Annia Faustina (221 d.C.)–, Iulia Mamea (muerta en 235 d.C.) y Orbiana[63], extendiéndose por tanto el modelo desde el reinado de Heliogábalo hasta el de Severo Alejandro. No obstante, los retratos de Iulia Mamea y Orbiana[64] presentan unas ondas algo más marcadas que los de las anteriores –exceptuando lógicamente a la propia Plautila–, que parecen alejarlos del dibujado en nuestro caso, por lo que quizá el peinado se acerca mejor a la disposición de los tipos documentados durante el reinado de Heliogábalo[65], datándose el prototipo, pues, a fines del primer cuarto del siglo III d.C.

Según las diferentes modas de peinados que ostentan las dos mujeres podría establecerse, pues, una diferencia cronológica de uno o dos decenios entre los dos modelos de retratos (entre el 202 d.C. y el 222 d.C.). Por otro lado, surgen diversas posibilidades. Así, desconocemos, en primer lugar, si ambas figuras correspondían a representaciones de difuntas, ya que aunque la situada a la izquierda también presenta un peinado derivado de retratos, pudo tanto corresponder a la representación de un acompañante, como a una figura secundaria, de relleno. En la primera opción, la mujer debía corresponder a la madre o a una hermana

63. K. WESSEL. *op. cit.*, c. 65s., fig. 11. Para Iulia Paola, M. FLORIANI SQUARCIAPINO, s.v. "Giulia Paola", *EAA*, III, Roma 1960, p. 925. Un retrato particular con este peinado se conserva, por ejemplo, en el Museo Nacional Romano, según E. FILERI, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I, 9. Magazzini. I ritratti. II*, Roma, 1988, pp. 364s., nº R 275.

64. H. B. WILLERS - M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 200ss., láms. 57 a-f, 58-64 a (Iulia Mamea) y pp. 218ss., lám. 57 g-h (Orbiana, sólo relieves monetales). Además, para el de Iulia Mamea, cfr. M. BERGMANN. *op. cit.*, pp. 29s.; K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog Capitolinischen Museen*, vol. III, Mainz, 1983, nº 33 (láms. 41s.), e imitaciones en retratos particulares, IBIDEM, nºs 154 (láms. 181s.) y 158-160 (láms. 185s.).

65. K. WESSEL, *op. et loc. citt.* Podemos traer a colación un retrato de bulto redondo de una dama particular –aunque antiguamente identificado como de Iulia Maesa–, que se conserva en la Galleria degli Uffizi, y que presenta este tipo de peinado con suaves y amplias ondas desde la poco marcada raya central; en este ejemplar se advierte que la melena, que cae a partir de las orejas y se recoge en la nuca con un moño bajo, no se advierte desde la perspectiva frontal, como debió ocurrir en el retrato sarcofágico de *Asido*, a tenor de la disposición del dibujo; cfr. G. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, 2, Roma, 1961, p. 112, nº 138; C. SALETTI, *op. cit.*, pp. 58ss., láms. 19-20,1.

mayor de la situada a la derecha, que en cualquier caso era la difunta, ya que ocupa el lugar principal y presentaba –como se dijo– un tipo de disposición de vestimenta propio de joven. Por último, abundando en esa hipótesis, desconoceríamos si las dos eran difuntas (y el sarcófago había sido encargado por un tercero) o sólo una, siendo posiblemente la madre la que costea el entierro de la joven hija muerta. No obstante, contra esta hipótesis tenemos el hecho de que el tipo de peinado de ésta debe datarse en fecha más reciente, lo que parece además ir en contra de un cierto "conservadurismo" que hace que las mujeres de mayor edad se representan con un tipo de peinado ya pasado de moda en el momento de elaboración, pero que ellas conservaban desde su juventud, no incorporándose a los cambios de moda capilar[66].

Cabrían a su vez sendas interpretaciones en función de las dos últimas hipótesis apuntadas para explicar ese hecho: en primer lugar, considerar que se optó de forma intencionada por el modelo de peinado de Plautila como un esquema propio de jóvenes (al igual que la disposisición de la vestimenta), aunque se empleara varios decenios después –como denotaría la moda capilar de la acompañante. En segundo lugar, lo que parece más plausible, podemos pensar que –como era habitual– el que encargó el sarcófago (la representación de dos mujeres indicaría que era un encargo determinado, o al menos que respondía a una problemática particular: madre e hija o dos hermanas) también reserva un lugar en el sarcófago para la acompañante, aún viva en el momento de la muerte de la primera joven y que ocuparía algunos años después, explicando la evolución del estilo del peinado.

Poco podemos indicar sobre la valoración estilística del relieve del sarcófago asidonense, dada la desaparición de la pieza y la dependencia de un solo dibujo[67]. No obstante, podemos reproducir el juicio que mereció al erudito Pérez Bayer, cuando en 1782 aún llegó a ver la pieza en el Puerto de Santa María: "*En lo particular de cada figura según mi corto entender cave mejoria en quanto a dibujo y escultura, pero el todo forma un conjunto muy grande y estimable y es mucha la proligidad con que esta trabajado hasta lo mas menudo: lo realzado de los relieves: lo calado de algunas partes de las figuras de hombres y caballos que estan enteramente separados del fondo de la piedra, y por*

66. M. BERGMANN, *op. cit.*, pp. 181s.
67. A pesar de las apreciaciones que en este sentido emitió A. RECIO, *op. cit.*, p. 105.

bajo de lo calado hay tambien su relieve en el plano de la misma"[68]. Apreciaciones que casan bien con la fecha propuesta para el relieve de época temprana o medio severiana.

Otro problema lo establece además la adscripción al sarcófago de un epígrafe, ya que –según Rodrigo Caro–: "*Dentro del arca se halló un cuerpo humano pequeño, muy consumido, y una losilla con estas letras: Clodia Lucera*"[69], aunque desconocemos realmente la fiabilidad de esta noticia trasmitida por el erudito sevillano y, sobre todo, si pudo corresponder a un fragmento de la *tabula inscriptionis* del sarcófago. Complicando aún más la cuestión, en el siglo XIX, Ceán Bermúdez refirió el epígrafe como grabado en el sarcófago, al afirmar que: "*Tiene estas letras grabadas en la misma piedra: Clodia Lucera*"[70], y en esa misma línea fue interpretado por Hübner, considerando, no obstante, que posiblemente el *cognomen* de la difunta debía ser realmente la forma griega *Glycera*[71]. De forma errónea Romero de Torres –desconociendo el dibujo de los relieves y guiado sólo por la referencia como una inscripción de sarcófago– dató este epígrafe en pleno siglo IV d.C.[72].

En relación al gentilicio se documenta en *Asido* la existencia de un *Caius Clodius Blattianus*, según un epígrafe funerario que ha sido datado a fines del siglo I d.C.[73], pero que nosotros –a partir del análisis del soporte (un cipo con pilastras en las esquinas cuyos fustes se decoran con roleos acantiformes)– hemos datado en época antoniniana[74], por lo que se prodría establecer alguna hipotética relación entre ambos[75].

68. F. PÉREZ BAYER, *op. cit.*, fol. 127.
69. R. CARO, *op. cit.*, fol. 124.
70. J. A. CEAN BERMÚDEZ, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832, p. 239.
71. CIL II nº 1320. Para el *cognomen*, que desde época tardorrepublicana aparece tanto en libres como en esclavos, cfr. H. SOLIN, *Die griechischen Personennamen in Roma. Ein Namenbuch*, Berlin 1982, pp. 872ss.; también se documentan las formas *Glyce* y *Glyceria*. En *Hispania* se documenta una *Paccia Glycera* en *Augusta Emerita* (CIL II nº 5272).
72. R. ROMERO DE TORRES, "Inscripciones romanas y visigóticas de Medinasidonia, Cádiz y Vejer de la Frontera", *BRAC*, 54 (1909), p. 92.
73. J. GONZÁLEZ, *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, Cádiz, 1982, pp. 25ss.
74. J. BELTRÁN, "Frisos de roleos acantiformes en los monumentos epigráficos de la Bética", *Baetica*, 11 (1988), pp. 163ss.
75. A. PADILLA („La transferencia del poder.. [cit.], p. 245) afirmó que, dando por descontado una buena posición económica de la difunta, era difícil "*no sólo confirmar su status libertino, sino relacionarla –aunque no sea del todo imposible– con la familia de C. Clodius Blattianus, ya que este personaje... debió vivir en torno a los finales del siglo I d.C., mientras que la vida de Clodia Glycera debió desarrollarse –en función de la fecha que se ha propuesto para el sarcófago– en pleno siglo IV.*". Ambas dataciones nos parecen erróneas (el primer epígrafe sería del siglo II d.C. y el sarcófago de época severiana), por lo que se hace más factible esa hipotética relación entre ambos,

De todas formas, la referencia más antigua y directa –la citada de Rodrigo Caro– apunta a que este texto no estuvo grabado sobre el mismo sarcófago, aunque no podemos negar taxativamente que no correspondiera al epígrafe que se situaría en el frente de la tapadera, ya que ésta debió estar fracturada[76].

Recio situó la cronología del sarcófago entre finales del siglo II d.C. y primera mitad del siglo III d.C.[77], ya que en general los ejemplares que corresponden al mismo tipo del nuestro fueron datados en época severiana por Rumpf. No obstante, el análisis iconográfico de los dos retratos establecen una fecha más estricta para los modelos de peinados, entre el 202 d.C. (retrato de la derecha) y el 222 d.C. (retrato de la izquierda), con diversas variantes posibles ya apuntadas. Podemos por tanto pensar que la caja pudo ser elaborada con anterioridad o coetáneamente[78], aunque en todo caso en época temprana o medioseveriana, a lo que apuntaba asimismo el análisis iconográfico del esquema de *thiasos* marino.

derivada de conexiones familiares o clientelares. A esa conexión también se refirió R. CORZO, "La inscripción romana del cerro del Almendral", *Boletín del Museo de Cádiz*, II, (1979-1980), pp. 35s.

76. Tanto MARTÍNEZ Y DELGADO (*op. cit.*, p. 37) como RECIO (*op. cit.*, pp. 94s.) niegan de forma expresa que el epígrafe correspondiera a la *tabula* del sarcófago.

77. A. RECIO, *op. cit.*, p. 106; demasiado arriesgado es basar parte de esa cronología en "*las características de estilo [...] y el peinado de algunas de las figuras –concretamente las del "clypeus"– que reflejan ciertos rasgos típicos del período severiano*".

78. Cfr., en general, B. ANDREAE, "Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen, ein ungelöstes Problem", *Symposium über die antiken Sarkophage* (= *MarbWPr* 1984), Marburg, 1984, pp. 109ss.

PROVINCIA DE CÓRDOBA

Nº 3: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 23-29 y 33.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: este ejemplar fue descubierto de forma fortuita en el año 1958, en la zona norte del casco urbano de Córdoba ("El Brillante"), sector en el que se ubica la necrópolis septentrional de la *colonia* romana[1], como testimonia además el hecho de que junto al sarcófago se descubrieron fragmentos de epígrafes funerarios grabados sobre placas marmóreas[2]. La necrópolis se sitúa al borde de la *via* que se dirige al norte, hacia *Sisapo* (Almadén, Ciudad Real), y que entra en funcionamiento ya en época republicana, conectando, pues, dos importantes zonas mineras de época romana[3]. Debió corresponder además a una de las necrópolis más importantes de Córdoba en época tardorromana[4].

1. Cfr. A.U. STYLOW, "Apuntes sobre el urbanismo de la Corduba romana", *Stadtbild und Ideologie*, München, 1990, pp. 267.
2. A. GARCÍA Y BELLIDO, "El sarcófago romano de Córdoba", *AEspA*, 32 (1959), pp. 8ss. A una lápida completa, del siglo I d.C., correspondiente a la tumba de tres libertos (*Fannia Rhodine*, *M. Fannius Rhodo* y *M. Atilius Apelles*), deben sumarse otros tres fragmentos de placas funerarias, pero –como especificara García y Bellido– no guardan ninguna relación con el sarcófago, aparte de la proximidad del lugar de descubrimiento.
3. Nuevos datos en A. VENTURA, "*Susum ad montes s(ocietatis) s(isaponensis)*: nueva inscripción tardorrepublicana de *Corduba*", *AAC*, 4 (1993), pp. 49–61; E. MELCHOR, "Vías romanas y explotación de los recursos mineros de la zona norte del *conventus Cordubensis*", *AAC*, 4 (1993), pp. 63-89; IDEM, *Vías romanas de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1995, pp. 151-154.
4. De aquí se recuperó también el sarcófago de tema cristiano conservado en el Museo Arqueológico cordobés (A. GARCÍA Y BELLIDO, "Sarcófago cristiano hallado en Córdoba en 1962". *AEspA*, 36 [1963], pp. 170-177). y –bajo el actual edificio de la Diputación Provincial– se conserva un mausoleo de planta cruciforme, con ábsides contrapuestos de planta semicircular y rectangular respectivamente; cfr., ahora, D. VAQUERIZO, "Hipogeo monumental con recinto funerario (necrópolis septentrional)", *Córdoba en tiempos de Séneca*, Córdoba, 1996, pp. 194-199.

ÍNDICE

Como se ha dicho, el descubrimiento original del sarcófago cordobés fue fortuito, pero con posterioridad se llevaron a cabo algunos trabajos arqueológicos, de mediocre calidad científica, que permitieron mínimamente identificar el lugar y algunas características del emplazamiento. El ejemplar apareció a dos metros de profundidad con respecto al nivel del suelo, y se conservaría *in situ*, apoyando los dos lados menores sobre sendos muretes de mampostería (de 0,40m. de grosor), orientada la cara principal hacia el sur[5] (FIG. 6). Asimismo se mencionan algunos fragmentos arquitectónicos –como un fragmento de basa de una columna adosada y otro fragmento de cornisa, ambos elaborados en piedra local–, junto a restos de recubrimientos estucados con pintura roja[6], que fueron relacionados con el hipotético edificio que albergaría el sarcófago, del que no se documentó ninguna traza.

Mayor interés tiene el hecho de que en estos trabajos fueron asimismo descubiertos algunos fragmentos de una tapadera de sarcófago que, según García y Bellido, probablemente le correspondiera y que habría sido fracturada con anterioridad a su descubrimiento, como consecuencia del expolio del enterramiento. Sin embargo, no hemos podido averiguar la localización actual, lo que obliga a su referencia sólo a partir de las fotografías dadas por su primer editor[7] (FIGS. 23–24).

La *colonia Patricia*, fundación del siglo II a.C., tiene un importante desarrollo monumental durante el siglo I d.C., pero mantiene ese proceso durante los dos siglos siguientes[8]. Precisamente en los momentos finales del siglo III d.C. y los comienzos de la centuria siguiente se construye un importante complejo arquitectónico extramuros de la ciudad, en la zona noroeste (el *palatium* de Cercadillas, relacionado con el emperador Maximiano Hercúleo), que muestra cómo el centro oficial

5. Esas circunstancias son expuestas en A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 3ss.
6. Desconocemos la localización actual de tales materiales, por lo que sólo podemos recurrir a las fotografías dadas por A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 5s., fig. 19.
7. A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, fig. 15.
8. A. U. STYLOW. *op. et loc. citt.* : C. MÁRQUEZ, *Capiteles romanos de Corduba Colonia Patricia*, Córdoba, 1993. Una puesta al día general en la arqueología cordobesa en: AA.VV., *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica (Córdoba, 1993)*, Sevilla, 1996. También se ha indicado que la fundación romana correspondería a los comienzos del siglo II a.C. y que la concesión colonial debe relacionarse con Marcelo, el sobrino y yerno de Augusto –al que verdaderamente se referiría el texto de ESTRABÓN (III, 2, 1)–, según A. CANTO, "Colonia Patricia Corduba. Nuevas hipótesis sobre su fundación y su nombre", *Latomus*, 50 (1991), pp. 846-854. Con réplica en A.U. STYLOW, "De Corduba a colonia Patricia. La fundación de la Corduba romana", *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica...* (cit.), pp. 77-85.

ÍNDICE

de actividad urbana se ha desplazado hacia el norte[9] –en correspondencia con el abandono del antiguo "foro provincial" durante el siglo IV d.C.[10]–, lo que parece avalar en cierto modo el hecho de que la necrópolis septentrional fuera sin duda las más importante de la ciudad, al menos durante el siglo III d.C.

Localización actual: Alcázar de los Reyes Cristianos (Córdoba). En exposición.

Material: mármol blanco, de grano grueso, con grandes vetas de color grisáceo. García y Bellido propuso la identificación del mármol como procedente de las canteras de Carrara[11], pero podría corresponder por las características externas más bien a un material marmóreo originario de las canteras microasiáticas del Proconeso, aunque ello queda sólo como hipótesis, ya que no se han realizado pruebas analíticas.

Dimensiones: 1,09m. de altura, 2,36m. de anchura, y 1,03m. de profundidad, con grosor de las paredes entre 0,12m. y 0,08m. Presenta los ángulos internos redondeados en las cuatro esquinas, y –en el fondo interior– un espacio en relieve correspondiente a la cabeza. En el frontal el relieve tiene un máximo de 0,10m. de profundidad y, en los laterales, 0,02m.

Bibliografía:

A. GARCÍA Y BELLIDO, "El sarcófago romano de Córdoba", *AEspA*, 32 (1959), pp. 3ss., figs. 1ss.; F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", *MM*, 9 (1968), pp. 300ss., láms. 99a y 101-104; N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, pp. 6ss., lám. 7; M. WEGNER, "Bildnisbüsten im 3. Jahrhundert n. Chr.", *Festschrift für Gerhard Kleiner*, Tübingen, 1976, p. 113; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 78, 103, 266, 268 y 308s.; H. R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz, 1990, pp. 165s., nº 82, lám. 82,1; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 80, nº 14; S. SCHRÖDER, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 1993,

9. Ahora, R. HIDALGO, *Espacio público y espacio privado en el conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba): el aula central y las termas*, Sevilla, 1996.
10. A. U. STYLOW, *op. cit.*. Cfr., en otra línea, W. TRILLMICH, "Foro provincial und Foro municipal in den Hauptstädten der drei hispanischen Provinzen: eine Fiktion", *Ciudad y comunidad cívica en Hispania. Siglos II y III d.C.*, Madrid, 1993, pp. 115ss.
11. A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, p. 12.

pp. 408s., lám. 210; J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa).

* * *

La caja del sarcófago mantiene un magnífico estado de conservación, presentando relieves decorativos en las caras frontal y laterales. En la cara frontal el esquema decorativo se organiza en tres paneles rectangulares, de similar anchura, ya que los dos laterales presentan, en los laterales externos, sendas columnas separadas por diversas molduras (FIG. 25).

En el panel central se dispone la decoración típica de la Puerta del Hades, colocada bajo un tabernáculo frontonal sostenido por dos columnas –apoyadas sobre pedestalillos moldurados– de basas áticas sobre zócalos cuadrangulares, fustes acanalados en espiral y capiteles compuestos. Sobre ellas se apoya el frontón, con diversas molduras y decorado en su interior con un motivo de dos pavos reales que picotean un recipiente central repleto de frutos; en la parte superior, acróteras decoradas con semipalmetas y, en el espacio libre entre ellas y el vértice superior del frontón, dos tritones, de cuerpos serpentiformes que se enrollan hasta ocupar convenientemente el espacio, y que tocan largas caracolas marinas.

Ambos batientes de la puerta propiamente dicha presentan idéntica decoración, organizada, en cada cara, mediante dos cuadros superpuestos y separados correspondientemente por tres rectángulos con decoración geométrica. Los dos cuadros superiores se han decorado con sendas cabezas de carnero de retorcidos cuernos, dispuestas de perfil y contrapuestas; los dos inferiores disponen sendas cabezas de león, de frente y con una argolla sostenida en la boca.

Los dos paneles decorativos laterales aparecen flanqueados –como se dijo–, en su lado externo, por una columna de similares características que las descritas en el panel central, pero de mayor módulo. En los capiteles se advierte una doble corona de hojas lisas y las volutas superiores, así como la presencia de la flor del ábaco. En el panel de la derecha se disponen dos figuras masculinas, sobre un fondo de *parapetasma*, anudado en ambas esquinas superiores, y que enmarca la figura central

ÍNDICE

y otra secundaria, oculta en parte por el cuerpo de la primera. El personaje central es un personaje de edad madura, de pelo corto, que deja libre las orejas y dispone pronunciadas entradas laterales, con un flequillo estrecho y de perfil redondeado. Lleva barba, de tamaño mediano y elaborada con pequeños rizos; los ojos presentan las pupilas y el iris marcados. Los detalles apuntados, así como la nariz aguileña y las arrugas de la frente, nos indican que nos encontramos ante un retrato individualizado. Se viste con túnica –que forma un amplio pliegue en la cintura– y *toga*, asimismo con abundante plegado, destacando la amplia caída del *sinus* en su pierna derecha, y calza el *calceus senatorius*[12]. La postura es típica, con la mano izquierda cogiendo el reborde externo del *umbus*, que se dispone de forma destacada sobre el *balteus* de la *toga*; por el contrario, extiende el brazo contrario y sostiene, en la mano, un *volumen* cerrado.

A su lado izquierdo se dispone una figura secundaria, que corresponde a un hombre de mayor edad, aunque los rasgos representados, así como el estilo de ejecución –sobre todo sumario en la representación de barba y cabello, con abundante empleo del trépano– nos indican que nos encontramos con una figura genérica, que no representa un retrato concreto. En efecto, el acompañante tiene una calva pronunciada en la parte central, mientras que los cabellos existentes, así como la barba –más larga que la de la figura anterior–, se individualizan mediante profundos surcos de trépano e incisiones secundarias. También se han representado en este caso el iris y la pupila, así como diversas arrugas en frente y rostro. Esta figura presenta diferencias notables con respecto a la vestimenta que usa; así, sobre la túnica dispone una *toga* corta, con el *umbus* dispuesto mediante un ancho pliegue liso que sube hasta el hombro izquierdo –*contabulatum*[13]–, sobre el que coloca su mano derecha, a la vez que el manto citado muestra un pliegue por encima de la rodilla. Asimismo el calzado –en el único pie que se ha representado– lo debemos identificar como un *calceus equester*[14], ya que no están representadas las típicas *corrigiae* que, en diferentes disposiciones, caracterizan tanto el *calceus patricius* como el *calceus senatorius* del anterior personaje analizado. La figura mira al personaje principal, al que acompaña y se subordina en la escena.

12. Cfr., H.R. GOETTE, "Mulleus, Embas, Calceus", *JdI*, 103, (1988), pp. 457ss.
13. IDEM, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz, 1990, pp. 59ss.
14. IDEM, "Mulleus, Embas, Calceus.. (cit.), pp. 459ss.

ÍNDICE

En el panel de la izquierda la decoración se ha resuelto mediante una disposición simétrica, en un esquema contrapuesto, que en este caso representa a dos mujeres. Aquí el *parapetasma*, asimismo anudado en ambos laterales superiores, cae –como se advierte en la parte izquierda– hasta la altura de las rodillas de las figuras, colocándose en esa parte –en el espacio libre– el único elemento de relleno, un recipiente de superficie calada, repleto de frutos, sobre los que se apoya un pájaro, seguramente una paloma, de significado funerario. La figura principal corresponde a una dama de mediana edad, dispuesta de frente, que apoya el peso del cuerpo en su pierna derecha, y se viste con una túnica larga y de anchas mangas –seguramente la *stola*– y un manto por encima, echado sobre el hombro izquierdo –cubriendo el brazo de ese lado– y enrollado en la cintura, dejando libre el pecho y el brazo derecho, a la vez que forma un doble plegado en la parte delantera de las piernas. Presenta el cabello largo, dispuesto a partir de una raya central en suaves y largas ondulaciones, que caen hacia atrás formando una gruesa melena en la parte posterior del cuello, dejando libres las orejas. En la mano izquierda, que se dispone caída y con el brazo algo flexionado, sostiene un *volumen* enrollado; se advierte claramente la presencia de un anillo en el dedo anular de esa mano. Por el contrario, el brazo derecho está doblado desde el codo y presenta la mano abierta hacia el frente. La cabeza está representada ligeramente doblada hacia la derecha, presentando asimismo rasgos individualizados.

Junto a ella, a su derecha, se dispone una acompañante femenina que, al igual que ocurría en el panel contrario, oculta parte del cuerpo tras la figura principal. En este caso la túnica aparece cubierta completamente con la *palla*, dejando sólo libre el espacio del pecho, donde se ha representado la mano derecha, que coge uno de los extremos del manto. La otra mano –con un anillo en el dedo anular, como ocurría con su compañera– se dispone hacia abajo, y sostiene asimismo un *volumen*. En este caso el rostro casi se nos presenta de perfil, doblado hacia la izquierda, dirigiendo la mirada hacia su compañera. El peinado también se dispone mediante una raya central y con melena larga que cae por detrás del cuello, pero dejando libre las orejas, y presenta algunas diferencias con respecto al de su acompañante, como, por ejemplo, el que las ondulaciones son menos marcadas y tiene un moño bajo en la parte posterior, que se advierte en este caso por la mayor torsión de la cabeza.

ÍNDICE

Finalmente, las dos caras laterales presentan similar esquema decorativo, ya que en ambos casos dispone la representación del caballo alado Pegaso, con las patas delanteras elevadas, y colocado de perfil, dirigido en ambas caras hacia el lado frontal. En el espacio que queda bajo esta figura principal, se ha dispuesto –siendo ésta la única diferencia entre ambos laterales–, en el lateral derecho, una leona de grandes ubres, que levanta asimismo las patas delanteras (FIG. 26) y, en el lado contrario, una pantera en similar disposición (FIG. 27). En ambas caras, en la parte superior –situados sobre la cabeza del équido–, se aprecian unos rebajes rectangulares que sirvieron para facilitar el ajuste de la tapadera, seguramente mediante una espiga metálica. Asimismo aparecen dos pequeños orificios circulares en ambos laterales, con una disposición no uniforme entre ellos, y que debieron servir para ajustar la tapadera en ambos laterales.

Desde el punto de vista formal nos encontramos con un ejemplar sarcofágico que corresponde a un conjunto más o menos amplio de sarcófagos procedentes en su mayoría de talleres de Roma, y que se caracterizan por la subdivisión del frente en tres ámbitos ornamentales diferentes, cuya ordenación se vincula de forma evidente a un esquema arquitectónico, columnado, y, que en algunos casos, dispone la presencia de la Puerta del Hades ocupando el tabernáculo central[15]. Tales sarcófagos, elaborados en talleres occidentales –de forma especial en Roma–, fueron considerados en principio como una derivación de los típicos modelos columnados de los talleres de Asia Menor[16], pero en fecha más reciente se ha establecido la singularidad del grupo, que tiene antecedentes tanto en producciones tempranoimperiales de los propios talleres romanos[17],

15. Vid. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 76ss.; KOCH, *Sarkophage*, pp. 29ss.
16. Así lo establece G. RODENWALDT, "Saulensarkophage", *RM*, 38–39 (1923–1924), pp. 1ss., en un, por otro lado, espléndido trabajo en el que se establecía la primera clasificación para estas producciones columnadas occidentales. El mismo esquema, con un planteamiento más amplio, es seguido por M. LAWRENCE, "Columnar Sarcophagi in the Latin West", *Art Bulletin*, 14 (1932–1933); IDEM, "Season Sarcophagi of Architectural Type", *AJA*, 62 (1958), pp. 273ss. Sobre los ejemplares columnados de talleres de Asia Menor, vid. H. WIEGARTZ, *Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen*, Berlin, 1965; M. WAELKENS, *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentation kleinasiatischen Sarkophage*, Berlin, 1982.
17. Ya había sido puesta en duda por R. TURCAN, *Les sarcophages romains con répresentations dionysiaques*, Paris, 1966, pp. 73ss., y, definitivamente, en P. KRANZ, "Zu den Anfangen der stadtrömischen Säulensarkophage", *RM*, 84 (1977), pp. 350ss. El fenómeno se relaciona con la cuestión del origen y desarrollo general del sarcófago en Roma, no vinculado a las influencias orientales; cfr. N. HIMMELMANN, "Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia",

cuanto en talleres provinciales occidentales, como ocurre en el norte de Italia[18].

No obstante, el tipo concreto al que corresponde el ejemplar del Alcázar de los Reyes Cristianos es uno de los menos documentados, por lo que, en la clasificación establecida por Sichtermann para el conjunto de sarcófagos columnados occidentales, se incluye como cabeza de serie del tipo L ("Cordobatyp")[19], y que se caracteriza por una simplificación del modelo de tres tabernáculos con Puerta del Hades central, en el que los tabernáculos laterales han sido sustituídos por simples paneles. Ese modelo sólo está documentado, además, por otro sarcófago del Museo de L'Ermitage de San Petersburgo[20] (FIG. 28), en el que, además de la Puerta entreabierta (en la que asoma la figura de Hermes), en los paneles laterales se disponen las representaciones de marido –con vestimenta militar– y mujer, habiendo sido datado a comienzos de la época severiana, como fruto de la producción de los talleres de Roma[21].

En este tipo no se representa, en suma, la estructura arquitectónica que sirve de base de desarrollo de los otros ejemplares de la serie de sarcófagos arquitectónicos; de ella sólo dispone el tabernáculo central con frontón –que sirve de marco a la Puerta del Hades– y las columnas colocadas en la esquina de la caja, que recuerdan la presencia de las edículas laterales en el citado tipo I ("Tabernakeltypus") de Sichtermann[22]. Como tipos cercanos al nuestro, de cronologías asimismo afines –correspondientes, en general, a la primera mitad del siglo III d.C.–, podemos

---

AnnPisa, IV, 1 (1974), pp. 139ss. ("I primi sarcofagi urbani del II secolo d.C."); H. BRANDENBURG, "Der Beginn der stadtrömischen Sarkophag-Produktion der Kaiserzeit", *JdI*, 93 (1978), pp. 277ss.; A. AMBROGI, "Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale", *RM*, 97 (1990), pp. 163ss.

18. H. GABELMANN, *Die Werkstattgruppen der oberitalischer Sarkophage*, Bonn, 1973; IDEM, "Zur Tektonik oberitalischer Sarkophage. Altäre und Stelen", *BJb*, 177 (1977), pp. 199ss.; J. KOLLWITZ - H. DITTERS - H. HERDEJÜRGEN, *Die Ravennatischen Sarkophage*, ASR, VIII, 2, Berlin, 1979.

19. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 78s., fig. 3. Cfr., asimismo, B. HAARLOV, *The Half-Open Door*, Odense, 1977, pp. 34ss.

20. I. SAVERKINA, *Römische Sarkophage in der Ermitage*, Berlin, 1979, nº 16, con una datación de fines del siglo II d.C.–comienzos del siglo III d.C.; esa cronología ya la había propuesto F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", *MM*, 9 (1968), pp. 301ss., lám 99 b.

21. F. MATZ, *op. et loc. citt.*; este autor indicaba, además, la existencia de otro sarcófago recuperado en Capua, con un esquema sustancialmente similar, aunque más simple, datable asimismo en época tempranoseveriana, pero elaborado en un taller local, lo que corroboraría la vivacidad de estos talleres itálicos a la hora de desarrollar o incorporar modificaciones tipológicas. A ambos hace referencia asimismo B. HAARLOV, *op. cit.*, respectivamente nº 6 (L'Ermitage) y nº 1 (Capua).

22. KOCH - SICHTERMANN, *op. cit.*, p. 78, fig. 3. A este grupo pertenece asimismo otro de nuestros sarcófagos cordobeses (Nº 5).

mencionar tanto uno en el que –con una estructura similar de tres paneles, con la Puerta del Hades en el central y sendas columnas en ambos extremos de los paneles laterales– ha desaparecido el tabernáculo coronado con frontón que enmarcaba la representación de la Puerta[23], como otro en que, con una estructura similar, lo que desaparecen son los elementos figurados de los paneles laterales, que son sustituídos por estrígiles, pero manteniendo las columnas del extremo[24].

En lo que respecta a los motivos decorativos que intervienen en el conjunto ornamental del frente y de los laterales desde un punto de vista individual, ya García y Bellido llevó a cabo un detallado análisis de su significación concreta así como de su documentación en otros ejemplares sarcofágicos[25], por lo que haremos referencia sólo a su interpretación conjunta y, más concretamente, en lo que se refiere a las escenas figuradas[26], ya que sobre este aspecto sí se pueden aportar elementos de interés con posterioridad al análisis de este autor.

Cabe destacar la escena representada en el cuadro de la derecha, que se relaciona con un tema de bastante interés dentro de los relieves de sarcófagos romanos que representan escenas de magistrados, y que ha merecido la atención en importantes análisis en los últimos años: en con-

23. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, *loc. cit.* El ejemplar más significativo lo constituye una caja sarcofágica conservada en el Belvedere Vaticano, en la que –en ambos paneles laterales– se dispone el matrimonio, sedente, flanqueado en cada caso por dos Musas y atributos de la música y las letras, recogido en M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, ASR V, 3, Berlin, 1966, nº 134, lám. 56 (el frente mide 0,98m. x 1,22m. y es datado entre 250-275 d.C.). Cfr. asimismo, B. HAARLOV, *op. cit.*, nº 9.

24. No se recoge esta variante en la clasificación de KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 76ss., fig. 3, ya que se trataría de un esquema similar a los recogidos en los tipos 6 y 7, pero sustituyendo la *tabula* epigráfica por el tabernáculo central. No obstante, pueden mencionarse varios ejemplares con el esquema decorativo del frente: uno del Museo de l'Ermitage (I. SAVERKINA, *op. cit.*, pp. 42s., nº 15, láms. 38-39), otro del Palacio Barberini, en Roma (F. MATZ, s.v. "sarcofago", *EAA*, VII, Roma, 1966, p. 28, fig. 42) y otros dos ejemplares en el Camposanto de Pisa (P. E. ARIAS - E. CRISTIANI - E. GABBA, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità*, I, Pisa, 1977, pp. 161s., nºs C 8 inf y C 9 inf, figs. 225s. y 228s., respectivamente).

25. A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 12ss. Analizó los motivos de "las Puertas del Haides" (pp. 13ss.), "la testa de carnero" (p. 16), "el prótomo de león" (pp. 16s.), "las columnas entorchadas" (p. 17), "los pavos reales" (p. 17ss.), "los tritones" (p. 19), "la canastilla con flores" (p. 26), "el volumen" (pp. 26s.), "el parapétasma" (p. 27), "el Pégasos" (pp. 27ss.), "la pantera" (p. 29). Se puede completar en F. MATZ, *op. cit.*, pp. 300ss., quien aboga porque todos los motivos indicados hacen referencia a la apoteosis de los difuntos. Asimismo, para la documentación de algunos de estos motivos con anterioridad en monumentos cinerarios, cfr. G.M. DAVIES, *Fashion in the Grave*. London, 1978; B. CANDIDA, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano*, Roma, 1979; F. SINN, *Die stadtrömischen Marmorurnen*, Mainz, 1987; D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987.

26. No obstante, sobre ellas hizo asimismo un detallado comentario A. GARCÍA Y BELLIDO (*op. cit.*, pp. 19ss.), pero incidiendo sobre todo en el significado escatológico.

creto la escena del *processus consularis*[27]. Ya Himmelmann, en referencia a sendas escenas del sarcófago de los hermanos de Nápoles[28] (FIG. 18) y del del Museo Torlonia (FIG. 29), tradicionalmente interpretado como una reunión de "filósofos", llamó la atención sobre la presencia de un *camillus* con *acerra* y la similitud con escenas representadas en otros sarcófagos y propuso que el significado debía hacer referencia a una escena de carácter público, relacionada con el desempeño de una magistratura. Concluyó que debería identificarse con el *processus consularis*, es decir, la procesión que ascendía hasta el Capitolio inaugurando la toma de posesión del nuevo cónsul, precedido por sus lictores y escribas y acompañado por los senadores[29], tesis que fue seguida por Andreae[30], identificando asimismo la escena en el sarcófago de Acilia. Algo después el propio Himmelmann se refirió al ejemplar cordobés, que analizamos ahora, para identificar aquí también la escena simplificada, sólo con la representación del cónsul y un acompañante, un escriba[31].

En general la tesis de identificación fue aceptada[32], pero con posterioridad algunos autores la han puesto en duda, sobre todo a partir de las críticas efectuadas por Wrede, quien se basa en las descripciones literarias del *processus consularis*, que indican que en la *pompa* se incluía el transporte de la *sella curulis* y de *fasces* adornadas con coronas de laurel, elementos que faltan en las representaciones de los sarcófagos, así como –en la mayoría de ellos– faltan también los caballeros y senadores que acompañaban al nuevo cónsul[33]. A pesar de la lógica reduc-

27. Hemos llevado a cabo un reciente resumen en J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos romanos. Ejemplos de la Bética", *III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba 1997)* (en prensa). Para un tratamiento del tema más en extenso, C. REINSBERG, "Senatorensarkophage", *RM*, 102, (1995), esp. pp. 360ss.

28. N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, "Sarkophag eines gallienischen Konsuls", *Festschrift für F. Matz*, Mainz, 1962, pp. 110ss.; los paralelos aportados son un ejemplar del Museo del Louvre (lám. 33, 1) y un fragmento de tapadera conservado en el Vaticano (lám. 33, 2).

29. Ya R. BIANCHI-BANDINELLI (*BdA*, 39, [1954], pp. 200ss.) había llegado a una hipótesis semejante en referencia a las escenas de los sarcófagos de Acilia y Torlonia.

30. B. ANDREAE, "Processus consularis. Zur Deutung des Sarkophags von Acilia", *Opus Nobile. Festschrift von U. Jantzen*, Wiesbaden, 1969, pp. 3ss.

31. N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, pp. 6ss., lám. 7.

32. C. PANELLA, s.v. "Sarcofago", *EAA. Suppl.*, 1970, Roma, 1973, p. 695, figs. 701-703.; M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I, 1*, Roma, 1979, pp. 298, nº 182; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 102ss.

33. H. WREDE, "Scribae", *Boreas*, 4 (1981), esp. pp. 115s., cita, como contrapunto, relieves altoimperiales donde sí se representan tales elementos en la *pompa* del *processus consularis* (IBIDEM, pp. 106ss.). Cfr., con anterioridad, A. GEYER, "Ikonographische Bemerkungen zum Neapler Brüdersarkophag", *JdI*. 93 (1978), p. 372; H. BRANDENBURG, *AA* (1980), p. 282.

ción esquematizadora necesaria para los relieves sarcofágicos, consideraba el autor citado aquellas ausencias como definitivas para negar la identificación de la escena como *processus consularis*, considerándola como una genérica representación de un magistrado, al igual que han seguido algunos otros autores, como Ronke[34] o Goette[35].

Finalmente, Reinsberg[36] dificulta los argumentos en contra y concluye que, ya que la escena reproduce realmente una procesión de un magistrado senatorial (a lo que apunta la disposición "en movimiento" de las figuras y la presencia del *genius Senatus* en los casos más desarrollados), el carácter principal del *processus consularis* dentro del *cursus senatorius* aboga por su identificación: se trataría de una representación simbólica del más alto rango conseguido en la carrera política romana.

Por otro lado, dentro de esa renovada interpretación, para Reinsberg[37], la figura secundaria del caballero –según el tipo iconográfico definido[38]– no representaría al *scriba*[39], como se había dicho, sino más bien al tipo del *lictor*, que precede y abre el camino del magistrado, y que es representado como un caballero, con *toga* corta (*trabea*) y *calceus equester*. Así la figura del escriba aparecería representada en algunos casos, dada su menor categoría, en el personaje de menores dimensiones (interpretado anteriormente como *camillus*) que aparece en el cortejo y que porta el díptico y el estilo[40].

En lo que respecta a la escena contraria, ya destacó Matz la disposición de la difunta como orante, con el gesto típico de levantar la mano

34. Así, J. RONKE, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief*, Oxford, 1987, capítulo C.
35. H.R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 44ss.
36. C. REINSBERG, *op. cit.*, pp. 360ss.
37. IDEM, *op. cit.*, pp. 361ss.
38. Tanto A. GARCÍA Y BELLIDO (*op. cit.*, p. 25, fig. 29) como N. HIMMELMANN (*op. et loc. citt.*) llamaron la atención de la similitud formal de la figura con otro de los acompañantes –calvo, de barba ensortijada– del difunto en el sarcófago de Acilia. H.R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 92s., sólo incluyó en el grupo de "Beamtenanzug" –donde se repite la figura del acompañante con *toga* corta y *calcei equestri*– los ejemplares de Nápoles (nº 91, lám. 84, 3); de Roma, Museo Torlonia (nº 89, lám. 84, 2), de mediados del siglo III d.C.; de Berlín (nº 92, lám. 84, 4), de época de Galieno; de París, Museo del Louvre (nº 93), de época postseveriana; de Túnez, Museo del Bardo (nº 94, lám. 85, 1), de época postgaliénica; y de Roma, Museo Chiaramonti del Vaticano (nº 97, lám. 85, 2), de hacia el 300 d.C.
39. El *scriba* podía acceder al *ordo equester*, como demuestra, por ejemplo, el epígrafe conservado en el fragmento de tapadera de sarcófago de Túnez, donde fue enterrado *C. Statius Celsus, scriba librarius* y *eques romanus*, aunque este personaje habría usurpado en este caso el sarcófago senatorial que ocupó, destinado precisamente a un cónsul, según C. REINSBERG, *op. cit.*, pp. 362ss., esp. nota 91; cfr. H. WREDE, *op. cit.*, p. 114.
40. C. REINSBERG, *op. cit.*, p. 362. Cfr. H. WREDE, *op. et loc. citt.*

derecha abierta[41], característico de estas representaciones de sarcófagos de magistrados, tanto en escenas en las que la esposa aparece junto al marido, como cuando la mujer se representa alejada del esposo[42], en un tipo iconográfico que tendrá amplio desarrollo en el relieve de sarcófagos de carácter cristiano[43]. Debemos destacar el sarcófago conservado en el Belvedere Vaticano[44], que se clasifica dentro del denominado "Tabernakeltypus" de Koch - Sichtermann, con la Puerta del Hades en el centro (FIG. 30): mientras en la escena de la derecha se representa la misma escena abreviada del *processus consularis*, (aunque aquí aparecen el lictor y la pequeña figura del escriba), en la escena contraria se dispone la esposa en actitud de orante, con los dos brazos extendidos y las manos abiertas, junto a una acompañante-Musa y, a sus pies, seguramente para mantener la simetría de la composición, una *camilla* que lleva una *acerra* en sus manos[45]. En nuestro caso, sin embargo, ese último espacio es ocupado por el cesto de frutos y una paloma, mientras que la esposa aparece *capite aperto*, ya que no siempre la mujer aparece con la cabeza cubierta en aquellas escenas citadas[46].

Finalmente, dado que no existen dudas sobre que se trata de un sarcófago elaborado en un taller de Roma –a pesar de que utilice seguramente mármol proconesio–, debemos pasar a analizar las cuestiones cronológicas, tanto de elaboración del ejemplar mismo, como de los retratos de los difuntos, ya que es evidente que los retratos se hicieron con posterioridad, como era habitual en el sistema de trabajo de los talleres romanos de sarcófagos[47]. Ese hecho no supone que de forma obligada los retratos debieron de ser elaborados en un taller local, de la misma *Corduba*,

41. F. MATZ, *op. cit.*, pp. 300ss.
42. C. REINSBERG, "Das Hochzeitsopfer. Eine Fiktion", *JdI* 99, (1984), p. 308; H.R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 84s.
43. Por ejemplo, E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der constantinischen Sarkophagplastik*, Bonn, 1959, pp. 30ss.; T. KLAUSER, "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst", *JAC*h, 2 (1959), pp. 115ss. y 3 (1960), pp. 112ss. El significado del motivo del orante cristiano deriva del de la *pietas* pagana, como devoción en general, aunque más tarde pasa a simbolizar el alma misma del difunto. Cfr. F. MATZ, *op. et loc. citt.*
44. W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, vol. II, Berlin, 1908, nº 60; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 105, fig. 105.
45. Quizá la presencia de la última figura sea una referencia, de la misma forma abreviada, a la escena del sacrificio que de forma tan habitual se coloca en los frentes sarcofágicos junto a la escena del *processus consularis*, y en la que el esposo–magistrado realiza un sacrificio junto a la esposa. Cfr. C. REINSBERG, "Das Hochzeitsopfer... (cit.), pp. 291ss., quien niega la interpretación como *sacrificium nuptiale*, ya que se hace *capite aperto*, y propone que el sacrificio se haría a alguna divinidad, como por ejemplo *Honos*, que se realizaba según el rito griego.
46. C. REINSBERG, *op. cit., passim*.
47. Sobre el tema, J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos.. (cit.), *passim*.

ya que pudieron asimismo –o al menos uno de ellos– grabarse en Roma, en el momento de su adquisición y después de que la pieza hubiera sido ejecutada con anterioridad. En todo caso nos interesa resaltar que, bien en Roma, bien en Córdoba, se realizaron con posterioridad al sarcófago, como demuestran sobre todo los criterios iconográficos y técnicos, en concreto la profunda línea de contorno que separa las dos cabezas de los esposos del fondo del *parapetasma*[48]. Pero la prueba de la existencia de ese lapso cronológico a la hora de ejecutar los relieves la tenemos en la disparidad de datación que ofrece el análisis de las características iconográficas de los retratos de los difuntos y del peinado de la acompañante femenina.

Esta última es identificable con la Musa de la poesía épica Calíope[49], por la presencia del *volumen* y el tipo iconográfico que dispone[50]. No obstante, frente a su consideración como un simple personaje genérico, de relleno (al igual que el acompañante masculino), se ha indicado últimamente la posibilidad de que se trate también de un retrato, en representación de un familiar de la difunta (hija o hermana), por la existencia de rasgos individualizados y del peinado de época que porta[51]. La primera consideración supone, lógicamente, que se elaboró al mismo tiempo que el esquema general del sarcófago (y de la cabeza del acompañante masculino) y, en consecuencia, la fecha que se otorgue al peinado determinaría la de la ejecución completa del sarcófago; en la segunda hipótesis, aunque lo dicho es asimismo plausible –pero el sarcófago habría sido encargado en el momento de la muerte de la acompañante, con anterioridad a la de los esposos–, también sería posible que mediara una diferencia entre la elaboración del posible retrato y la realización precedente del sarcófago. Falta en este caso el profundo surco que recorre el

48. Ya lo indicó A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, p. 37.
49. Vid. M. WEGNER, *Musensarkophage*, ASR V, 3, Berlin, 1966, p. 109. Cfr., además, C. PANELLA, "Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani", *StMisc*, 12 (1967), pp. 11ss.; L. PADUANO FAEDO, "I sarcofagi romani con muse", *ANRW*, II, 12, 2 (1981), pp. 65ss.
50. Normalmente se representa según el tipo de la "Pequeña Herculanense" (R. KABUS JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus*. Darmstadt, 1963, pp. 93ss.; M. WEGNER, *op. cit.*, p. 121).
51. Así lo considera S. SCHRÖDER, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 1993, pp. 408s., lám. 210. En algún caso la difunta aparece identificada como una más entre las Musas, como recoge H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergöttliche Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1981, pp. 285ss., nºs 239-257. Sin embargo, y a pesar de la apreciación de A. GARCÍA Y BELLIDO (*op. cit.*, p. 22: "*...hay una cierta intención de individualizar sus rasgos*"), ningún otro autor ha planteado esta posibilidad.

contorno de los retratos de los cónyuges, lo que apunta, sin duda, a su coetaneidad con la elaboración del sarcófago. Si bien parece extraño que se encargue un sarcófago de esta tipología para el entierro de un familiar –lo más lógico entonces sería la identificación con una hija difunta del matrimonio, o incluso una hermana de la esposa–, aún en el caso de que se pensaran enterrar con posterioridad los comitentes. Debemos concluir, pues, que no se trata de un retrato, dado además que su fisonomía, a pesar de que lleve un peinado de época, puede corresponder perfectamente a la representación de la acompañante-Musa Calíope.

En relación a sus apreciaciones cronológicas nos parecen en general aún válidas las conclusiones a las que llegó García y Bellido en su análisis, frente a otras posturas que se han indicado con posterioridad[52]. Este autor asimiló el peinado de la acompañante-Musa, sobre todo por la presencia del moño bajo en la nuca, con retratos monetales y escultóricos de princesas de la época medio y tardoseveriana, en concreto de Aquilia Severa, Annia Faustina, Iulia Mamea y Orbiana[53]. Por el contrario, para el peinado de la dama principal, aunque realmente no se aprecia por la disposición más frontal de la cabeza, se dispondría un "*moño en forma de lengüeta plana, que subiría hasta cerca de la coronilla*"[54], siguiendo, sobre todo, los modelos de Tranquilina y Octacilia, en época postseveriana (entre 240-250 d.C.). Finalmente, en relación al peinado del difunto (FIG. 31), indicó que era más difícil su clasificación tipológica, aunque "*recuerda muy de cerca el tocado de Severo Alejandro, parece también, por otra, un preludio del galliénico, lo que nos llevaría a los comedios del siglo III*"[55], mientras que el acompañante masculino no portaba un peinado de época. Su conclusión fue, pues, que el sarcófago se había elaborado en Roma entre los años 225–235 d.C., en función de la datación dada al peinado de la asistente femenina, y que los retratos de los dos difuntos serían elaborados, ya en Córdoba, entre el 240-250 d.C.[56].

52. Cfr. nuestras apreciaciones en J. BELTRÁN, "El retrato en los sarcófagos.. (cit.).
53. A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 33s., figs. 31-35.
54. IBIDEM, p. 34.
55. IBIDEM, p. 35.
56. IBIDEM, p. 35. De todas formas este autor, seguramente influenciado por estudios posteriores, altera en parte esta conclusión en su *Arte Romano*, Madrid, 1979 (2ª ed.), p. 599: "*El sarcófago se importó de Roma en tiempos de los últimos Severos, pero la cabeza del personaje masculino no se esculpió sino en los de Gallienus*".

ÍNDICE

Por el contrario, Matz[57], aunque no entró realmente en un estudio pormenorizado del sarcófago y se centró en la escena femenina, consideró el retrato masculino como postgaliénico y –acorde con la relación temática de la escena masculina con la del sarcófago de Acilia[58] – propuso la datación del sarcófago entre el 270-280 d.C., sin diferenciar en realidad entre la fecha de ejecución de la pieza y la de los retratos de los difuntos[59].

En esa misma línea continuaron las simples referencias posteriores, guiadas exclusivamente por la clasificación del retrato masculino y por su relación con los sarcófagos que presentaban el tema del *processus consularis*, que sobre todo se databan en la segunda mitad del siglo III d.C. y especialmente en torno al reinado de Galieno[60]. Así, Wegner[61] y, poco después, Andreae y Jung rebajaron la cronología hasta la década de los sesenta de esa centuria[62], y Koch indicó la época de Galieno[63]. Algo después, Goette le da una cronología de época postseveriana, que debe de referirse lógicamente a la representación del togado masculino[64].

No obstante, como indicábamos, las conclusiones de García y Bellido en 1959 referidas a los retratos nos parecen impecables. Así, el peinado de la acompañante-Musa, con el moño bajo posterior, corresponde efectivamente al denominado "Nestfrisur" con las orejas al descubierto, en un tipo datado a fines de época severiana, especialmente referido a peinados de Iulia Mamea y Orbiana, madre y esposa respectivamente de Severo Alejandro (222 d.C.-235 d.C.)[65]; la única diferencia

57. F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Córdoba", *MM*, 9 (1968), pp. 300ss., láms. 99a y 101-104.
58. Era desconocida entonces, no obstante, la identificación del tema con el *processus consularis*, como se ha indicado *supra* (pp. 102ss). A la problemática cronológica del sarcófago de Acilia también se refieren C. PANELLA, *op. et loc. citt.*; M. SAPELLI, *op. et loc. citt.*
59. Por el contrario aceptaba que sus paralelos más cercanos, el citado del Museo de L'Ermitage y otro de Capua, serían elaborados en los comienzos de la epoca severiana (F. MATZ, *op. cit.*, pp. 300s.).
60. Cfr. H.R. GOETTE, *op. cit.*, nºs. 9, 34-36, 38, 69, 72, 82-83, 85, 89, 91, 92, 93, 94 y 97.
61. M. WEGNER, "Bildnisbüsten im 3. Jahrhundert n. Chr.", *Festschrift für Gerhard Kleiner*, Tübingen, 1976, p. 113.
62. B. ANDREAE - H. JUNG, "Vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3 Jhs. n. Chr.", *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs*, *AA* (1977), p. 434 (tabla).
63. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 309. Esta cronología habíamos seguido nosotros en BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 228, nota 6.
64. H. R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 165s., nº 82, lám. 82, 1. Lo incluye dentro del grupo D, con la representación de los esposos, separados en ambos lados, y el hombre acompañado de otro togado (IBIDEM, pp. 89ss.).
65. K. WESSEL, "Römische Frauenfrissuren von der severischen bis zur konstantinischer Zeit", *AA* (1946-1947), esp. cc. 65s., fig. II. Cfr., además, C. SALETTI, *Ritratti severiani*, Roma, 1967, pp.

ÍNDICE

aducible con éstos lo supone el que el peinado cordobés dispone una mayor cantidad de cabello y tiene una caída más pronunciada, casi hasta los hombros, aunque se puede encontrar algún ejemplo de retratos particulares con estas características, como, por ejemplo, uno del Belvedere Vaticano[66].

Asimismo el peinado de la dama principal debe incluirse dentro del "Scheitelzopffrisur", en un esquema que comienza en época severiana pero que se extiende a lo largo de todo el siglo III d.C., siendo la mayor o menor altura de la lengüeta plana posterior –que no se advierte aquí– el factor que establece la cronología concreta, por lo que son aceptables los paralelos aducidos para el decenio 240-250 d.C., en referencia a las emperatrices Tranquilina y Octacila[67].

En lo que respecta al retrato masculino (FIG. 31), la fisonomía general remite a primera vista efectivamente a la retratística galiénica y postgaliénica, en ejemplares que disponen el peinado corto –a cincel o algo más desarrollada– y la barba rizada, con el empleo del trépano, y que llegan hasta los últimos decenios del siglo III d.C.[68], sin olvidar, por ejemplo, claros ejemplos en sarcófagos, como el denominado Plotino en el sarcófago correspondiente, de comienzos del último cuarto de la centuria[69]. No obstante, esa datación en la década de los 70-80 del siglo III d.C. supondría un desfase de cerca de cuarenta años con respecto a la fecha del retrato de la esposa, lo que resultaría excesivo, como ya indicó Fittschen, apuntando la solución de que el retrato masculino pudiera

---

68ss.; H.B. WIGGERS - M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild. III, 1: Caracalla bis Balbinus*, Berlin, 1979, pp. 200ss., láms. 57 a-f, 58-64 a (Iulia Mammea) y pp. 218ss., lám. 57 g-h (Orbiana, sólo relieves monetales). Para el de Iulia Mammea cfr., asimismo, M. BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977, pp. 29s.; K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog Capitolinischen Museen*, vol. III, Mainz, 1983, nº 33 (láms. 41s.).

66. Corresponde a una estatua marmórea, sedente, con el nº inv. 1130. Otros retratos particulares en K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *op. cit.*, nºs 154 (láms. 181s.) y 158-160 (láms. 185s.); J. MEISCHNER, "Privatporträts aus den Regierungsjahren des Elagabal und Alexander Severus", *JdI*, 99 (1984), pp. 319ss., esp. figs. 42 y 45.

67. K. WESSEL, *op. cit.*, cc. 66ss., fig. III. Un buen paralelo, por la amplitud de la cabellera en la parte baja, en los laterales del cuello, lo supone un retrato de particular de ese período, de Atenas, según M. BERGMANN, *op. cit.*, láms. 24, 6 y 25, 1.

68. Cfr. lo dicho en referencia al sarcófago de *Hasta Regia* (Nº 1). Asimismo, M. BERGMANN, *op. cit.*, láms. 36ss.: retratos datados desde el tiempo de los emperadores Claudio y Floriano hasta el de Carino, con barbas rizadas derivadas de la moda de época galiénica. Cfr., además, K. FITTSCHEN, "Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrhunderts nach Christus", *JdI*, 84 (1969), esp. pp. 225ss. (retrato de Volusiano).

69. K. FITTSCHEN, "Sarkophage römischer Kaiser oder vom Nutzen der Porträtforschung", *JdI*, 94 (1979), pp. 585ss., fig. 13.

corresponder al período 235-255 d.C.[70]. Finalmente, Schröder acepta este planteamiento y fecha la ejecución del retrato masculino en el decenio 240-250 d.C., de forma coetánea al de la mujer[71]; indica que las características del retrato cordobés, con barba rizada, mediante el empleo del trépano, en contraposición de los cabellos, cortos, con flequillo casi cuadrado y realizado a base de incisiones cortas y poco profundas sobre la superficie del mármol, aunque no están tan representadas en la retratística imperial –y habría que recordar sólo el retrato de Pupieno (238 d.C.), aunque con larga barba[72]–, sí se documentan bien en la retratística particular de bulto redondo en el período desde fines de la dinastía severiana hasta mediados del siglo[73].

En resumen, el sarcófago, aunque no se utilizó hasta el decenio 240-250 d.C., fue elaborado a fines de la época severiana, cronología acorde con el análisis estilístico del resto del relieve, con un agudo claroscuro del plegado y abundante uso del trépano, como, por ejemplo, en los profundos surcos que caracterizan la barba y cabellos del acompañante masculino –la otra figura de relleno–, que ya se documentan en sarcófagos de época severiana (y se continúan utilizando a lo largo de toda la centuria).

Asimismo está acorde con la tipología de la pieza, en referencia a la datación dada al ejemplar citado del Museo de L'Ermitage[74], o a la cronología de buena mayor parte de los ejemplares del "Tabernakeltypus", con los que se relaciona tipológicamente[75]. La única dificultad que puede esgrimirse nace del hecho de que las escenas sacofágicas del *processus consularis* se datan en general después de época severiana, y precisamente

70. K. FITTSCHEN, "Über Sarkophage mit Porträts verschidener Personen", *Symposium über die antiken Sarkophage (= Marburger Winckelmann-Programm* 1984), Marburg, 1984, p. 161, nota 60, c: "*...die Bildnisse der beiden Frauen entsprechen der Frisurmode mittel– bis spätseverischer Zeit; der Kopf des Mannes ist in gallienische oder sogar nachgallienischen Zeit datiert worden; der Abstand betrüge demnach ebenfalls eine ganze Generation oder mehr Nun ist eine Datierung in die genannte Zeit keineswes zwingend; Haartracht und Bachenbart weisen eher in die Jahre 235-255... durch die sich daraus ergebende frühere Datierung würde der Anstand zwischen den Porträts zwar nicht aufgehoben aber doch verringert*".
71. S. SCHRÖDER, *op. et loc. citt.*
72. H. B. WIGGERS - M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 241ss.
73. S. SCHRÖDER, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. I*, Madrid, 1993, pp. 278ss. (nº 85), para el masculino, y pp. 270ss. (nºs 81 y 82), para el femenino. J. MEISCHNER, *op. cit.*, pp. 319ss., aporta otros ejemplos de fines de la época severiana.
74. I. SAVERKINA, *op. et loc. citt.*. F. MATZ, *op. cit.*, pp. 300s. recoge una pieza de Capua, de época asimismo temprano severiana, en relación con el tipo del ejemplar de Córdoba.
75. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 76ss.

los ejemplares de friso corrido, que documentan la procesión con un mayor número de personajes, se datan en la segunda mitad de la centuria, como los sarcófagos de los hermanos de Nápoles, de Acilia o del Museo Torlonia[76]. Pero debemos concluir, con Reinsberg, que los intentos de clasificación tipológica han sido infructuosos[77], y que algunos ejemplos donde se presenta la escena de forma más abreviada –que en principio deberíamos pensar que deriva de la escena más desarrollada– se fechan en fecha severiana; así, por ejemplo, el ejemplar ya mencionado del Belvedere Vaticano[78] –que es sin duda el mejor paralelo temático para el nuestro (con el *processus consularis* abreviado y la mujer orante)–, se elaboraría en un momento coetáneo, puesto que los retratos de los difuntos pueden datarse hacia el 240 d.C.[79].

Por último, parece posible –aunque no es definitivo, ya que debemos recordar que aparecieron de forma ocasional en una zona de necrópolis– la pertenencia a la tapadera del sarcófago de los fragmentos recogidos por García y Bellido, quien destacó, en este sentido, la similitud estilística y de ejecución entre la cabeza de la figura ya analizada del *acompañante* y varios de los fragmentos recuperados, así como que el desarrollo parcial y las dimensiones previsibles de la tapadera (0,25–0,30m.) eran adecuadas para el sarcófago[80]. Identificó este autor correctamente una posible escena de "Filósofos y Musas" y una máscara báquica que debió de corresponder a uno de los enmarques laterales[81] (FIGS. 23-24):

1) fragmento de esquina superior con una cabeza femenina y mano colocada en el mentón, según el tipo de la Musa Polimnia. A pesar de la disposición de la figura hacia la derecha, el fragmento debía situarse precisamente en el extremo derecho de los relieves del frente de la tapadera, según el listel que se conserva a su derecha y el inicio del enmarque de la máscara de este lado, que ocuparía la esquina –y a la que pudo corresponder el fragmento 5.

76. H.R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 92ss.
77. C. REINSBERG, "Die Senatorensarkophage.. (cit.), p. 361.
78. W. AMELUNG, *op. et loc. citt.*, KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 105, fig. 105.
79. B. ANDREAE - H. JUNG, *op. cit.*, p. 434, tabla.
80. A. GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 10s.
81. IBIDEM, p. 11, fig. 15, con la misma ordenación de fragmentos que seguimos nosotros.

2-4) tres fragmentos de dos brazos desnudos y de una mano con un objeto inidentificado.

5) fragmento de la melena correspondiente a una máscara, que estaría situada en uno de los extremos del frente de la tapadera, como es habitual[82].

6) fragmento correspondiente a una cabeza masculina, con barba, del tipo genérico de "Filósofo" (FIG. 24).

En efecto, la presencia de la Musa Polimnia y de la cabeza de Filósofo nos lleva a identificar la existencia de escenas de filósofos y Musas[83]. Este motivo lo tenemos desarrollado, por ejemplo, en las tapaderas de Londres y, en nuestro ámbito peninsular, de Chelas (Lisboa), donde observamos que lo usual era que se dispusieran en parejas, normalmente la Musa de pie frente al Filósofo sentado[84], por lo que desentona la posición que ocupaba la Musa Polimnia identificada en nuestro relieve. Como se advierte a partir de la fotografía, el estilo del relieve es bastante mediocre, y se emplea de forma abusiva el trépano –como ocurre en ciertas partes del relieve de la caja–, en especial para el trabajo de las zonas de cabellos y barba, pero asimismo para marcar de forma rápida los dedos, ojos, orejas o nariz. Dimensiones, estilo y temática pueden avalar, así, la hipótesis de García y Bellido de considerar estos fragmentos como pertenecientes a la tapadera del sarcófago.

Puede concluirse, pues, que el sarcófago se elaboró en época tardoseveriana y los retratos en un período entre fines de época severiana y mediados del siglo III d.C., siendo casi coetáneos en su ejecución, aunque quizá algo posterior el masculino.

82. Vid. T. BRENNECKE, *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akrotere an Sarkophagdeckeln*, Berlin, 1970.

83. Cfr. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 141s.

84. IBIDEM, nº 45 (láms. 141. a; 142, a) y nº 15 (láms. 141, c; 142, b), respectivamente. Otros ejemplos: nº 66, de Ostia (lám. 141, d), nº 145, de Roma (lám. 141, e), nº 130, de Roma (lám. 142, c) y nº 72, de París (lám. 142 d, junto a sirenas). Para el ejemplar portugués, GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*. pp. 241s., nº 260, lám. 197; V. DE SOUZA, *Portugal. C.S.I.R.*, Coimbra, 1990, pp. 49s., nº 139.

Nº 4: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 32.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: aparecido en los trabajos de excavación que desde los comienzos de nuestra centuria se llevaron a cabo en la ciudad hispano-califal de Madinat al-Zahra, aunque no hay ninguna referencia explícita a este fragmento, por lo que desconocemos la zona concreta de la ciudad en que fue encontrado[1]. No obstante, podemos suponer que originalmente procede de alguna de las necrópolis romanas de la *colonia Patricia Corduba*, habiendo sido trasladado a la ciudad palaciega construída por Abd al-Rahman III en el siglo X para su embellecimiento, reutilizado –al igual que el resto de los sarcófagos– como pila de fuente en alguna estancia o jardín.

Localización actual: fondos del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba).

Material: mármol blanco, de grano de tamaño medio y brillante, identificado como procedente de las canteras de la isla griega de Paros, según resultado del análisis petrográfico elaborado en el Laboratorio para el Estudio de los Materiales Lapideos Antiguos (LEMLA), de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Dimensiones: 0,25m. de altura, 0,32m. de anchura, 0,11m. de grosor máximo. Si desarrollamos la figura principal podemos suponer que la caja tendría una altura próxima a los 0,80m., aunque es imposible calcular la anchura total.

Bibliografía:

BELTRÁN, Madinat al-Zahra, p. 113, nº 5; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 234s., nº 1, lám. 36 a; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 81, nº 7.

* * *

El fragmento corresponde a la parte superior del frente de la caja, incluyendo el borde superior, liso y saliente, originando un típico perfil cóncavo en relación con el fondo del relieve. En lo conservado

1. Cfr. lo expuesto en el apartado 3.1.2. de la Introducción (pp. 32ss).

ÍNDICE

corresponde casi en su totalidad a la representación de la parte superior del cuerpo de una figura femenina[2], colocada de perfil –hacia la derecha–, que toca un instrumento musical. La figura indicada va vestida con un *chiton*, anudado sobre los hombros y que deja los brazos desnudos, y sobre el hombro izquierdo se dispone el manto, que ondea hacia delante, entre ambos brazos, y se eleva por detrás, en una especie de *velificatio*, aunque sin llegar a superar la altura de la cabeza, seguramente por la propia colocación de la figura, totalmente pegada al reborde superior. La disposición y plegado del manto trasmite, no obstante, una sensación de movimiento, que seguramente iría acorde con la representación del resto del cuerpo. Lleva la cabeza echada hacia atrás y dispone el cabello en largos mechones –sumariamente diferenciados mediante profundos surcos de trépano–, peinados simplemente hacia atrás –uno de ellos cae sobre el hombro derecho de la figura– y recogidos en la parte trasera en un moño; además se reconoce la presencia de una cinta que se decora a su vez con hojas de hiedra y, en la parte de la frente, un corimbo.

La posición de la cabeza se justifica tanto por el movimiento agitado de la figura, como por el esfuerzo de tocar una flauta doble, o *aulós* frigio, del que sólo se conserva la flauta curva, sostenida con la mano izquierda –que eleva los dedos índice y meñique–, aunque la presencia de un grueso puntal en el mármol indica la disposición de la flauta recta, superpuesta a aquélla, y que sostendría con la mano derecha. Sin embargo, ésta y el brazo correspondiente, desde la altura del codo, faltan asimismo por fractura, dado que constituían elementos exentos. No queda claro a qué correspondería un segundo puntal que se reconoce sobre el fondo del plano, delante del brazo izquierdo, ya que no puede relacionarse con el brazo perdido.

En el espacio libre que queda entre ese brazo femenino, el vuelo del manto y el extremo del *aulós* se ha conservado parte de una cabeza masculina, vista casi de frente, en la que destaca sobre todo la típica oreja puntiaguda, que unido a la cabellera alborotada de largos mechones y a los rasgos de carácter animalesco –conseguidos mediante los abundantes golpes de trépano–, nos llevan a su clara identificación con un sátiro.

2. Frente a su identificación como un sátiro; cfr. BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 81; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 234.

A pesar de que el fragmento es bastante pequeño, podemos suponer que nos encontramos ante un sarcófago de un taller de Roma, que seguramente corresponde a un esquema ornamental que desarrolla en todo su frente una escena de *thiasos* báquico.

Corresponde a la representación de una ménade, tanto por la presencia del doble *aulós* como por la corona de hojas de hiedra y corimbos, que complementa un tipo de peinado característico de ella, con los cabellos dispuestos hacia los lados a partir de una raya central, cayendo algunos mechones sobre los hombros y recogiéndose el resto en un moño trasero[3]. La ménade avanza, pues, tocando la doble flauta, como parte del *thiasos* que acompaña al dios Baco –aunque en algunos casos no aparece representada la divinidad–, junto a un sátiro, colocado en un plano secundario; la participación, pues, en esa danza orgiástica justifica el carácter de movimiento de la figura, así como el vuelo del manto. En concreto el esquema iconográfico correspondería a una variante del tipo de *aulistria B* establecido por Matz[4], ya que en éste normalmente la *velificatio* está presente, aunque en ocasiones poco desarrollada. Ello ocurre en esta ocasión, aunque sin duda ocasionado por la misma posición de la ménade en el frente del sarcófago, pegada al reborde superior, lo que impide que el manto se desarrolle suficientemente por la falta de espacio.

Matz recogió cerca de sesenta sarcófagos con decoración báquica en la que aparece representada una ménade en el tipo citado, pero no se vincula a ningún esquema o tema decorativo concretos, ya que constituían verdaderos tipos de relleno[5]. Desconocemos si el sátiro acompañante llevaba algún atributo, o simplemente participaba en el baile sagrado, como ocurre en algunos casos en los que aparece representado junto a una ménade *aulistria*[6].

3. Un buen ejemplo lo tenemos en un sarcófago conservado en Cambridge, según F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, ASR IV, 1, Berlin, 1968, nº 129, lám. 156, datado en el siglo II d.C. No obstante, el peinado es sobre todo frecuente en ejemplares de época severiana.
4. F. MATZ, *op. cit.*, p. 34, quien indica que los paralelos más abundantes en relieves no sarcofágicos corresponden al siglo II d.C.
5. F. MATZ, *op. et loc. citt.*
6. Por ejemplo, F. MATZ, *op. cit.*, nº 49 (lám. 55), del primer cuarto del siglo III d.C.; nº 99 (lám. 124). 140 (lám. 161a). de hacia 210 d.C., o nº 141 (lám. 158b). También ese esquema (ménade *aulistria* y sátiro) es utilizado a veces para la decoración de los laterales, como en el nº 83 (lám. 107a). En ocasiones la pareja no la forma con un sátiro, sino con Pan, representados tanto en el frente como en los laterales de la caja: IBIDEM, nº 106 (lám. 144 b), del Museo Nacional de Nápoles, y nº 107 d.C. (lám. 145 a), procedente de Zagarolo, ambos fechados hacia el 160–170 d.C.

Desde el punto de vista estilístico destaca el empleo abundante del trépano, que es utilizado de forma exagerada en la representación del cabello y en determinadas partes del rostro. No obstante, ha sido empleado de forma acertada, con un evidente conocimiento del oficio del taller, para destacar la diferencia de planos, que es bastante importante, si contraponemos el bajorrelieve de la cabeza del sátiro y del manto de la ménade con la propia cabeza femenina o los elementos en bulto redondo[7]. Así, por ejemplo, su empleo en la cabellera del sátiro sirve para destacar la corporeidad de esa figura, a la vez que lo asimila a la cabeza femenina, por la afinidad del empleo abundante del trépano. En suma, nos encontramos ante una obra de taller, de mediana calidad, pero resuelta con un buen conocimiento técnico del modelado y del trépano, creando un juego de diferentes planos en un pequeño espacio. Sus características estilísticas inducen, pues, a su datación en un momento tardoseveriano.

7. Un trabajo similar, con acentuada contraposición de planos y empleo abundante del trépano, podemos encontrar en un sarcófago de Woburn Abbey, F. MATZ, *op. cit.*, nº 100 (lám. 132 a), datado hacia el 210-220 d.C.

Nº 5: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 33-41.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: los diferentes fragmentos que conocemos de este sarcófago fueron apareciendo a lo largo de los trabajos de excavación llevados a cabo a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo en la ciudad hispanocalifal de Madinat al-Zahra, aunque no existen referencias explícitas a ellos en las escasas publicaciones que generaron –como había ocurrido en el caso anterior.

No obstante, diversas referencias orales testimonian el lugar de procedencia común de los diferentes fragmentos, que se sitúa en torno al denominado "patio de la pila", es decir, el área de servicios anexa al propio "Salón Rico", el salón del trono y lugar de audiencias califales, situado en el centro de la segunda terraza de la ciudad[1] (FIG. 8, 1), así como las circunstancias de descubrimiento: pequeños fragmentos que en general aparecieron en las conducciones de desagüe del "patio de la pila", como fruto seguramente de una destrucción intencionada.

Asimismo podemos aceptar la probable procedencia original en alguna de las necrópolis de *Corduba*, seguramente la septentrional, de la que procede el sarcófago ya analizado de la Puerta del Hades, el paralelo hispano más cercano a la pieza que estudiamos ahora.

Localización actual: Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba); según un reciente montaje reconstructivo que incluye casi la totalidad de los fragmentos conocidos[2].

Material: mármol blanco, de grano de tamaño medio y brillante, identificado como porcedente asimismo de las canteras griegas de la isla de Paros (resultados de análisis petrográficos del LEMLA, de la Universidad Autónoma de Barcelona).

Dimensiones: conocemos 124 fragmentos –con decoración relivaria– que corresponden al frente y a los dos laterales de la caja del sarcófago. Faltan por el contrario fragmentos correspondientes al fondo y la cara posterior lisa, seguramente porque en el curso de los trabajos

1. Aparece asimismo junto a una pila árabe de forma semiesférica y con decoración relivaria, con la que debió compartir la función de pila de fuente; así lo referencia también, S. LÓPEZ CUERVO, *Medina az-Zahra. Ingeniería y formas*, Madrid, 1983, pp. 107s., fig. 68.
2. Esta reconstrucción actual fue sufragada en 1991 –dentro de la campaña de documentación fotográfica– por el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, gracias al interés de W.Trillmich.

ÍNDICE

arqueológicos sólo se recogieron aquéllos que tenían decoración relivaria. Los fragmentos recuperados unen entre sí en su mayoría, pudiéndose establecer cuatro grupos principales:

A) grupo del tabernáculo central, al que corresponden trece fragmentos (FIG. 33); diez de ellos unen entre sí y corresponden a la zona alta de la Puerta del Hades, flanqueada por columnas con capiteles y parte del frontón; mide 0,42m. de altura, 0,53m. de anchura, y 0,11m. de grosor. Otros tres fragmentos, que unen entre sí, corresponden a la parte baja de la Puerta, con 0,25m. de altura, 0,19m. de anchura, y 0,10m. de grosor.

B) grupo de fragmentos que corresponde a la parte derecha del frente del sarcófago y a la cara lateral de ese lado, conservando la esquina: en total suman 54 fragmentos. La parte frontal mide (FIG. 34) 0,91m. de altura, 0,77m. de anchura, y 0,10m. de grosor (pared frontal). La cara lateral (FIG. 39) mide 0,85m. de altura, 0,87m. de anchura, y 0,10m. de grosor (pared). La profundidad del relieve alcanza en el frente un máximo de 0,08m., y en el lateral 0,03m. En este lateral se aprecian dos orificios circulares como consecuencia de la reutilización como fuente en época musulmana.

C) grupo de fragmentos que corresponde a la parte izquierda del frente del sarcófago y a la cara lateral izquierda, con un total de 43 fragmentos. La parte frontal (FIG. 35) mide 0,90m. de altura, 0,30m. de anchura, y 0,10m. de grosor (pared). El lateral (FIG. 40) mide 0,88m. de altura, 0,78m. de anchura, y 0,10m. de grosor (pared), y presenta también un orificio circular para salida de agua.

D) un cuarto grupo de 14 fragmentos que unen entre sí, y que corresponden asimismo a la parte derecha de la edícula izquierda del frente de la caja (FIG. 36). Mide 0,88m. de altura, 0,34m. de anchura, y 0,10m. de grosor.

Bibliografía:

BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 113ss., nº 6, láms. II y III, 1; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 235ss., nº 2, láms. 36b-38, fig. 1; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 81, nº 8, lám. II (detalle).

Nos encontramos, pues, ante la parte delantera y laterales de una caja de sarcófago que dispone una ornamentación frontal a base de tres paneles pseudoarquitectónicos: un tabernáculo central coronado con frontón triangular y dos edículas laterales con arcos rebajados, decorados con molduras lisas (desde arriba a abajo, se suceden una gola recta, listel saliente, talón y bisel), que apoyan en sus correspondientes cimacios (aquí se suceden un listel, faja saliente, bisel, talón y ábaco). Las correspondientes columnas, sobre las que apoyan los arcos y el frontón –en este caso de módulo menor–, presentan capiteles compuestos lisos y fustes asimismo lisos, no conservándose ninguna de las basas correspondientes.

Del tabernáculo central sólo se ha conservado parte de los capiteles y –en el lado izquierdo– del fuste de la columna, así como del frontón superior, con el cuerpo de un ave (seguramente una paloma) en el lado izquierdo y, en el lado contrario, el extremo de la cola de otra, que estaría dispuesta en forma contrapuesta (FIG. 33). En el panel central se representa, aunque conservada de forma muy fragmentada, la Puerta del Hades, entreabierta, y con un esquema ornamental idéntico al que ya hemos descrito para el sarcófago asimismo cordobés de la necrópolis del Brillante (Nº 4). En este caso se disponen idénticos motivos decorativos en los dos recuadros inferiores (las cabezas de león con argolla en la boca), mientras que en los superiores se disponen aquí dos figurillas infantiles –la izquierda casi perdida–, con manto y diversos objetos en los brazos. Finalmente los recuadros rectangulares intermedios, de los que se conservan los superiores y parte del central izquierdo, se decoran con molduras reexcavadas y resaltes.

La edícula de la derecha (FIG. 34), como se ha dicho, conserva sólo parte de la columna de la derecha –de fuste liso y capitel compuesto liso– y parte del arco rebajado. En la esquina se ha representado una pared de sillarejos mediante incisiones y en el ángulo superior, en el espacio libre entre la parte superior del arranque del arco y el borde de la caja, podemos identificar restos del cuerpo serpentiforme de un monstruo marino que decoraba este lugar. En el interior de la edícula se disponían cuatro figuras, seguramente femeninas, aunque alguna casi totalmente perdida. A la derecha, una cruza las piernas, apoyándose en la izquierda, y se cubre completamente con el manto, excepto la cabeza, mientras dobla el brazo izquierdo y se llevaría la mano derecha a la

barbilla; queda muy poco del peinado, del que se reconocen el moño posterior y –en las molduras del arco– las dos plumas que coronaban su tocado, y que sirven para su identificación con una Musa[3]. A su lado se reconoce sólo la parte inferior –excepto los pies– de otro cuerpo femenino cubierto asimismo por un manto, que se enrolla a la altura de la cintura y cae por delante, pudiéndose observar la túnica bajo éste en la parte inferior. El brazo izquierdo, fracturado, saldría del relieve y debió sostener algún objeto, ya que aún se aprecia el lugar de unión de un apoyo o sostén un poco por debajo de aquél.

Finalmente, a su izquierda se dispondrían dos figuras (FIG. 37): una, de similar tamaño, casi ha desaparecido en su totalidad, y sólo conserva alguna pequeña parte del ropaje (por detrás de la figura que señalaremos a continuación); la segunda, situada por delante de la anterior, se ha representado de menores proporciones, cubierta sólo con una túnica larga, cogida en la cintura y los hombros, y que deja desnudos los brazos. Se coloca de tres cuartos y mirando hacia la derecha, a donde se sitúa la figura central; asimismo, levanta la pierna izquierda para apoyar en ella un objeto que coge con ambas manos y que, aunque bastante deteriorado, podemos identificar como una lira.

La edícula izquierda se nos ha conservado en dos grupos de fragmentos (C y D) (FIGS. 35-36), y, a pesar de su mayor deterioro, debía presentar una disposición casi simétrica a la anterior. Contamos asimismo con la parte izquierda de la edícula, con la columna de fuste liso y capitel compuesto de hojas lisas, la representación de la pared exterior de fondo y el arranque del arco rebajado –situado sobre el cimacio–; asimismo se representa en el ángulo superior de la caja el cuerpo serpentiforme de un animal marino, al que falta el torso. En este conjunto de fragmentos sólo podemos identificar la parte inferior de un cuerpo femenino, asimismo con las piernas cruzadas y cubiertas con el manto, en una disposición simétrica a la posición que ocupaba su figura contrapuesta en la edícula contraria. Asimismo la presencia, en la parte superior de las molduras del arco, de restos correspondientes a las dos plumas nos indican su identificación con una Musa.

En el último grupo ya citado de fragmentos (D) del frente se reconoce el extremo derecho de la edícula que venimos describiendo, con

3. Vid. M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, ASR, V, 3, Berlin, 1966.

la zona media del fuste liso de la columna correspondiente y, en la parte superior, parte del borde de la caja del sarcófago –con el listel liso– y del arco rebajado. No es posible reconocer el elemento que decoraba el ángulo superior libre entre el arco y el listel, del que sólo queda un resto irreconocible. En esta ocasión identificamos el esquema propio de esa parte de la edícula, que hemos supuesto para la edícula anterior; es decir, una figura de mayores dimensiones delante de la cual se sitúa otra figura menor, que porta algún objeto. En efecto, la primera de ellas representa una figura femenina, cubierta con una túnica atada en la cintura y con un manto echado sobre su hombro izquierdo, que vuelve la cabeza hacia la izquierda, con un peinado de largos bucles, cogidos en la parte posterior en un moño, y del que caen algunos rizos sobre los hombros. Al igual que ocurría en los otros casos la presencia del extremo de las dos plumas, situadas sobre las molduras del arco, identifican a la figura como una Musa. Además, junto a su cabeza, en el lado izquierdo, se ha representado una máscara teatral, de carácter trágico, sobre cuyo significado trataremos más adelante. En segundo lugar, por delante de esta figura, se dispone otra de menores dimensiones, que se conserva casi completa a falta del rostro, de las piernas y del brazo izquierdo (FIG. 38). Lleva pelo largo, con raya en medio y grandes mechones que caen sobre los hombros, y viste túnica larga, atada a la cintura, pero con mangas asimismo largas y anchas en sus extremos. Con su mano izquierda sostiene un díptico, sobre el que parece escribir con el estilo que porta en la mano contraria. Finalmente, a la izquierda de esta última figura, se reconoce parte de los pliegues de una vestimenta, que debió de pertenecer a la cuarta figura que se colocaría en el centro de la edícula, entre las dos Musas y la pequeña figura.

En el lateral derecho (FIG. 39) –enmarcado en el lado exterior por la columna colocada en la esquina del frente, que por este lado se corona con el cuerpo serpentiforme de otro monstruo marino que se dirige hacia el frente– se representa en bajorrelieve una escena de filósofos. En efecto se han dispuesto dos figuras, vestidas en ambos casos a la griega, con *himation*, que deja desnudo parte del torso y el brazo derecho. La figura de la izquierda, a la que falta la cabeza merced a uno de los orificios de reutilización, se dispone de pie y apoya el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda y un largo bastón, que sostiene con ambas manos y coloca en la axila izquierda, en una clásica postura de reposo.

ÍNDICE

El segundo personaje, sentado, seguramente sobre un *sella* –de la que parece reconocerse una pata curvada–, presenta pelo corto y barba larga, y dispone el brazo derecho para coger un *volumen* de una serie de ellos colocados sobre una especie de atril o pilastra baja, que se encuentran cerrados y atados con una cuerda en el centro[4]. Un segundo orificio se sitúa entre los *volumina* y la cabeza del filósofo.

La cara lateral izquierda (FIG. 40) presenta similar disposición general, organizada asimismo en función de dos personajes, de similar iconografía, de pelo corto y con barba –al menos así se advierte en la sedente, la única que conserva completa la cabeza– y vestidos con *himation*. El de la derecha, de pie, se dispone de frente, aunque dobla la cabeza hacia su compañero, lleva la mano derecha al pecho y sostiene con la contraria el borde del manto, así como un *volumen* cerrado. El otro personaje, sedente, lee en un *volumen* abierto que sostiene con ambas manos. Entre ambos se dispone un atril o pilastra baja, en cuya parte superior se expone un *volumen* también abierto; asimismo, por encima de este personaje, se reconoce un grupo de *volumina* cerrados y atados en su centro, con la misma disposición que en el otro lateral y que, por tanto, también estaban colocados sobre otro atril.

La restitución de esta serie de fragmentos nos llevan –como decíamos al principio– a la identificación de una caja sarcofágica dispuesta con un frente pseudoarquitectónico basado en un tabernáculo central, apoyado sobre columnas y con la Puerta del Hades, y dos edículas laterales, con una anchura total aproximada de 2,20-2,30m., y una altura que rondaría aproximadamente el metro, según hemos llevado a cabo en un dibujo de restitución[5] (FIG. 41). El esquema corresponde al tipo I de Koch y Sichtermann, denominado "Tabernakeltypus"[6], en cuyo grupo sobresalen, como paralelos del ejemplar cordobés, una serie de sarcófagos de Roma elaborados desde época tardoseveriana hasta mediados del

4. A veces puede llegar a confundirse con el motivo del reloj de sol, que también aparece en relieves de Filósofos y junto a la Musa Clio; cfr. M. WEGNER, *op. cit.*, nºs 55, 68, 129. 227.
5. Ha sido realizado por Dña. Elizabeth Candon, y completa y corrige el que dimos a conocer en BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, fig. 1.
6. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 76ss., fig. 3. Cfr. G. RODENWALDT, "Säulensarkophage", *RM*, 38-39 (1923-1924), pp. 1ss. (tipo B). La problemática sobre el origen de los esquemas columnados en los sarcófagos de talleres occidentales ya la hemos tratado a propósito de la pieza de Cordoba Nº 3, donde ya nos hemos referido a este ejemplar de Córdoba. Cfr. asimismo B. HAARLOV, *The Half-Open Door*, Odense, 1977.

siglo. Así, un sarcófago de Florencia[7](FIG. 42), otro del Belvedere Vaticano[8](FIG. 30) –ambos con sendas representaciones de esposos en cada uno de las edículas– y un tercero del Museo de los Conservadores[9], aunque en este caso las edículas son ocupadas por dos erotes estacionales en cada caso.

No obstante, amén del diferente desarrollo de las escenas en las edículas y los elementos decorativos, presentan algunas variantes con respecto a nuestro ejemplar, como la forma del tabernáculo (en especial para el ejemplar florentino) o de las columnas, que no aparecen con fustes lisos, como en el ejemplar cordobés. A la luz de los paralelos aportados podemos, además, hipotetizar sobre el desarrollo de algunos elementos decorativos. Así, monstruos marinos y tritones con cuerpos serpentiformes aparecen ocupando los espacios libres superiores entre el borde y los arcos rebajados y el frontón –respectivamente– del sarcófago citado de los Conservadores, o la estructura de la Puerta en el ejemplar del de Florencia (FIG. 42), con el que coincide además en el motivo de los leones con argollas[10]. Asimismo los dos ejemplares de Roma decoran los cuatro paneles de la Puerta con los cuatro erotes estacionales, que es, sin duda, el motivo que –reducido sólo a dos figuras– se reproducía en los dos paneles superiores de la pieza cordobesa. En efecto, a pesar del gran deterioro, puede reconocerse –sobre todo en el de la derecha– el amplio manto que cae por la espalda y –en concreto en el del Vaticano– los típicos atributos estacionales que portan[11], llevando en

7. G. RODENWALDT, *op. cit.*, pp. 17ss.; M. LAWRENCE, "Columnar Sarcophagi in the Latin West", *Art Bulletin*, 14 (1932 1933), nº 10; B. HAARLOV, *op. cit.*, nº 5 (1ª mitad del siglo III d.C.); H.R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz, 1990, p. 164, nº 69 (tardoseveriano). Ahora en el Museo del Duomo.
8. W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, vol. II. 1908, nº 60; B. HAARLOV, *op. cit.*, nº 2 (240–250 d.C.); F. MATZ, "Das Problem der Orans und ein Sarkophag in Cordoba", *MM*, 9 (1968), 300ss. (hacia 250 d.C.); B. ANDREAE - H. JUNG, "Vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3 Jhs. n. Chr.". *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs, AA* (1977), p. 434, tabla (240 d.C.); KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 105, fig. 105.
9. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 221, fig. 258; B. HAARLOV, *op. cit.*, nº 3 (220-240 d.C.); P. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage*, ARS, V. 4, Berlin, 1984, pp. 33s., 187s., nº 16, láms. 15, 1 y 16s. (245-250 d.C.).
10. Sobre su desarrollo en el ámbito del sarcófago –aunque en concreto en ejemplares del tipo *lenós*– cfr. ahora J. STROSZECK, "Wannen als Sarkophage", *RM*, 101 (1994), pp. 217ss. También aparecen, por ejemplo, en los recuadros inferiores de la Puerta del sarcófago cordobés de la necrópolis del Brillante, analizado ya (Nº 4), en el que asimismo la parte superior del frontón se decoraba con tritones.
11. P. KRANZ, *op. cit., passim.*

alto recipientes llenos de frutos y el *pedum* o ramas apoyados sobre el hombro, como parece que también ocurría en el caso cordobés.

Sin embargo, el diseño ornamental completo de la puerta del sarcófago de Madinat al-Zahra tiene su más exacto paralelo en una pieza conservada en el Museo de L'Ermitage[12], que corresponde al tipo de sarcófago estrigilado (FIG. 43): además del tabernáculo central –pero con fustes de acanaladuras en espiral, capitel compuesto decorado y frontón con molduras decoradas–, dispone a ambos lados el motivo de estrígiles, enmarcados por sendas columnas en cada esquina. En todo caso los dos paneles inferiores de la Puerta se decoran con el motivo de la máscara del león con argolla, mientras que en los dos superiores se disponen sendos erotes estacionales, con una iconografía bastante similar al menos en el caso de nuestro erote mejor conservado: el de la derecha –*genius* del invierno– tiene un manto amplio, anudado sobre el hombro, que cae por detrás con algún vuelo, y lleva un *pedum* echado sobre el hombro izquierdo, mientras que alza el brazo contrario para sostener en este caso un ramo de frutos. El de la izquierda –*genius* primaveral– tiene una disposición similar, aunque contrapuesta –como también debió ocurrir en el ejemplar cordobés por la posición del atributo que alza–, y levanta en la mano izquierda un par de aves, mientras que apoya sobre el hombro derecho una rama larga. Por último, también es idéntico el motivo ornamental del frontón, con dos palomas colocadas de perfil, en posición heráldica, que picotean un cesto de frutas colocado entre ambas.

En todos los paralelos aportados se sitúan unas figuras en los espacios intermedios entre el tabernáculo y las edículas, Victorias (sarcófago de Florencia), erotes sobremontados por Victorias (sarcófago del Vaticano) o genios asimismo asociados a Victorias (sarcófago de los Conservadores). Aunque en nuestro caso ningún fragmento corresponde a figuras semejantes, y dado que esos espacios están completamente desaparecidos, es plausible pensar que asimismo contó con figuras de algún tipo similar ocupando ese espacio intermedio.

En lo que respecta a las dos edículas su fragmentariedad plantea algunas dudas sobre aspectos concretos de las escenas representadas, aunque el desarrollo general parece claro, siguiendo un modelo simétrico

12. I. SAVERKINA, *Römische Sarkophage in der Ermitage*, Berlin, 1979, pp. 42s., nº 15, láms. 38s., quien lo data a fines del siglo II d.C., aunque quizás habría que situarlo en los primeros decenios del siglo siguiente.

contrapuesto, como hemos indicado ya. Así el esquema en cada una de las edículas colocaría en cada caso al difunto en el centro, flanqueado por dos Musas y acompañado por una pequeña sirviente que porta un objeto. Como hipótesis más plausible queda la identificación del matrimonio en ambas figuras centrales, ya que ello es lo habitual en la mayoría de los casos[13], aunque también lo generalizado es que se sitúe el marido a la derecha y la mujer a la izquierda, y no como aquí, puesto que no hay dudas sobre el carácter femenino de la figura colocada en la edícula derecha[14].

Otra cuestión la supone la identificación de las Musas representadas, dado el hecho de que no tienen una iconografía siempre idéntica[15], unido a la fragmentariedad de lo conservado en nuestro caso y, sobre todo, a la ausencia de atributos. No nos parece, además, conveniente considerar que los objetos que portan ambas *camillae*, aunque corresponden a atributos de Musas (lira y díptico), se asocien a las Musas colocadas por detrás de ellas[16], sino que más bien son atributos referidos a los respectivos difuntos, a los que acompañan como un símbolo de la posibilidad de la apoteosis a través de la cultura y las artes, demostrable por su relación con las propias Musas[17].

En la edícula derecha, pues, podemos reconocer en la esquina a la Musa Polimnia en su típica disposición, con los pies cruzados y apoyando su mentón en la mano derecha[18], aunque nada podemos decir de la segunda Musa, la que se situaría por detrás de la joven asistente, ya que –en función de la argumentación anterior– no tiene por qué pensarse

13. Cfr. M. WEGNER, *op. cit., passim*; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 97ss.; H.R. GOETTE, *op. cit.*, pp. 83ss.
14. Podría pensarse en la representación de dos mujeres (madre e hija, hermanas), pero no es lo habitual en este tipo de sarófagos, y también el carácter de los atributos –como se dirá– apuntan a una diferenciación de sexos.
15. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 102ss. Asimismo, C. PANELLA, "Iconografia delle muse sui sarcofagi romani", *StMisc*, 12 (1967), pp. 11ss.; L. PADUANO FAEDO, "I sarcofagi romani con muse", *ANRW*, II, 12, 2 (1981), pp. 65ss. Cfr. además, M. WEGNER, s.v. "Muse", *EAA*, vol. V, Roma, 1963, p. 293.
16. No ocurre en ningún caso conocido que una asistente sostenga el atributo de la Musa. Sólo en algunos casos se dispone junto a Clio una pequeña figura (cariátide en forma de *herma*, erote, esfinge) sobre la que se apoya el tintero; M. WEGNER, *op. cit.*, nºs 77, 138, 165, 188, 230. Asimismo ocurre en el sarcófago de Musas de Murcia (GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 255).
17. Vid. P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942. Más recientemente, H. WREDE, *Consecratio in formam deorum*, Mainz, 1984, p. 141.
18. Según prototipos estatuarios, como el de Venecia, que sería creado en época tardohelenística, cfr. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 119-121.

que se trate de Terpsícore, por la presencia de la lira. Por el contrario la lira, en cuanto símbolo de la poesía, sería atributo de la difunta, representada en el centro, que debió llevar asimismo algún objeto en la mano izquierda, por la presencia del apoyo en el mármol al que ya hicimos referencia.

En la edícula contraria, la Musa situada por detrás de la joven asistente –que porta los arreos de la escritura– debe de identificarse con Melpómene por la presencia del atributo, la máscara trágica[19], que debía sostener con su mano derecha junto a la cabeza del difunto; identificación que es factible desde el punto de vista iconográfico[20]. Por el contrario, la Musa que está representada en el extremo externo presenta asimismo las piernas cruzadas, en una disposición similar a la de la misma figura en la edícula contraria; dado que ya está representada Polimnia en el otro extremo, cabe su posible identificación, en función del tipo iconográfico, con Urania, Erato, Calíope o Terpsícore[21]. En este caso la *camilla* porta entre sus manos el díptico, atributo del propio difunto, que estaría –como habíamos dicho– representado en el centro, sin duda para significar la dedicación del difunto a las letras y la historia. Lo más habitual es que, si bien junto a la esposa se sitúa la *camilla*, normalmente portando una *acerra*[22], junto al esposo se sitúe un asistente masculino, que en determinadas escenas de representaciones de magistrados, como la ya analizada del *processus consularis*, es considerado como la representación del escriba o más bien el lictor que acompañaba al cónsul[23]; quizá ello se explica por la presencia de las Musas en ambos casos.

En todo caso la dicotomía que asociaba al hombre con la filosofía, la historia o el teatro trágico (díptico, máscara) y a la mujer con la música (lira), aunque no es determinante siempre, sin embargo está bien constatada en las representaciones de sarcófagos; sirva como ejemplo

19. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 105s. Sobre el atributo, cfr., P. RODRÍGUEZ OLIVA, "El símbolo de Melpomene. Teatro y muerte en la España Romana". *Estudios dedicados a Alberto Balil. In memoriam*, Málaga, 1993, pp. 49-81.
20. En efecto, el tipo representado se adecúa al de Melpómene, mientras que Clio –a cuya identidad correspondería en el caso de que la vinculáramos con los atributos de la asistente– normalmente va arropada por el manto, todo el cuerpo o cruzado por delante de la cintura; cfr. C. PANELLA, *op. cit.*, p. 37; L. PADUANO FAEDO, *op. cit.*, tabla II (variante E).
21. Cfr. L. PADUANO FAEDO, *op. cit.*, tab. VII.
22. Cfr., por ejemplo, los sarcófagos reproducidos aquí del Belvedere Vaticano o del Museo Torlonia.
23. Según lo dicho para nuestro ejemplar N° 4. Cfr. H. WREDE, "Scribae", *Boreas*, 4 (1981), pp. 112ss.; C. REINSBERG, "Senatorensarkophage", *RM*, 102 (1995), p. 362.

–entre otros muchos[24]– el ejemplar conservado en el Belvedere Vaticano en que, a ambos lados de una Puerta central –sin tabernáculo–, se disponen sedentes los dos esposos, acompañados respectivamente por dos Musas: el marido con Melpómene y Talia, junto a atributos como los *volumina* y, también, la máscara trágica; la mujer con Euterpe (con su flauta) y otra Musa que puede ser Calíope, junto una máscara cómica[25].

Ese deseo de la apoteosis de los difuntos a través de la cultura es un tema bastante documentado a lo largo del siglo III d.C., por lo que se desarrolla la producción de sarcófagos de Musas y de Filósofos[26], y también esa referencia tópica al mundo filosófico, y especialmente a la filosofía griega, se desarrolla en el tema de ambos laterales, donde –como se indicó– se dispusieron sendas escenas de lecturas filosóficas, que se incluyen en el tipo de Marrou en que el lector aparece sentado, de perfil, y acompañado por uno o varios peronajes[27]. Por otro lado, también está documentado el uso de este tipo de temas en los laterales de los sarcófagos de Musas[28].

Asimismo el uso de los capiteles compuestos de hojas lisas es propio de los talleres de Roma, sustituyendo los típicos capiteles corintios[29]. En nuestro ejemplar el capitel aparece lógicamente simplificado, pero, sobre la corona inferior de ocho hojas lisas que arrancan del collarino, se reconocen los extremos de las hojas de la corona superior y también se han reproducido, esquemáticamente, las semipalmetas entre las volutas, por debajo de la flor del ábaco –asimismo presente. Por todo ello podrían datarse durante la primera mitad del siglo III d.C.[30]. En

24. M. WEGNER, *op. cit.*, nº 25, 40, 47, 48, 68, 69, 73, 80, 93, 133, 138, 160, 162, 165, 167, 184, 188, 193. El mismo concepto sustenta representaciones como la de un mosaico de Piazza Armerina en la que un hombre togado es acompañado por la Musa Clio y aparece asimismo una máscara trágica, en suma historia y teatro; H. KÄHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, 1973, lám. 43 a.
25. M. WEGNER. *op. cit.*, nº 134, del tercer cuarto del siglo III d.C. Asimismo, B. HAARLOV, *op. cit.*, p. 136, nº 9.
26. R. TURCAN, "Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire", *ANRW*, II, 16, 2 (1978), pp. 1700ss.
27. H.-I. MARROU. *Mousikós Anèr. Étude sur les scénes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble. 1938, pp. 75ss.. nºs 71-104 (tipo II, B-b).
28. M. WEGNER, *op. cit.*, nºs 55. 68, 88, 228.
29. En general, en la producción de capiteles de este tipo en la arquitectura romana a fines del siglo III d.C. se desarrolla un tipo más esquemático, con una sola corona de hojas; P. PENSABENE, *Scavi di Ostia. I capitelli*, Roma, 1973; J.J. HERMANN, *The Schematic Composite Capital*, 1974.
30. Relacionables con éstos podemos referenciar los mismos capiteles reproducidos en los sarcófagos ya aducidos como paralelos generales de nuestro ejemplar.

conclusión, a falta de poder hacer el análisis de los retratos de los difuntos, datamos la elaboración del sarcófago cordobés hacia el segundo cuarto del siglo III d.C.

ÍNDICE

Nº 6: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 44-57 y 62-64.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: Los diversos fragmentos fueron apareciendo en las excavaciones de 1924 y 1925 "*..en una alcantarilla que se dirige hacia la parte norte del patio..*"[1], en el ámbito conocido como "patio de los pilares", pavimentado con losas de pizarra y que dispondría, como fuente, el sarcófago en su centro[2] (FIG. 8, 3). El patio es casi cuadrado (de 22m. por 20m.) y se sitúa al norte de la "casa del príncipe", en el sector palaciego de la ciudad, donde se localizan las residencias privadas del califa y de los más altos dignatarios.

Localización actual: La parte reconstruída se expone en el Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba). El resto de los materiales sueltos se guardan en los fondos de esa institución.

Material: mármol blanco, de carácter dolomítico, que puede corresponder a un origen de las canteras de la isla griega de Tasos (según resultados proporcionados por el LEMLA, Universidad Autónoma de Barcelona).

Dimensiones: contamos con dos grandes grupos de fragmentos que casan entre sí, incluyendo en este caso una gran parte del fondo liso de la caja del sarcófago, aunque no llegan a unir entre ellos, por lo que desconocemos la anchura total de la pieza. Para ese espacio intermedio, que corresponde a la parte central e izquierda del frente, podemos reconocer, no obstante, algunos fragmentos significativos –reconocibles en relación con los paralelos formales aducibles, como se verá–, que destacaremos sobre el resto de fragmentos sueltos.

Grupo A de fragmentos

Corresponde a la parte derecha del frente de la pieza (FIGS. 44-47), incluyendo una gran parte del fondo de la caja y parte del lateral derecho (FIG. 54). Así, la caja se conserva en unas dimensiones de 1,80m. de longitud –en el fondo– y 1,05m. de profundidad; la pared trasera,

1. Según las escuetas noticias proporcionadas por sus excavadores, aunque las reproducciones fotográficas que acompañan no dejan lugar a dudas: R. JIMÉNEZ, y otros, *Excavaciones en Medina Az-zahara*, Madrid, 1926, pp. 8ss., láms. VII-VIII.
2. Cfr. S. LÓPEZ CUERVO, *Medina az-Zahra. Ingeniería y formas*, Madrid, 1983, p. 83; BELTRÁN, Madinat al-Zahra, p. 111; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 233.

ÍNDICE

lisa, tiene en las zonas conservadas un grosor de 0,10m. En lo que respecta a las caras relivarias, la frontal mide 0,85m. de altura (la altura original), 1,31m. de anchura –incluyendo los fragmentos correspondientes a uno de los Dióscuros, que hemos unido en la parte central (FIGS. 45-47)–, y 0,15m. de grosor máximo, en el reborde saliente y liso del extremo superior. La profundidad del relieve llega hasta un máximo de 0,10m. Como fruto de su reutilización como pila de fuente, se practicó un rebaje en el reborde superior de la pieza –en el posible eje central–, por encima de la cabeza de caballo que acompaña a uno de los Dióscuros, en forma triangular, que debió de servir como rebosadero para el agua.

La cara lateral derecha (FIG. 54) mide, en lo conservado, 0,68m. de altura, 0,50m de anchura, y 0,15m. de grosor; la profundidad del relieve oscila entre 0,02-0,03m.

Grupo B de fragmentos

Corresponde a la parte izquierda del frente (FIG. 48) y el lateral de ese lado. La parte frontal mide 0,85m. de altura, 0,48m. de anchura, con una profundidad máxima del relieve de 0,10m. La cara lateral izquierda (FIGS. 56-57) mide 0,85m. de altura, 0,73m. de anchura, y 0,15m. de grosor, siendo la profundidad de los relieves lógicamente similar a la del grupo anterior. Existe un orificio circular en la parte superior, para la salida de agua.

Fragmentos sueltos

Se deben incluir en este apartado al menos 46 fragmentos más que formarían con seguridad parte del sarcófago, aunque de ellos 18 no son identificables; del resto para algunos puede suponerse la figura a que correspondieron.

1. Fragmentos correspondientes al *frente*:

a) pierna derecha de figura masculina, en seis fragmentos, que debió corresponder a uno de los Dióscuros, el más cercano a Meleagro[3] (FIG. 49).

3. En BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 242, figs. 2s., lám. 40b, lo consideramos erróneamente como perteneciente al propio Meleagro.

b) fragmento del brazo derecho de Meleagro, con restos de los dedos de la mano derecha del otro Dióscuro en el antebrazo (FIG. 50, arriba).

c) fragmento de los glúteos del segundo Dióscuro citado (FIG. 50, abajo).

d) pierna derecha de la figura de Diana, en tres fragmentos (FIG. 51, abajo).

e) fragmento correspondiente al extremo del carcaj con las flechas y restos del cabello de Diana (FIG. 51, arriba).

f) cuatro fragmentos que parecen corresponder a torsos desnudos, algunos con *balteus*, que debieron pertenecer a los Dióscuros, pero muy deteriorados.

g) cinco fragmentos del reborde superior y la cabeza de un animal, un caballo[4] (FIG. 52), que se colocaría entre las cabezas de los dos Dióscuros –como hemos indicado en el dibujo reconstructivo–, aunque también es posible qu se situase a la izquierda de la cabeza del segundo de los Dióscuros citado. Esa posición la corrobora además el que dos de los fragmentos corresponden al reborde superior del sarcófago.

h) cuatro fragmentos que corresponden a piernas y pies calzados de los cazadores.

i) en una fotografía anterior al actual montaje del sarcófago (FIG. 53), del archivo fotográfico del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, junto a otros fragmentos sueltos, se advierte claramente la presencia de dos fragmentos que corresponden al pie derecho del cazador situado en el extremo derecho de la pieza[5], aunque en la actualidad no hemos podido localizar esos dos fragmentos en los fondos existentes.

2. Fragmentos correspondientes al *lateral derecho*:

j) cinco fragmentos (tres unen entre sí) del lateral derecho (FIG. 55), que incluyen el reborde superior, restos de las ramas de un árbol, parte de la cabeza del cazador y el extremo de la

4. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 242, errónea identificación, ya que entonces sólo conocíamos tres fragmentos y no su ubicación en la parte superior.

5. Nº A 972/2 del inventario del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Es la fotografía reproducida en: G. KOCH, *Meleager*, ASR XII, 6, Berlin, 1975, lám. 38.

lanza que porta. Se reconoce un orificio circular para la salida de agua, paralelo, pues, al existente en el otro lateral.

Bibliografía:

R. JIMÉNEZ, y otros, *Excavaciones en Medina Az-zahara*, Madrid, 1926, pp. 8ss., láms. VII-VIII; GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 264, lám. 206; G. KOCH, *Meleager*, ASR XII, 6, Berlin, 1975, nº 29, láms. 38 c–d, 53 a–b; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 162 y 309; BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 115s., nº 7, láms. III,2 y IV,1; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 242ss., láms. 39-41a, figs. 2s.; BELTRÁN, Sarcófago, Bética, pp. 81s., nº 9, lám. III.

* * *

Ya García y Bellido[6] identificó correctamente el tema representado en el frente de este sarcófago con el de Meleagro y la cacería del jabalí de Calidón, aunque será Koch quien estudie correctamente la pieza, relacionándola con una serie de ejemplares elaborados en talleres romanos en la primera mitad del siglo III d.C.[7] Sólo el análisis de algunos nuevos fragmentos desconocidos con anterioridad nos ha dado pie para poder ampliar nuestro conocimiento de la pieza[8], aunque las conclusiones con respecto a tipo y cronología siguen adecuándose básicamente a lo apuntado por Koch.

En realidad García y Bellido sólo conoció la parte derecha del frente, con la presencia de varios cazadores, perros y el jabalí e interpretó, por la existencia del fragmento de cabeza de Dióscuro que miraba hacia la izquierda, que éste correspondía al cazador situado directamente por detrás del animal, según un esquema documentado en un ejemplar –entonces– de Villa Borghese y hoy en Frankfurt[9] (FIG. 58). Aun-

6. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 264, lám. 206.
7. G. KOCH, *op. cit.*, pp. 94s., nº 29, láms. 38 c-d, 53 a-b (2º cuarto del siglo III d.C.); KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 162 y 309 (galiénico).
8. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 242ss., láms. 39-41a, figs. 2s.
9. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 257, según C. ROBERT, *Mythologischen Zyklen*, ASR, III, 2, Berlin, 1904, nº 228. Se le ha sumado un fragmento de Kassel con el retrato de Meleagro, según B. ANDREAE - G. OEHLSCHLEGEL - K. WEBER, "Zusammenfügung der Fragmente eines Meleagersarkophage in Frankfurt und Kassel", *JdI*, 87 (1972), pp. 388ss. Además, G. KOCH, *op. cit.*, nº 30; K. FITTSCHEN, *Der Meleger Sarkophag*, Frankfurt, 1975.

que sería una hipótesis plausible –por la similitud estilística– hoy tenemos constancia de que no es correcta, ya que el fragmento se sitúa realmente a la izquierda de Meleagro. Koch no planteó la posibilidad y, con base en los fragmentos por él conocidos (la fotografía que utilizó para su estudio la reproducimos en nuestra FIG. 53), incluyó el ejemplar en un grupo en el que la escena propia de la cacería se hace determinante, abreviándose la escena complementaria con los preparativos de aquélla, situada de forma habitual en la parte izquierda del frente: los ejemplares que Koch incluye en este grupo ("Jagd mit zentralisierter Figurenanordnung") corresponden a los sarcófagos de Florencia, Pisa (FIG. 59), Roma (Palacio Rospigliosi), el nuestro de Madinat al-Zahra, el citado de Frankfurt (FIG. 58) y los de Oxford (FIG. 60) y de Cosenza[10]. En ellos se produce una disposición de todas las figuras confluyendo hacia la escena del jabalí, mientras que ocupa el centro de la composición bien las figuras de los Dióscuros y Meleagro, bien sólo la figura del héroe, aunque esa circunstancia ya se observa en sarcófagos del siglo II d.C. donde se abrevia la escena de la reunión previa, como en el ejemplar del Palacio Doria, del 180 d.C. (FIG. 61)[11]. En una versión extrema, como ocurre en el ejemplar de Frankfurt, incluso uno de los Dióscuros ocupa el puesto del cazador situado por detrás del jabalí, ya que se representa con el *pilos*[12].

Como indicamos en su momento[13], nuestra hipótesis de reconstrucción del frente se desarrolla básicamente a partir de la interpretación de los fragmentos sueltos que corresponden a figuras que se desarrollarían en el espacio intermedio entre los dos extremos del relieve[14] (FIG. 62), y de la consideración de que un rebaje realizado en el borde superior por encima de la cabeza del caballo que acompaña al Dióscuro de la derecha como fruto de la reutilización de la pieza debió corresponder a un rebosadero –en forma triangular– que ocuparía el eje central de la fuente (FIGS. 45-47), aunque es un extremo lógicamente indemostrable. Así, considerando que desde ese punto hipotéticamente central

10. G. KOCH, *op. cit.*, nºs 26 (del 220-230 d.C.), 27 (2º cuarto del s. III d.C.), 28 (2º cuarto del s. III d.C.), 29 (2º cuarto del s. III d.C.), 30 (comienzos del reinado de Galieno y retrato del 270-280 d.C.), 156 (2º cuarto del s. III d.C.) y 157 (siglo III d.C.).
11. G. KOCH, *op. cit.*, nº 8, lám. 10.
12. Sobre el tipo vid. C. ROBERT, *op. cit.*, nºs 226a y 260; G. KOCH, *op. cit.*, nºs 43 y 53, respectivamente.
13. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 245.
14. Los dos dibujos han sido realizados por Dña. Elizabeth Candon, sobre la base de los editados en BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, figs. 2-3.

hasta la esquina derecha la longitud sobrepasa en unos centímetros el metro, podría suponerse para la restitución total un frente de unos 2,05-2,10m. de anchura; aunque no sean medidas exactas, sí podrían ser bastante aproximadas.

Con los presupuestos aportados y los paralelos pertinentes podemos ir restituyendo, pues, el frente completo (FIG. 63), que básicamente se paraleliza con los ejemplares indicados por Koch tanto en el número como en la disposición de las figuras. En primer lugar, la escena de la reunión previa y preparativos de la caza casi ha desaparecido por completo, y en todo caso las figuras que a ella pertenecen se vinculan a la escena de la caza por la propia disposición de los cuerpos, vueltos o incluso caminando hacia ésta. Debemos mencionar, en primer lugar, la situada más a la izquierda, la importante figura del rey Oineus, el padre del héroe, en cuya corte tiene lugar la escena. Por ello en algunos ejemplares esta figura queda enmarcada en un arco más o menos desarrollado, que a veces sólo se simplifica en una pilastra de esquina (ejemplares de Frankfurt o Pisa, por ejemplo); en nuestro ejemplar, por falta de espacio, quizá se ha recurrido a la opción de que la pilastra se haya elaborado en la cara lateral, con un doble arranque de arco en ambos sentidos, por lo que el espectador –desde una visión sesgada– podía asimilar el elemento arquitectónico tanto a la escena del lateral como a la del frente, en ambos casos significando el palacio citado. Oineus se ha dispuesto de frente, aunque seguramente la cabeza estaría vuelta hacia la derecha, quedando algún resto de la cabellera aún en el relieve; como es habitual se viste con una túnica ceñida con un cinturón y con el manto, mientras cruza el brazo derecho por delante de la cintura y sostiene sobre su antebrazo izquierdo el cetro o la espada. Presenta en el hombro y antebrazo derechos un recuadro como fruto de un arreglo antiguo.

A su derecha debió colocarse la figura semidesnuda del dios-héroe Hércules, caminando hacia la derecha[15], como demuestra la posición de su pie derecho desnudo en la parte baja del relieve, del que se conservan aún tres dedos. Como ocurre en algún ejemplar[16], el pie

15. Aunque esa postura se encuentra en todos los ejemplares del grupo establecido por Koch –hemos reproducimos la figura de Hércules del ejemplar de Pisa–, también aparece en piezas de otros tipos, como en la del Palacio Doria (G. KOCH, *op. cit.*, nº 8) o el Palacio Albani (IBIDEM, nº 18), por ejemplo.

16. También, por ejemplo, en el sarcófago de Pisa, ya citado.

izquierdo de Oineus ha sido representado en bajorrelieve, por detrás de donde iría la pierna de Hércules, aunque desconocemos a qué correspondería un grueso apoyo de sección redondeada irregular que se dispondría entre las dos piernas de la figura, quizá un tronco bajo, ya que no es habitual que Hércules porte la clava –que en ese caso podríamos interpretarla apoyada en el suelo–, sino que lleva un hacha doble sobre el hombro. La última figura que se advierte en esta parte es la de un perro, que de forma habitual se dispone junto a la figura que vendría a continuación, la diosa Diana.

Correspondiente a esta figura de Diana hemos asimilado dos fragmentos sueltos, que nos sirven para identificar el tipo representado: uno que corresponde a la parte superior del carcaj con los extremos de las flechas y parte de los cabellos de la diosa y otro (en tres fragmentos) de la pierna izquierda, que se muestra en avance, asimismo hacia la derecha. El tipo desarrollado probablemente corresponde al modelo estatuario de la Diana *Venatrix*[17], que deriva del de la Artemis de Versalles, y documentado en diversas variantes en los sarcófagos de Meleagro desde mediados del siglo II d.C.[18]; en nuestro caso seguramente no llevaba la mano derecha al carcaj, como era habitual, ya que no aparecen restos en el fragmento conservado.

A continuación viene un segundo grupo de tres figuras, que están desaparecidas casi en su totalidad, pero que debieron corresponder a los dos Dióscuros y al propio Meleagro, enlazando, pues, el ambiente divino y el humano. De Meleagro quedan restos del brazo izquierdo –que sostendría la lanza dirigida hacia el jabalí– y de la clámide que colgaba desde ese brazo (en el grupo de fragmentos de la parte derecha), así como un fragmento suelto correspondiente a su brazo derecho (FIG. 50, arriba), doblado, para sostener el otro extremo de la jabalina en el momento de lanzarla sobre el animal. Precisamente en el antebrazo se advierte en tres dedos que deberían corresponder a la mano derecha de uno de los Dióscuros, en una posición bien documentada, en la que intenta inútilmente que el cazador no descargue el golpe fatídico, preludio de la desgracia

17. Aunque no aparece en los sarcófagos del grupo del sarcófago cordobés, sí se documenta en ejemplares de la primera mitad del siglo III d.C., como los de Broadlands o Villa Albani. G. KOCH, *op. cit.*, nºs 17 y 18, respectivamente.

18. El prototipo se considera original de Leocares, creado hacia mediados del siglo IV a.C.; G. KOCH, *op. cit.*, pp. 11ss. Cfr. L. KAHIL, *LIMC*, II, Zürich, 1984, pp. 245ss.

que se avecina sobre él. La acción ya aparece en ejemplares del siglo II d.C., como en el citado de Villa Doria (FIG. 61), pero la disposición de este Dióscuro debe de asemejarse mejor a piezas como la citada de Pisa (FIG. 59), en la que se dispone con una visión posterior de tres cuartos, ya que así lo demuestra el fragmento de unos glúteos correspondiente a esta figura (FIG. 50, abajo). Consecuentemente, siguiendo los esquemas indicados, en los que ambas figuras establecen una composición en V –Meleagro doblado hacia la derecha en el impulso de asestar el golpe, y el Dióscuro echado hacia atrás, intentando evitarlo–, el segundo de los Dióscuros se coloca entre ambos, en una posición más o menos evidente, en función de la mayor o menor proximidad de los dos anteriores.

A este segundo Dióscuro corresponde efectivamente el fragmento de cabeza con *pilos*, ya citado, que dispone a su derecha la cabeza del caballo, con la cabeza hacia arriba (FIGS. 45-47), en una postura que está documentada en otros casos de similar desarrollo de la escena[19]. Inusual es, por el contrario, en estas series que el Dióscuro vuelva su cabeza hacia la izquierda, ya que normalmente mira hacia Melagro e incluso le coloca un mano por detrás de la cabeza.

Por otro lado, a esta figura debe de corresponder una pierna derecha de cazador, calzada con *mulleus*[20] (FIG. 49), que en una ocasión anterior supusimos pertenecería a Meleagro[21], pero no cabe duda que en ese caso presentaría una mayor inclinación y no estaría doblado el pie a la izquierda de una forma tan acusada. Imposibilitada, pues, esta adscripción sólo puede corresponder al Dióscuro colocado entre las figuras hoy desparecidas, que así se dispone de frente al espectador y con la cabeza vuelta hacia su compañero. Esa circunstancia nos ilustra el hecho de que –frente a otros paralelos (sarcófagos de Pisa, Broadlands o Villa Albani) en los que la parte inferior del cuerpo de este Dióscuro aparece casi oculta por el propio Meleagro y el otro Dióscuro, bastante próximos–, en nuestro caso, existía una mayor separación entre los dos últimos, suficiente para poder representar, al menos, la pierna derecha del segundo Dióscuro[22].

19. En concreto podemos hacer referencia de nuevo a los ejemplares de Broadlands y Villa Albani (G. KOCH. *op. cit.*, nºs 17 y 18).
20. H.R. GOETTE, "Mulleus, Embas, Calceus", *JdI*, 103 (1988), pp. 401ss.
21. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 242 y 247.
22. Así aparece, por ejemplo, en un ejemplar romano del Palacio Mattei, en el que entre Meleagro y el Dióscuro se dispone una figura intermedia –pero sin *pilos*, y con una cabellera de tirabuzones– de frente, con la cabeza vuelta hacia el segundo y que dispone su pierna derecha entre las extremidades de los otros dos; G. KOCH, *op. cit.*, nº 20 (de comienzos del siglo III d.C.).

ÍNDICE

Teniendo en cuenta esa separación indicada cabe la opción de situar una segunda cabeza de caballo (FIG. 52) –esta vez dirigida hacia abajo– entre las dos cabezas de Dióscuros –como hemos indicado en nuestro dibujo–, aunque también podría situarse más a la izquierda, entre el primer Dióscuro y Diana[23].

En lo que respecta al resto del frente, centrado en torno a la figura del jabalí, nos ofrece menos problemas su interpretación, debido a la mejor conservación. Así, se suceden cuatro figuras de cazadores; en primer lugar, la figura de Atalanta que se viste con la túnica corta, ceñida en la cintura, y doblaría su cabeza hacia la derecha, mientras sostiene un venablo con la mano derecha, cuyo brazo dispondría por delante de la cintura. A sus pies, entre ella y el desaparecido Meleagro, se dispone un perro, del que sólo resta la parte superior.

Junto a Atalanta se ha representado un cazador vestido con túnica y clámide, que conserva la cabeza, asimismo de perfil hacia la derecha, y con la particularidad de que ostenta una cabellera de gruesos y largos tirabuzones (FIG. 64). En efecto, se trata del efecto de la introducción de elementos realistas incluso en las escenas idealizadas[24] –aspecto típico de los relieves de cacerías de sarcófagos de los siglos III-IV d.C.–, y más en concreto de norteafricanos, con sus típicos cabellos ensortijados[25]. En consonancia con ese interés realista se acompaña a la derecha de la figura la representación del extremo de un *pedum*, en un relieve muy bajo, sólo grabado sobre la superficie del fondo.

En tercer lugar, se sitúa otro cazador –éste cubierto sólo con la clámide y las botas– por detrás del jabalí, con el brazo derecho alzado, que coge la lanza con la que descargar el golpe. La figura del jabalí sólo ha sido representada en el medio cuerpo delantero, en ademán de estar saliendo de su guarida, cuyo perfil rocoso se insinua por detrás de la pierna izquierda del cazador citado anteriormente. Con la pata derecha el animal quiebra el cuello de otro de los perros que lo acosan, representado de perfil, y al que le falta la cabeza.

23. Así aparece en los sarcófagos citados de Villa Albani (G. KOCH, *op. cit.*, nº 18) o en el del Palacio Rospigliosi (IBIDEM, nº 28), aunque en el segundo en realidad se sitúa por detrás de la cabeza de la diosa por la reducción de espacio.
24. Ya hemos mencionado el ejemplo del sarcófago de Meleagro del Palacio Mattei (G. KOCH, *op. cit.*, nº 20).
25. B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR, I, 2, Berlin, 1980, nºs 27, 65, 232, 247. Cfr. A. CALÒ-LEVI, *Barbarians on Roman Imperial Coins and Sculpture*, NNM 123, 1952.

Por último, se dispone un tercer cazador en el extremo derecho del frente, con una iconografía bastante repetida; se trata de un cazador herido, apartado de la lucha, que lleva la mano derecha –conservada en parte– a la herida de su muslo derecho. Es representado de frente al espectador, sólo con la clámide, que en este caso apoya sobre su hombro izquierdo y caería por detrás; un *balteus* le cruza el torso desde su hombro derecho, para sostener la espada en el lado contrario, mientras sostiene con la mano izquierda la lanza, que le sirve de apoyo. Como es habitual se trataría de un personaje barbado, de lo que quedan restos aún reconocibles en la parte conservada del cuello. Aunque hoy sólo conserva su pierna izquierda, en una fotografía anterior, ya citada (FIG. 53), podemos apreciar que se habían recuperado dos fragmentos correspondientes a su pie derecho, asimismo calzado con el *mulleus*, pero que actualmente no los hemos podido localizar.

Es de destacar, como peculiaridad iconográfica de la pieza, que no se haya representado –como es habitual– a los pies del cazador citado, agarrado a sus pies para sostenerse, otro compañero asimismo herido, que se recuesta en el suelo para adecuarse al espacio disponible. Por el contrario ese espacio es ocupado por la figura de otro perro, que avanza a la izquierda, y que apoya una de sus patas delanteras –conservada– sobre una especie de frutas redondeadas, que debe corresponder a una esquematización de los elementos paisajísticos (rocas, plantas vegetales e incluso árboles) que se documentan en otras ocasiones[26]. No obstante, la sustitución del cazador caído se constata asimismo en otros dos ejemplares de la serie, en los de Florencia y Oxford[27] (FIG. 60), en los que también ocupa ese espacio la figura de un perro dispuesto entre las piernas de los cazadores. Son estas dos piezas las que se acercan de una manera más fiel, pues, al desarrollo de esta parte del relieve cordobés, asimismo en el motivo de la representación del perfil de la guarida de donde sale la parte delantera del jabalí, elemento documentado en otros ejemplares donde la escena tenía un mayor desarrollo[28].

26. Vid., por ejemplo, el frente, reproducido aquí, del sarcófago del Palacio Doria.
27. G. KOCH, *op. cit.*, nºs 26 y 156.
28. Sirva, como ejemplo, un ejemplar de Roma reproducido en H. SICHTERMANN - G. KOCH, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975, nº 40, lám. 103.1. En otros casos, como en una pieza de Villa Doria Pamphili, el motivo de la guarida está más desarrollado, disponiéndose la figura del animal casi entera; vid. G. KOCH, *op. cit.*, nº 22, lám. 24.

En lo que respecta a los laterales, el mejor conservado –el izquierdo (FIG. 56)– dispone en su parte derecha –como ya se indicó al describir la figura de Oineus– un pilar del que arrancan sendos arcos esquemáticos, y que puede hacer referencia en este caso al propio palacio del rey, en el momento de la salida o la llegada de la cacería. En efecto, en la parte central se ha dispuesto la figura de un asistente que porta sobre el hombro izquierdo una gruesa red con la que envolver el botín de la caza, reconocible en la típica decoración grabada de carácter reticular. El batidor aparece con pelo corto y barba (FIG. 57), vestido con túnica corta que se anuda en el hombro izquierdo, y dispuesto de perfil, avanzando a la derecha, mientras se apoya con un grueso bastón que lleva con la mano derecha.

Por el lado izquierdo la composición aparece enmarcada por el tronco de un árbol del que quedan algunas ramas, representado de forma esquemática. El motivo del batidor que porta la red está bien documentado, en general, en sarcófagos cuya temática en el frente principal es la caza[29], pero también de forma concreta en sarcófagos de Meleagro, aunque lo normal es que aparezcan dos personajes sosteniendo la red[30], y no uno[31], como en el nuestro. Sí podemos mencionar el hecho de que también en el lateral derecho del sarcófago de Pisa, en la esquina trasera, se ha representado un pilar con un arco esquematizado, del que salen los dos batidores con la red– y, más atrás, un árbol de cortas ramas.

En el lateral contrario (FIG. 54) el espacio conservado es menor y sólo es reconocible parte de un árbol que en esta ocasión ocupa el lugar de la esquina delantera, mientras que el lateral del cuerpo del cazador dispuesto en el extremo izquierdo del frente ocupa literalmente parte del lateral. De las ramas del árbol se conservan además otros dos fragmentos y, en otros tres que unen entre sí, el extremo de unas hojas redondeadas y parte de los cabellos de una cabeza humana y del extremo de una lanza, aunque se advierte un orificio circular que afectaba a esta parte como fruto de la reutilización (FIG. 55). De todas formas podemos identificar la figura con la de otro cazador o batidor que porta en esta ocasión un largo venablo, dispuesto de perfil hacia la izquierda.

29. B. ANDREAE, *op. cit.*, *passim*.
30. G. KOCH, *op. cit.*, nºs 11, 12, 21, 24, 67 y –del grupo al que pertenece el ejemplar cordobés– 26 (de Florencia) y 27 (de Pisa).
31. IBIDEM, nº 151, de Salerno, con un solo batidor con red en ambos laterales.

Como indicamos en su momento[32], esta hipótesis de restitución, así como las proporciones de altura (0,85m.) y anchura (2,05-2,10m. aproximadamente), apuntan de forma directa a los ejemplares del grupo establecido por Koch, avalando esa relación. En efecto, como indicara Andreae[33], en la segunda mitad del siglo III d.C. la tendencia a monumentalizar las cajas de sarcófagos –abreviando la anchura y aumentando la altura– parece haber establecido una proporción de 2:1 en ejemplares datados durante el reinado de Galieno, como ocurriría con el de Meleagro de Frankfurt[34] (FIG. 58). Por el contrario, otras piezas de aquel grupo, datadas en su mayoría en el segundo cuarto de la centuria citada, presentan proporciones más similares al nuestro, como el de Roma del Palacio Rospigliosi (0,84m. x 1,98m.) o el de Cosenza (0,70m. x 2,15m.), y, sobre todo, el de Pisa[35] (FIG. 59), que mide 0,84m. x 2,10m., en unas dimensiones casi idénticas a las propuestas para el ejemplar cordobés.

El desarrollo de la escena también apunta a esos mismos ejemplares. Como ya estableció Koch, en los ejemplares del grupo, además de abreviar la escena de los preparativos, era un elemento fundamental la ordenación de todas las figuras en torno a la escena de la caza y, consecuentemente, de la figura de Melagro, según varios esquemas, que, por otro lado, cuentan con paralelos en desarrollos de sarcófagos de otros grupos en los que también se representa el tema de la cacería del jabalí. Así, en ocasiones la figura de Meleagro ocupa en eje central de la composición del frente, como ocurre en los ejemplares de Florencia, Oxford y –en este caso incluso pasando uno de los Dióscuros al lado derecho– Frankfurt; pero en otros el eje de la composición lo marcan las tres figuras centrales de los dos Dióscuros y el propio Meleagro, como se documenta en los del Palacio Rospigliosi y Pisa, en los que la disposición del Dióscuro más alejado, con el movimiento ya citado de coger el brazo de Meleagro, ocasiona una postura echada hacia atrás, contrapuesta a la del héroe, y proporcionando un esquema en V, cuyo centro lo ocupa en este

32. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 248ss.
33. B. ANDREAE - G. OEHLSCHLEGEL - K. WEBER, *op. et loc. cit.*; B. ANDREAE, *Gnomon*, 44 (1972), p. 503.
34. Asimismo K. FITTSCHEN, *op. cit.*, pp. 5ss. (lista de sarcófagos galiénicos en nota 41).
35. G. KOCH, *op. cit.*, nº 27. Además, H. SICHTERMANN - G. KOCH, *Griechische Mythen.*, (cit.), nº 41, lám. 103,2 (del 230-240 d.C.); P. ARIAS - E. CRISTIANI - E. GABBA, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa, 1977, pp. 150s., lám. 91. De forma errónea E. RESCHKE, "Römische Sarkophagkunst zwischen Gallienus und Constantin", *Die Araber in der Alten Welt*, vol. 3, Berlin, 1966, lo dató entre 265-270 d.C.

caso la figura vertical del segundo Dióscuro, más o menos oculto por los otros dos personajes[36]. Según indicamos, ésta sería la restitución más probable para el ejemplar cordobés, aunque en él la figura del Dióscuro central sería más destacada que en los otros dos paralelos citados[37].

El resto de la composición también adopta una disposición ordenada y simétrica en torno a ese eje central y la escena de la cacería. Sólo las dos figuras verticales que enmarcan todo el desarrollo en ambas esquinas, Oineus y el cazador herido, son las únicas que miran al frente, mientras que el resto se interesan de forma evidente por la cacería; unos, como Hércules y Diana, avanzando hacia ella; otros, como Atalanta y el cazador situado sobre el jabalí, confluyendo en la propia figura del animal y la cacería. En todo ese desarrollo sólo otras dos figuras plantean un cierto desinterés por ese movimiento lineal general, aunque realmente son secundarias: el Dióscuro colocado en el centro, que mira hacia la izquierda, hacia su compañero[38], y el cazador con *pedum*, que mira en este caso a la derecha. De todas formas en las cuatro figuras citadas se trata de personajes estáticos, que equilibran, pues, las líneas de movimiento que avanzan hacia el momento de la caza.

Podemos subscribir plenamente la secuencia establecida por Koch, que se inicia a comienzos del siglo III d.C., con piezas como las de Florencia (220-230 d.C.), y continuaba, en el segundo tercio de la centuria, con las de Pisa, Roma u Oxford, concluyendo con las de Madinat al-Zahra y –ya de época de Galieno– de Frankfurt[39]. A ello apuntan asimismo las características estilísticas, sobre todo, de la cabeza fragmentaria del Dióscuro que se ha conservado, con los típicos "Flammenhaare" propios desde época tardoseveriana, y que en nuestro caso se asocian sobre todo a piezas de ese segundo cuarto del siglo III d.C.[40].

36. Esquema que también se da en ejemplares de otros grupos; por ejemplo, G. KOCH, *op. cit.*, nº 19, del Vaticano (de comienzos del siglo III d.C.)- aunque aquí ha desaparecido realmente el Dióscuro central– o nº 22, de Villa Doria Pamphili (con igual cronología).
37. También ofrecíamos algún paralelo en sarcófagos de otros grupos, como el sarcófago del Palacio Mattei (G. KOCH, *op. cit.*, nº 20, lám. 24, de comienzos del siglo III d.C.).
38. Con el paralelo ya citado del ejemplar de Palacio Mattei (vid nota anterior).
39. G. KOCH, *op. cit.*, p. 15.
40. K. FITTSCHEN (*op. cit.*, p. 12, figs. 8ss.) propuso una evolución desde un sarcófago de caza del Louvre (240 d.C.), el de Meleagro de Frankfurt (posiblemente hacia el 260 d.C.) y, por último, el denominado sarcófago de caza Mattei I (270 d.C.). La cabeza del ejemplar cordobés estaría situada entre los dos primeros.

En conclusión, pues, el sarcófago cordobés se integra plenamente en el grupo establecido por Koch, de ejemplares producidos en talleres de Roma durante el segundo cuarto del siglo III d.C., y las dimensiones y propuesta de desarrollo del frente lo vinculan de forma especial a la pieza citada de Pisa, más que al ejemplar de Frankfurt, que sería de fecha algo más avanzada. Por último, desconocemos en qué momento fue utilizado en la necrópolis cordobesa, ya que si portó un retrato –en la figura de Meleagro– éste no se ha conservado.

ÍNDICE

Nº 7: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 65-73.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: al igual que los ejemplares anteriores, los diversos fragmentos conocidos que pertenecen a este sarcófago se encontraron en los trabajos realizados en el yacimiento de Madinat al-Zahra durante el año 1923. En este caso también contamos con la referencia, indicada sucintamente por sus editores, del lugar exacto de descubrimiento en la ciudad hispano–califal y, asimismo, la identificación de los fragmentos es indiscutible, porque se presentan fotografías de algunos de ellos:

> "*Por último, como cosas curiosas vistas o recogidas por nosotros citaremos las siguientes: [...] De un montículo próximo al "Camino de ronda Bajo", en la parte descubierta, encontramos varios fragmentos de una o varias pilas de mármol; uno de ellos está decorado con un busto en relieve, fragmento de una composición que ocuparía todo el frente de la pila o sarcófagos (lám. VIII–II). En otros dos fragmentos, también en relieve, se ve una mano sosteniendo unos lienzos (lám. IX-I). Todo ello es de arte indiscutiblemente romano*"[1].

El "camino de ronda bajo" corresponde precisamente a un acceso ajardinado que se dispone al oeste del espacio central del "Salón Rico" (FIG. 8, 2), y que servía para la comunicación entre la segunda terraza –donde estaba el palacio califal– y la tercera o más inferior, por donde se extendía finalmente el resto de la ciudad. El sarcófago pudo tener por tanto la función de pila de fuente en este espacio ajardinado, o bien corresponder a materiales arrastrados desde la terraza superior, que corresponde a la zona de habitación del palacio.

La zona indicada, en el "camino de ronda bajo", aún no ha sido excavada en su totalidad, y, dado que algunos otros fragmentos del sarcófago han sido recuperados en fechas posteriores, formando parte de los rellenos y de un muro de contención –que se construiría en un momento indeterminado tras la primera destrucción de la ciudad–, es muy posible que aún puedan recuperarse más elementos a él pertenecientes cuando se reanuden los trabajos arqueológicos en ese área.

1. R. JIMÉNEZ, y otros, *Excavaciones en Medina Azzahara*, Madrid, 1924, p. 17.

ÍNDICE

Localización actual: fondos del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba).

Material: mármol blanco, de grano grueso, con amplias vetas de color gris-azulado, identificado como procedente de las canteras de la isla de Proconeso (análisis petrográfico elaborado por el LEMLA, de la Universidad Autónoma de Barcelona).

Dimensiones: hemos podido adscribir con seguridad a este sarcófago 47 fragmentos, aunque en algunos casos son poco significativos por su fragmentariedad. De todas formas, en general, sólo hemos logrado unir dos o tres fragmentos entre sí, por lo que sólo describiremos los más significativos a efectos tipológicos y estilísticos.

Sí podemos diferenciar en estos casos su pertenencia al frente o a los laterales, en general en función de la profundidad del relieve.

1. *Fragmentos correspondientes al frente*[2]:

a) fragmento de la esquina derecha superior del frente (FIG. 65) y del lateral de ese lado (FIG. 66), con la representación del *parapetasma* en ambas caras y una figura en la frontal. Mide 0,35m. de altura, 0,35m. de anchura (en el frente), y 0,30m. de profundidad (en el lateral); las paredes tienen un grosor de 0,19m., siendo la profundidad máxima del relieve de 0,14m. en la cara frontal, mientras que en el lateral es bastante menor, como es habitual. En la cara frontal, por encima del hombro de la figura, se reconoce parte de un orificio circular practicado en el *parapetasma*, fruto de su reutilización como pila de fuente.

b) cuatro fragmentos de la parte inferior del cuerpo de dos figuras femeninas, seguramente de Musas (la de la izquierda de Euterpe), dispuestas de pie (FIG. 67), que miden 0,68m. de altura, 0,425m. de anchura, y 0,19m. de grosor.

c) dos fragmentos de la parte inferior de una figura masculina sentada, de perfil hacia la derecha, junto a la pierna de otra colocada de pie, a su derecha (FIG. 68); mide 0,65m. de altura, 0,60m. de anchura y 0,19m. de grosor.

2. Cfr. BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 250ss. La correspondencia de los fragmentos de este estudio con los del artículo citado es como sigue: a=1; b=2; c=3; d=4; e=5; f=6; g=7; h=14; i=10; j=11; k=8; l=13; m=12; n=15; ñ=16; o=9.

d) un fragmento con parte del *pallium* y de la mano derecha de una figura, que parece coger un *volumen* cerrado (FIG. 69, arriba); mide 0,19m. de altura, 0,22m. de anchura y 0,09m. de grosor.

e) un fragmento de pie, calzado con sandalia (FIG. 69, abajo), que mide 0,09m. de altura, 0,18m. de anchura y 0,14m. de grosor.

f) un fragmento que corresponde a un grueso pliegue del *parapetasma*, de 0,19m. de altura, 0,14m. de anchura y 0,20m. de grosor.

g) un fragmento que corresponde a parte de un objeto inidentificado (FIG. 70), junto a restos de pliegues, de 0,21m. de altura, 0,20m. de anchura, y 0,17m. de grosor.

h) un fragmento de figura sentada, de perfil hacia la derecha; mide 0,15m. de altura, 0,17m. de anchura, y 0,16m. de grosor.

2. *Fragmentos correspondientes a las caras laterales*:

i) seis fragmentos de la cara *lateral derecha*, que representa la parte inferior de una figura femenina, seguramente la Musa Polimnia, junto a un objeto alargado, redondeado y liso (FIG. 71); mide 0,75m. de altura, 0,55m. de anchura, y 0,17m. de grosor. Debió ocupar la esquina derecha de ese lateral, apreciándose la esquina interna correspondiente.

j) fragmento con la mano derecha y parte del pecho cubierto con una túnica (FIG. 72, abajo); de 0,19m. x 0,22m. x 0,19m. Pudo corresponder a la figura anterior.

k) un fragmento de la parte superior de una de las caras laterales –sin diferenciarlo–, con el reborde superior liso (0,05m. de anchura) y el *parapetasma* (FIG. 72, arriba); mide 0,24m. de altura, 0,28m. de anchura, y 0,17m. de grosor.

l) un fragmento del extremo derecho de la cara *lateral izquierda*, que corresponde a la parte inferior de una figura con túnica y manto, y en cuya cara posterior se aprecia el inicio de la curvatura interna correspondiente a la esquina (FIG. 73); mide 0,30m. de altura, 0,33m. de anchura, y 0,17m. de grosor.

m) dos fragmentos de una de las caras laterales –sin poder diferenciarlo–, con la parte superior del cuerpo y arranque de la

cabeza de un "filósofo" *palliatus*, sobre el *parapetasma* (FIG. 74); mide 0,57m. de altura, 0,28m. de anchura, y 0,17m. de grosor.

n) dos fragmentos que corresponden a una figura, vestida con túnica y *pallium* (FIG. 75); que mide 0,32m. de altura, 0,23m. de anchura, y 0,16m. de grosor.

ñ) dos fragmentos que corresponden al plegado del vestido de una figura; de 0,33m. de altura, 0,25m. de anchura, y 0,10m. de grosor.

o) fragmento correspondiente al extremo superior de uno de los laterales, con el reborde liso y parte del *parapetasma*; mide 0,23m. de altura, 0,22m. de anchura, y 0,10m. de grosor, conservado.

Bibliografía:

R. JIMÉNEZ, y otros, *Excavaciones en Medina Azzahara*, Madrid, 1924, p. 17, láms. VIII-II y IX-I; BELTRÁN, Madinat al-Zahra, pp. 116ss., nº 8, láms. IV,2 y V,1-2; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 250ss., nº 4, láms. 41b - 44a; BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 82s., nº 10.

* * *

A diferencia de los dos ejemplares anteriormente analizados, en esta ocasión, a pesar de haberse conservado casi una cincuentena de fragmentos, la mayor parte de ellos no son significativos para poder llevar a cabo una restitución de la caja correspondiente. A lo sumo hemos podido unir algunos fragmentos, reconociendo ciertas figuras y, en ocasiones, su colocación en el frente o en los laterales, sobre todo guiándonos por la profundidad del relieve, que como es lógico es mucho más acusado en la escena del frente. De todas formas lo conservado nos sirve para identificar el tema general de los relieves, como un sarcófago de los denominados de difuntos entre Filósofos y Musas[3] y, con base además en el estilo y dimensiones, proponer su filiación de taller y datación.

3. Cfr. M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, ASR V, 3, Berlin, 1966. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 197ss.; KOCH, *Sarkophage*, 82ss.

En función del desarrollo frontal del primer fragmento podemos señalar la estructura del frente, con un listel liso superior (de 0,05m. de altura) a partir del que se dispone un grueso *parapetasma* que sirve de fondo al desarrollo de las figuras (FIG. 65). De éstas se reconoce en primer lugar la situada en esa esquina, vestida con túnica y –apreciable en su hombro izquierdo– manto; a pesar del destrozo intencionado del rostro, podemos reconocer que se trata de un personaje masculino, con pelo ensortijado y corto y barba desarrollada, en lo que debe corresponder a una figura típica de "filósofo", que enmarca por este lado el desarrollo de la escena del frente.

Podemos identificar además una figura sedente (frag. c), conservada desde el vientre hasta los tobillos, y cubierta por el manto en un desarrollado y claroscurista plegado (FIG. 68); quizá a este personaje deba unirse el pie derecho (frag. e), calzado con sandalia de filósofo, que también corresponde a una figura dispuesta de perfil hacia la derecha (FIG. 69, abajo). En cualquier caso pudo representar el retrato del difunto, representado, pues, como maestro entre musas y filósofos, sedente sobre una *sella* de curvadas patas[4], de la que resta aún un pequeño fragmento de la parte curva superior (frag. c). Como se advierte en ese mismo fragmento, se disponía junto a él una figura de pie, de la que se conserva parte de la pierna izquierda, y que parece cubierta sólo por una túnica, ya que se ajusta mejor que el manto de la figura sedente, dejando traslucir más claramente la pierna.

Una disposición similar –en concreto en ese tratamiento ajustado y en el sistema de los pliegues que se reconocen en las rodillas– se advierte en otros fragmentos del frente (frag. b), que corresponden a los extremos inferiores de dos figuras de pie, seguramente femeninas, que casi se superponen (FIG. 67); así, se ha representado la pierna derecha de la situada a la izquierda y la pierna izquierda de una segunda figura situada a la derecha, con un abultado plegado en la parte superior, y que ocultaría en parte el cuerpo anterior. En principio debemos de considerarlas a ambas representaciones de musas, aunque en algún caso pudieron corresponder incluso a retratos de difuntas[5]. De todas formas el cle-

4. El tipo de *sella* que se documenta, entre otros muchos ejemplares, en el sarcófago de *Pullius Peregrinus* del Museo Torlonia (FIG. 77); cfr. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 53ss., nº 133, lám. 56.

5. En el citado sarcófago de *Pullius Peregrinus* (M. WEGNER, *op. et loc. citt.*) la difunta estaba representada como Polimnia, aunque no llegó a elaborarse el retrato. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en el sarcófago de Plotino (FIG. 76) (IBIDEM, nº 116). A la bibliografía citada, súmese H. WREDE, *Consecratio in formam deorum*, Mainz, 1981, p. 141.

ÍNDICE

mento representado sobre el muslo derecho de la figura situada a la izquierda, que corresponde a cinco pequeñas prolongaciones algo abocinadas y perforadas en el extremo y unidas por el lado contrario a otra pieza longitudinal, aunque hoy fracturada, debe corresponder a la representación de una flauta, con esas típicas cinco prolongaciones en el extremo final. La musa cogería el instrumento con la mano derecha, disponiéndola hacia abajo[6], identificando a la figura representada como Euterpe, musa de la música.

También el fragmento correspondiente a otra figura sedente (frag. h) debió situarse en el frente; se dispone de perfil hacia la derecha –en la misma disposición que la figura ya considerada (frag. c)– y pudo corresponder tanto a la representación de otro difunto como de una figura de relleno[7]. Con seguridad de esta parte delantera sólo resta mencionar dos pequeños fragmentos. Uno corresponde a una mano derecha que porta un objeto (frag. f) (FIG. 69, arriba) –seguramente un *volumen* cerrado–, mientras que el resto del brazo estaría cubierto por el manto, en la típica disposición del *palliatus*, según un modelo característico asimismo de las representaciones de filósofos[8]. El segundo de ellos corresponde realmente a un objeto que no hemos podido identificar, ya que parece corresponder al cuerpo de un animal, situado junto a unos anchos y asimismo fragmentarios pliegues (frag. g) (FIG. 70), pero que no reconocemos de forma satisfactoria[9].

A la luz de los fragmentos conservados observamos una cierta acumulación de figuras, que se superponen en parte entre sí, frente al desarrollo del *parapetasma* en la parte superior, donde se dejaban espacios libres (frag. a). Incluso se ha conservado un amplio pliegue vertical del *parapetasma* (frag. f), que avala lo que venimos diciendo[10], aunque desconocemos el desarrollo del frente.

6. Un ejemplo en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 261, de Paris.
7. Así ocurre en el frente del ya citado sarcófago de *Pullius Peregrinus* con sendas figuras de filósofos sentados en los extremos y el difunto asimismo sedente en el centro (FIG. 77).
8. No puede descartarse que se trate de la representación de la musa Calíope, según el tipo de la "pequeña Herculanense" (R. KABUS JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus*. Darmstadt, 1963. pp. 93ss.), con el *volumen*, como musa de la poesía épica.
9. No es normal la presencia de animales es este tipo de sarcófagos; a lo sumo se representa un grifo, aún sin la presencia de Apolo, o una esfinge junto a Clio: cfr. M. WEGNER, *op. cit.*, nºs 28 y 180, respectivamente.
10. Igual ocurre en el citado sarcófago de Plotino (FIG. 76).

En relación al lateral derecho contamos con el desarrollo lateral del fragmento de esquina ya descrito (frag. a) en el que se continúa de manera esquemática el lateral del filósofo representado en el frente (FIG. 66); a partir de aquí, desde el reborde superior liso, se dispone también un *parapetasma*, pero de pliegues menos profundos que los dispuestos en el frente; se trata de anchos y planos pliegues sobre los que –en el extremo derecho– quedan restos de la cabellera de una figura dispuesta de pie, aunque desconocemos cualquier otra circunstancia.

De este lateral conocemos también la parte inferior de la figura correspondiente al extremo derecho, lo que constituye la esquina trasera de ese lateral, que podemos identificar con la representación de la musa Polimnia[11] (fragmento i) (FIG. 71), en la típica disposición de una pierna cruzada por delante de la pierna de apoyo –en este caso cruza la derecha y sirve de apoyo la izquierda–, y arropada con el manto, que cubriría además todo el cuerpo y la cabeza; sólo quedarían libres los brazos y el pecho, cubierto con la túnica. En nuestro caso se conserva parte de la mano y brazo izquierdos, que cruza por delante de la cintura, mientras que el brazo contrario lo elevaría hasta llevarlo a la altura del mentón; este detalle podemos identificarlo en otro de los fragmentos (j) (FIG. 72, abajo), donde se aprecian restos de la túnica y la correspondiente mano derecha que –por debajo de la cabeza, que estaría vuelta hacia la izquierda– coge el borde del manto. Incluso podría pensarse que el fragmento correspondiente al extremo superior, cuya fractura corresponde al contorno de una cabeza (frag. k) (FIG. 72, arriba), constituyera a la parte superior de la musa, aunque no existe lógicamente constancia.

Asimismo problemática es la identificación del objeto representado a su derecha, del que sólo resta una parte redondeada a la altura de la rodilla (frag. i) (FIG. 71). No podemos pensar en el soporte o pilarillo bajo que sirve en muchos casos para que se apoye la figura, por la distancia que lo separa de ésta; más bien debe de corresponder al apoyo de otro objeto situado entre la figura de la musa y la siguiente figura representada, quizá la columna que servía de soporte a un reloj de sol o a un rollo de *volumina*, aunque en estos casos el pilar tenía sección cuadrangular[12].

11. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 109s. y 119ss.
12. Cfr. lo dicho a propósito de la representación del segundo de los motivos en los laterales del sarcófago ya analizado de Madinat al-Zahra, con la representación de la Puerta del Hades en el frontal (Nº6).

Dadas las dimensiones de anchura de los dos fragmentos de este lateral (0,30m. del frag. a y 0,55m. del frag. i), podemos pensar que sólo se representaron esas dos figuras de pie con el objeto inidentificado entre ambas. Seguramente la Musa Polimnia se asocie con una figura de maestro de pie[13]; quizá a esta segunda figura corresponda alguno de los fragmentos de vestidos con pliegues (frags. n y ñ) (FIG. 75). Es de destacar, frente al abigarramiento de las figuras representadas en el frente –al menos las que se nos han conservado–, la disposición del fondo liso a partir de la finalización del *parapetasma* que sólo cubre la parte superior.

En el lateral contrario sólo podemos identificar con seguridad un fragmento de túnica y manto (frag. l) (FIG. 73), de una figura femenina, que se situaría en la parte derecha del lateral; posiblemente se trate también de la representación de una musa que, en este caso, debió asociarse a la figura del filósofo *palliatus* (frag. m) (FIG. 74), si tenemos en cuenta que hemos propuesto que en ambos laterales sólo se dispondrían dos figuras. El *palliatus* presenta algunos cabellos rizados largos y parte del cuello, con el brazo derecho flexionado y sacando sólo la mano del manto. A su izquierda se reconoce efectivamente el final del *parapetasma*, asimismo de anchos y planos pliegues y que termina en un grueso reborde, dejando toda la parte inferior lisa.

De todo lo dicho cabe deducir que nos encontramos ante los restos de la caja de un sarcófago decorado con relieves en tres de sus lados, con un relieve menos acusado en los laterales, que decoraba éstos con dos parejas de figuras (de musas y filósofos), y el frente con un friso corrido en el que se disponía el retrato del difunto –o seguramente difuntos dadas las dimensiones de la pieza– entre filósofos y musas, en una tipología y temática propias de las producciones de los talleres de Roma durante el siglo III d.C.

En nuestro caso destacan las dimensiones alcanzadas por la caja, que debieron oscilar en torno a una altura de 1,30m., o incluso superior, aunque desconocemos la anchura que alcanzó el frente, donde se dispondrían, al menos, dos figuras sedentes (frags. c y h) –dos difuntos, o difunto y figura de filósofo sentado–, tres "musas" (frags. c y b) y dos "filósofos" (frags. a y d), junto a un objeto inidentificado (frag. g). Si

13. Vid. M. WEGNER, *op. cit.*, pp. 135ss. y láms. 137s. También parejas de musa y filósofo aislados se representan en el frente de sarcófagos columnados, como en una pieza de Roma (IBIDEM, nº 109).

seguimos uno de los paralelos más cercanos, el del sarcófago denominado de Plotino[14] (FIG. 76) –que tiene unas dimensiones del frente de 1,50m. de altura y 2,40m. de anchura–, podemos pensar en un frente que superaría, pues, los dos metros de anchura. Igual ocurre con el asimismo citado sarcófago de *Pullius Peregrinus* del Museo Torlonia (FIG. 77), que mide de anchura 2,22m., aunque la altura es inferior (algo menos de un metro, y 1,33m. incluyendo la tapadera), acorde con su datación más temprana[15].

Por todo ello, las dimensiones monumentales, la temática, el estilo clasicista y los paralelos aportados aconsejan una datación tardogaliénica o, mejor, postgaliénica, posiblemente hacia comienzos de la década de 270-280 d.C., cuando todavía se mantiene en los talleres de Roma la renovada tradición clasicista de época galiénica, que aún producirán algo después obras como el mencionado sarcófago de Plotino, en la línea de monumentalización propia de esos momentos.

14. M. WEGNER, *op. cit.*, nº 116 (retrato de hacia 275 d.C.). N. HIMMELMANN ("Sarkophag eines gallienischen Konsuls", *Festschrift F. Matz*, 1962, pp. 122ss.) lo consideraba de época de Galieno, pero incluso retrasó algo la fecha primera K. FITTSCHEN ("Sarkophage römischer Kaiser oder vom Nutzen der Porträtforschung", *JdI*. 94 [1979], pp. 585ss.) al vincularlo a los retratos de Probo y Carino, lo que aceptan KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 204, fig. 265.
15. M. WEGNER, *op. cit.*, nº 133, lo dató hacia mediados de la centuria. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 204, fig. 264, a comienzos del reinado de Galieno. N. HIMMELMANN, *op. et loc. citt.*, lo consideraba posterior al reinado de ese emperador.

ÍNDICE

Nº 8: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 78.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: no tenemos noticias de fecha, lugar más o menos aproximado ni circunstancias de descubrimiento dentro de la ciudad de Madinat al-Zahra. No obstante, como para el resto del lote de sarcófagos que venimos considerando, le concederemos una procedencia original de la cercana *colonia Patricia Corduba.*

Localización actual: fondos del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba).

Material: mármol blanco. Originario de las explotaciones de la isla griega de Paros (según análisis del LEMLA).

Dimensiones: 0,29m. de altura, 0,25m. de anchura y 0,16m. de grosor.; el relieve tiene una profundidad máxima de 0,05m.

Bibliografía:

BELTRÁN, Madinat al-Zahra, p. 118, nº 9; BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, p. 253, nº 5, lám. 44b; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 83, nº 11.

* * *

Corresponde a un fragmento del frente de una caja de sarcófago de pequeñas dimensiones, que pudo alcanzar unos 0,60m. de altura, en función de las proporciones de la figura representada. En efecto, de la decoración figurada sólo conserva la parte inferior de una figura humana, desde debajo de la cintura hasta el pie derecho, representada de perfil, hacia la derecha. Aparece cubierta con una falda corta, que debe de corresponder a una túnica, que llega por encima de las rodillas. Lleva –en la única pierna que la rotura nos lo permite observar– un calzado hasta la mitad de la pantorrilla. Por delante de él se conserva parte de un objeto alargado, que debe de corresponder a un palo o bastón largo que llevaría la figura, y por detrás se dispone un *pedum*, de no muy grandes dimensiones, que debió estar apoyado en tierra, y otro objeto alargado, que debe corresponder en este caso al tronco de un pequeño árbol o arbusto.

A pesar de lo escaso del fragmento podemos observar que, por el tipo de vestimenta y calzado, se trata de la representación de un

ÍNDICE

personaje de ámbito popular, un campesino, o más propiamente un pastor, por la presencia de *pedum* y del cayado. Desconocemos la escena de que formaba parte, pero podemos incluirla dentro de la temática de tipo bucólico, tan frecuente en todo el arte romano[1], pero que tiene un especial desarrollo en el campo de la decoración relivaria de los sarcófagos desde los últimos decenios del siglo III d.C. y durante todo el siglo IV d.C., enlazando asimismo con los contextos de carácter cristiano.

A esos momentos de fines de la época tetrárquica y momentos constantinianos debe referirse la elaboración del sarcófago de Córdoba, seguramente en un taller de Roma, aunque emplea el mármol pario. Esa cronología la corrobora, por ejemplo, su similitud estilística con un ejemplar de Ostia, recuperado en la necrópolis de Isola Sacra, y que se data en esos momentos, quizá ya en época constantiniana[2].

1. N. HIMMELMANN, "Lo bucólico en el arte antiguo", *Habis*, 5 (1974), pp. 141ss.; IDEM, "Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia", *AnnPisa*, IV, 1 (1974), pp. 156ss.; IDEM, *Tò boukolikò stoijeio stèn arjaia téjne*, Atenas, 1976; IDEM, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen, 1980, esp. pp. 124ss.
2. N. HIMMELMANN, "Sarcofagi romani.. (cit.), p. 164, lám. 14, 2; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 118, fig. 127.

Nº 9: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 79-88.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: aunque procede de Madinat al-Zahra, aparecido en similares circunstancias que los otros ejemplares tratados hasta ahora, en este caso no sabemos la localización exacta dentro de la ciudad hispano-califal. Le damos, al igual que al resto de la serie, un origen en la romana *Corduba*.

Localización actual: fondos del Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra (Córdoba).

Material: mármol blanco, compacto y de grano fino.

Dimensiones: sólo corresponden a este sarcófago doce fragmentos, de los que unen entre sí cuatro parejas. No obstante, todas las piezas parecen corresponder a un mismo frente de la pieza, seguramente el principal:

1. *Fragmentos correspondientes a la parte baja del relieve, con parte del zócalo original del sarcófago*:

a) fragmento correspondiente a una basa de columna con el plinto cuadrangular y decoración en relieve; mide 0,10m. x 0,27m. x 0,13m., siendo la profundidad del relieve de 0,04m. (FIG. 79, izquierda).

b) dos fragmentos que corresponden al extremo derecho de otra basa de columna similar, con –a su derecha– tres pezuñas de animales. Mide 0,11m. x 0,26m. x 0,12m. (profundidad del relive: 0,04m.). Hay restos de la perforación para un perno metálico relizado en la base del fragmento en la zona de la fractura, que seguramente favoreció (FIGS. 80, izquierda, y 81).

c) un fragmento, donde se aprecia sólo el inicio del plinto de otra basa de columna con decoración similar. Mide 0,065m. x 0,205m. x 0,125m.

d) dos fragmentos que corresponden –desde la derecha– a parte de una rueda de carro, tirado por un animal, del que se conservan dos pezuñas, y los extremos de objetos no identificados (FIGS. 82-83). En el frente, en la parte central, así como en el extremo izquierdo, presenta sendos rebajes, como fruto de una reutilización; también presenta rebajes en la parte posterior. Miden 0,11m. x 0,43m. x 0,12m. (relieve: 0,035m.)

e) un fragmento en el que se ha representado tres pies humanos, calzados. Mide 0,095m. x 0,185m. x 0,085m. (FIG. 80, derecha). Presenta asimismo restos del orificio cilíndrico de un perno metálico en el lateral izquierdo, lo que favorecería la fractura.

2. *Fragmentos correspondientes al resto del relieve:*

f) dos fragmentos en los que se representa un carro de cuatro ruedas y el extremo inferior de varios hombres que tiran de él. Miden 0,185m. x 0,50m. x 0,13m. (relieve: 0,045m.) (FIGS. 79, derecha, 84-85 y 88, derecha).

g) dos fragmentos que representan la parte superior del cuerpo de tres figuras masculinas, que miden 0,155m. x 0,295m. x 0,13m. (relieve: 0,04m.) (FIGS. 86, centro, y 87-88). El fragmento de la izquierda tiene un grosor menor (de 0,08m.), como fruto de un rebaje de la parte posterior de la pared, realizado con anterioridad a la fractura –y que debió de favorecer.

h) un fragmento en el que se representa la parte superior de una figura masculina, junto a una figura de menores dimensiones; mide 0,18m. x 0,17m. x 0,13m. (FIG. 86, izquierda). En la parte superior derecha de la cara frontal presenta un rebaje en ángulo, como fruto asimismo de reutilización.

Bibliografía:

BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 85, nº 16.

* * *

El frente se asienta sobre un zócalo cuadrangular, de 0,065m. de altura y que presenta –en la parte inferior– un bisel que da paso a lo que sería el fondo exterior de la caja; por el contrario, hacia el campo del relieve, se ha dispuesto mediante un perfil de carácter cóncavo, hasta definir el fondo del relieve. Podemos suponer que –en la parte posterior– se dispondría la pared vertical lisa, conectada con el fondo del interior de la caja, pero sufrió una reutilización que afecta a todos los fragmentos correspondientes a esa parte baja, y que consistió en la

ÍNDICE

delimitación de una especie de canalillo de perfil cuadrangular, eliminándose el suelo original al mismo grosor que el ancho de la pared del frente y ejecutándose el citado rebaje en forma de canalillo, en una profundidad de cuatro centímetros. Además de ese rebaje general en la zona baja posterior se aprecian en algún caso rebajes verticales, como en el caso del fragmento d.

Esa circunstancia ha ocasionado, por un lado, que algún fragmento se haya quebrado por esa zona más estrecha, apreciándose, por ejemplo, en un mismo plano de fractura (el inferior) la zona correspondiente a la fractura y otra que ha sido alisada de forma intencionada, y en la que se advierten las huellas de los útiles empleados (FIG. 84). Por otro lado, también se han conservado los fragmentos inferiores, con parte del zócalo original (con un grosor total de 0,12m.) y el arranque de la pared (sólo de 0,04m. de grosor).

Además, pueden reconocerse otras fracturas "intencionadas", que debieron ser hechas asimismo con anterioridad a la destrucción del relieve y cuya finalidad desconocemos, pero que afectan tanto a zonas lisas del frente o de la parte posterior, como a zonas del relieve. En este último caso queda en evidencia en algunos casos la intencionalidad, quizá de carácter religioso–ideológico, de la destrucción final del relieve por el proceso de descabezamiento que sufrieron las figuras[1] (FIGS. 87-88). Por otro lado, aunque ciertos elementos documentan la enorme originalidad iconográfica y estilística del ejemplar dentro de la serie de sarcófagos béticos, la escasez de los fragmentos conservados nos dejan realmente más interrogantes, para los que sólo podemos apuntar una serie de hipótesis, ninguna plenamente satisfactoria.

A partir del zócalo mencionado, y arrancando desde la superficie cóncava, se disponen una serie de elementos figurados, que debían estar articulados a partir de una serie de columnas o pilastras, de las que se han conservado parte de –al menos– tres basas de similar desarrollo (frags. a-c) (FIGS. 79, izquierda, y 80-81), aunque de una de ellas casi no se reconoce nada. Se disponen a partir de un zócalo cuadrangular que se decora en el frente con un esquemático friso vegetal, que parece reproducir una alternancia de capullos de tres hojas entre hojas lanceoladas,

1. Proceso que se advierte asimismo en otros sarcófagos cordobeses, como ya indicara J. FONTAINE, "Un sarcófago cristiano de Córdoba, coetáneo de Osio", *AEspA*, 20 (1947), pp. 96ss. Cfr. asimismo, G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano, 1954, pp. 65ss., nº 10.

elaboradas mediante planos biselados y el uso del trépano. Sobre este zócalo se dispone un toro circular con decoración sogueada, mientras que los ángulos superiores del zócalo, que dejan libres el toro citado, se decoran asimismo con un elemento vegetal, posiblemente una hoja. Por encima del toro se conserva en uno de los fragmentos (b) el inicio de otro elemento de la basa, pero inidentificable.

En el mismo fragmento, junto a esta última basa citada, a su derecha, se reconoden tres pezuñas de un animal cuadrúpedo, con restos de la representación de la pelambre en el inicio de las patas (FIGS. 80, izquierda, y 81); en una de ellas, la situada más a la derecha, se reconoce que la pezuña es pedunculada y que correspondería a un bóvido, y no a un équido, aunque en las otras dos no se ha indicado ese extremo. La disposición de las tres pezuñas conservadas parece corresponder a más de un amimal, ya que existiría demasiada proximidad entre las patas traseras y las delanteras, de las que, además, sólo se representaría una. Por último, en el breve espacio situado entre la basa y la primera pezuña citadas se dispone el final (parece que redondeado en su extremo) de un objeto no identificado (FIG. 81).

También se reconocen dos pezuñas –podríamos pensar de bóvido asimismo– en otro de los fragmentos (d), aunque la colocada en segundo plano, algo adelantada, está afectada por un rebaje (FIGS. 82-83). Hacia la izquierda pueden reconocerse los extremos inferiores de objetos inidentificados. Por el contrario, en el extremo derecho se reconoce parte de una rueda de carro, con una típica decoración para la representación de los radios. Posiblemente, en este caso el animal tirara del carro.

Un segundo carro –éste mejor conservado– se reconoce en otro de los fragmentos (f), que corresponde al inicio de la pared (FIGS. 79, derecha, y 84). Se ha representado de perfil hacia la izquierda, y se representan dos ruedas, con similar representación de los radios que el fragmento anterior; que en realidad corresponde a una roseta con botón central y seis pétalos, entre los que se colocan sépalos dobles. Por encima de éstas apoya el grueso armazón del carro, que a su vez sostiene una especie de arca con paredes curvas verticales, delante y atrás, siendo éstas más gruesas; la fractura interrumpe el desarrollo en altura del carro. Hacia adelante se ha representado el timón del carro asimismo de tendencia curvada hacia arriba y de grosor decreciente. El tronco del

ÍNDICE

timón se continúa en el otro fragmento que une con la pieza que estamos describiendo (FIGS. 84-85 y 86, derecha), colocado por debajo de un pie calzado que se sitúa a media altura, y que correspondería, por tanto, a un personaje que iría sentado en la parte delantera del carro (FIG. 85).

En el resto del relieve de este fragmento se conserva la representación de las extremidades inferiores de al menos tres hombres: en uno de ellos, el situado más a la derecha, se observa que van calzados con botas hasta el tobillo, con una típica lengüeta en el empeine y parte delantera del tobillo –similar a la representada en el calzado del personaje que hemos indicado iría subido al carro–, y gruesas correas hasta las rodillas, que parecen corresponder a unos altos *embades*. De la túnica corta con la que se cubriría sólo queda el extremo inferior de ésta. La pierna derecha se dispondría de perfil al espectador y la izquierda, algo extendida, de frente, ocasionando un plegado esquemático en la túnica y, posiblemente, el que la figura iniciara un movimiento hacia la izquierda. Junto a él quedan restos de las piernas de otra figura de similar disposición e iconografía –se cruzan y superponen el pie derecho del primero y el izquierdo de éste–, y junto al segundo otra pierna de un tercer hombre. Sólo queda citar, por encima de la rodilla izquierda del primer hombre mencionado, el extremo de un objeto que no podemos identificar, ni si corresponde a esa figura o a la situada sobre el carro. En principio podemos pensar que, dada su colocación por delante del carro en actitud como de movimiento hacia la izquierda, podrían estar tirando de aquél, aunque no existe constancia dada la rotura del fragmento.

En otro de los fragmentos (e) (FIG. 80, derecha) se disponen precisamente tres pies calzados con botas de similares características (con el típico resalte central del empeine), superponiéndose dos de ellos, en una actitud similar, pues, a la descrita, pero que no corresponde de hecho a las figuras antes mencionadas por la presencia del tercer pie, tan próximo a los otros.

Quizá sí pudieron asociarse a otras tres figuras representadas en otro fragmento (g) (FIGS. 86, centro, y 87-88), que corresponde a la parte superior de los cuerpos, desde el cuello –eliminadas de forma intencionada las cabezas (FIG. 88)– hasta la cintura. Las dos situadas a la derecha, en idéntica disposición de frente al espectador, con el brazo derecho algo extendido hacia la izquierda, se superponen en parte, y se contraponen a la tercera figura que, aunque asimismo ha sido repre-

sentada frontalmente, aparece algo separada de las otras y lleva su mano derecha a la altura de su cintura, donde parece unir la mano con la del otro más próximo a él, o al menos intentar asir algo juntos. Puede pensarse que correspondieran a la parte superior de las tres figuras representadas en el anterior fragmento –en ademán de arrastrar el carro, lo que justificaría la posición de las manos–, pero no parece que la disposición de los cuerpos –con la superposición de las dos primeras figuras, que ocultaría la pierna izquierda de la segunda, y la separación de la tercera, que haría que también las piernas estuvieran separadas– se correspondan en principio con la colocación de las piernas del anterior fragmento.

Es interesante asimismo la iconografía de las vestimentas que portan las tres figuras: los dos de la derecha llevan una túnica de mangas largas que se cubre en la zona de los hombros con amplias *aliculae*[2], cogidas en el pecho con fíbulas alargadas; ambas tienen rebordes sogueados, pero serían de materiales diversos, según el diferente tipo de ornamentación empleado (filas de eses superpuestas y de planos biselados). El tercero, por el contrario, ha sustituído la túnica –o al menos iría cubierta– por una cota de mallas metálica, que se ha representado mediante simétricos golpes de trépano, y que debe representar a un soldado. Sin embargo, también lleva otra *alicula* de similares características, con el grueso reborde sogueado y la larga fíbula en el pecho, aunque ahora se han individualizado bandas de mechones superpuestas, quizá para representar un material de gruesa lana.

Por último, sólo resta mencionar otro fragmento (h) (FIG. 86, izquierda) en el que se representa asimismo la parte superior de una figura masculina de similar iconografía, de frente al espectador y vestida con una túnica de mangas largas y ajustadas hasta las muñecas, con una *alicula* –conservada sólo en la parte izquierda por un rebaje del frente. El hombre, por la disposición del brazo conservado, parece sostener a su derecha a otra figura de menores dimensiones, vestida asimismo con túnica de mangas largas pero sin *alicula*.

En resumen, pues, podemos pensar en un frente de paneles de relieves articulado en función de columnas –como mínimo tres–, y que disponía al menos dos carros de cuatro ruedas, uno de ellos arrastrado por tres personas y sobre el que iba al menos otro hombre en la parte delantera,

2. Cfr. F. KÖLB, "Römische Mantel", *RM*, 80 (1973), pp. 69ss.

pero el otro tirado por un animal. Además había otros grupos de figuras vestidas de forma similar a aquéllos que parecen tirar del carro citado, presumiblemente con *embades* (frag. c) y con túnicas y *aliculae* cogidas con fíbulas; aunque en un caso la figura presentaba una cota de mallas, y en otro era acompañada por otra de menores dimensiones. Con todo ello no podemos lógicamente identificar la escena o escenas representadas, sino, como decíamos al principio, enumerar una serie de hipótesis.

Debemos reconocer que, en un primer momento, antes de conocer la totalidad de fragmentos, creímos que nos encontrábamos con piezas de un sarcófago de tema cristiano, ya que incluso un par de fragmentos habían sido considerados como tales con anterioridad[3], pero la imposibilidad de hallar un tema adecuado en el repertorio de sarcófagos de temas cristianos[4] y la similitud parcial con desarrollos iconográficos paganos nos hace obligada su consideración dentro de este catálogo. Más en concreto, debemos ponerlo en relación –según la hipótesis más verosímil– con un tema de ambiente popular y realista no identificable de forma clara (puede relacionarse de forma parcial con escenas de cacería, o de género, o incluso con una escena de "Wagenfahrt"[5]), y que ofrece algunos otros aspectos inusuales que comentaremos en último lugar.

En efecto, el tipo de vestimenta y calzado que presentan las escasas figuras conservadas corresponden a una iconografía que es característica de la representación de figuras populares en escenas de carácter realista, que especialmente aparecen representadas en sarcófagos con el tema de la cacería de ciervos con red (aunque también se incorpora el tema de la caza del jabalí), elaborados en talleres occidentales –se encuentran sobre todo en Roma, Italia central, Galia e Hispania (Mérida y Córdoba)– durante el siglo IV d.C., como concluyera Andreae[6]. Aparecen en

3. Por ejemplo, M. SOTOMAYOR, *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada, 1973, lám. X, figs. 45 y 49. Tampoco la incluímos en BELTRÁN, Sarcófagos Córdoba, pp. 228ss.
4. Vid. G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1926-1936. En función de la presencia de carros y soldados podríamos pensar en el tema de la persecución de Moisés por parte de los egipcios, pero la iconografía –difundida sobre todo en la segunda mitad del siglo IV d.C. en talleres de Italia, incluyendo Roma, y Francia– es completamente diferente; cfr. F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Suppl. Gallia, 5, Paris, 1954, p. 22, nºs 44, 62 y 64; C. RIZZARDI, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza, 1970.
5. BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 85, nº 16.
6. B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR, I, 2, Berlin, 1980, pp. 111ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 96. Cfr. lo que se dirá para la pieza Nº 12.

ÍNDICE

estas piezas de forma frecuente[7] esos tipos de cazadores realistas, calzados con el *cothurnus venaticus*[8], la túnica de largas y estrechas mangas y la gruesa *alicula*, a veces *cucullati*, cubiertos con el gorro, a pie o a caballo[9] (FIG. 89). Podría pensarse, además, en que en algunos ejemplares de sarcófagos de cacerías aparecen carros tirados por bueyes para el transporte de los animales cazados, conducidos por personajes asimismo populares, aunque generalmente se colocan en los laterales de la caja o el frente de la tapadera[10], y la estructura del carro es de un tipo completamente diferente, con las ruedas macizas (*tympana*), de madera, y normalmente sólo dos, denominándose normalmente como *plaustrum*[11].

Frente a su interpretación como escena de cacería se pueden aducir inconvenientes importantes. En primer lugar, que lo conservado no se corresponde con el desarrollo de una escena de cacería ni, de forma más específica, con el tema de la caza de ciervos con red, que siempre aparecen en frisos corridos y no columnados, y donde no se adecuarían la mayoría de los elementos documentados en nuestro ejemplar, como los carros, los bueyes o el personaje con cota. Sólo podemos paralelizar, pues, la iconografía de los hombres representados, que corresponderían a cazadores, pastores o campesinos; en general, gente del pueblo, representados con vestimentas que se usaban realmente[12].

De forma más general podemos considerar que nos encontramos con una representación –no identificada– de una escena de género que

7. B. ANDREAE, *op. cit.*, nºs 2 y 27 (Déols), 3 y 5 (Arles), 6 (Orange), 22 (Cahors), 57 (Nápoles), 59 (Osimo), 71 (Pisa), 85, 112 y 185 (Roma).
8. PROBUS, *Ad Verg.*, G, II. 8.
9. B. ANDREAE, *op. cit.*, pp. 130ss., esp. nº 59; indicó, no obstante, el sentido simbólico del *cucullatus* colocado junto a la red, al frente de los otros cazadores, como representación del destino, en relación con Telesforo. Además, F. REBECCHI, "Scene di caccia nei sarcofagi romani della Cisalpina. Appunti sul realismo simbolico nell'arte funeraria romana", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 167ss.
10. B. ANDREAE, *op. cit.*, láms. 50-51; a veces también aparecen *cucullati* (IBIDEM, nºs 54, 168, 220). Cfr J. AYMARD, *Les chasses romaines*, Paris, 1951, pp. 331ss., lám III.
11. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *I trasporti e il trafico*, Roma, 1938, pp. 15ss.; G. PISANI SARTORIO, *Mezzi di trasporto e traffico*, Roma, 1994, pp. 61ss.; también existen otros carros de transporte con cuatro ruedas, que pueden no ser macizas (IBIDEM, pp. 65ss.).
12. Recuérdense, por ejemplo, el relieve de la *oratio* en Roma del Arco de Constantino, donde entre el público se dispone algún personaje con *alicula*; cfr., H.P. L'ORANGE - A.V. GERKAN, *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinbogens*, Berlin, 1939, p. 87. Para ciertos territorios occidentales, cfr. J.P. WILD, "The Clothing of Britannia, Gallia Belgica and Germania Inferior", *ANRW*, II, 12, 3 (1985), pp. 362ss., donde se cita la "capa gala", a veces corta, para favorecer ciertas actividades, con gorro (*cucullus*), y que serían de lana o de piel, mejores para la lluvia, como indicaba MARCIAL (XIV, 130). En general, L.M. WILSON, *The Clothing of the Ancient Romans*, Baltimore, 1938, pp. 87ss.

hiciera referencia a otras actividades cotidianas o al desempeño de un oficio[13].

Podríamos considerarla específicamente como presentación de escenas de viajes en carro[14] ("Wagenfarht"), por la presencia de los carros y de los animales citados y por el hecho de que también como ropa de viaje se usaba la *paenula* o manto de lana, que también podía llevar una capucha, y calzados cerrados con cintas de cuero hasta la rodillas. Para Weber la escena aparece en la decoración de las tapaderas de sarcófagos desde mediados del siglo III d.C. y durante la centuria siguiente y representa un viaje fuera de la ciudad, que simbolizaría el viaje feliz al Más Allá del difunto, en suma una alegoría del *cursus vitae*[15]. De todas formas el tema entronca iconográficamente, por un lado, con representaciones de divinidades –sobre todo del triunfo báquico[16] y, en menor grado, de Cibeles[17]– y, por otro, con representaciones oficiales, de emperadores (por ejemplo, relieves de los Arcos de Galerio en Tesalónica y de Constantino en Roma[18]) y, por ende, de magistrados, en diversas escenas oficiales, pero sobre todo en la de la *pompa* o el *adventus*[19]. También

13. R. AMEDICK, *Vita privata auf Sarkophage*, ASR. I, 4, Berlin, 1991.
14. W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfarht auf römischen Sarkophagdeckel und Loculusplatten des 3. und 4. Jh. n. Chr.*, Roma 1978; R. AMEDICK, *op. cit.*, pp. 46ss. En general, sobre los temas de viajes, H.G. PFLAUM, *Cursus publicus*, Paris, 1940; R. CHEVALLIER, *Voyages et déplacements dans l'empire romain*, Paris, 1988.
15. W. WEBER, *op. cit.*; de ahí que se asociara –en la decoración de la tapadera– a escenas de caza o de banquetes (cfr. N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973; R. AMEDICK, *op. cit.*, pp. 11ss.), aunque esa interpretación ha sido criticada. A. GEYER, *Gnomon*, 54 (1982), pp. 795ss.
16. F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, ASR IV. Berlin, 1968ss.; L. FOUCHER, "Le char de Dionysos", *CMGR*, II, p. 61. De la segunda mitad del siglo IV d.C. podemos mencionar un mosaico de Israel, de Ceikh Zoude, donde se representa al dios sobre un carro de cuatro ruedas, conducido por un erote y tirado por dos centauros, en una influencia del motivo real en la iconografía mítica, según R.A. OVADIAH, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Roma, 1987, pp. 52s., lám. 40.
17. Un buen ejemplo lo supone, en época tardía, la representación de Cibeles y Atis sobre una *tensa* en la *lanx* de Parabiago, con el magnífico estudio de L. MUSSO, *Manufattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabiago*, Roma, 1983.
18. H.P. LAUBSCHER, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin, 1975. pp. 36ss, 61ss.; H.P. L'ORANGE - A.V. GERKAN, *op. cit.*, pp. 74ss.
19. Entre la abundante bibliografía, cfr. J.W. SALOMONSON, *Chair, Sceptre and Wreath*, Amsterdam, 1956; T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*, Mainz, 1967, pp. 48ss.; A. ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*, Darmstadt, 1970; W. WEBER, *op. cit.*, pp. 114ss.; J. RONKE, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief*, Oxford, 1987; E. KÜNZL, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München, 1988; T.M. SCHMIDT, "Ein römischer Sarkophag mit Lese– und Reiterszene", *Grabeskunst der römischer Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 205ss. Sobre el *adventus* en época tardía, S.G. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981, pp. 17ss.; R. MACMULLEN, "Some Pictures in Ammianus Marcellinus", *Changes in the Roman Empire*, Princeton, 1990, pp. 78ss. (sobre la entrada de Constancio en Roma, según

se desarrolla en sarcófagos de temática cristiana[20], llegando a ser asimismo usado, por ejemplo, para relieves en los que se representa el *adventus* de altos dignatarios religiosos, como el obispo[21]. No obstante, en general, estos relieves presentan un único carro, de dos (en general, el *essedum* o el *cisium*[22]) o cuatro ruedas (la *carruca* o la *rheda*[23]), en el que viaja un solo personaje, una pareja o –incluso– una pareja y un niño[24], y puede ir un cochero en la parte delantera, mientras que abren la marcha un número indistinto de *cursores* y *viatores* –o sólo uno. Usalmente eran tirados por caballos, aunque en algún caso son sustituidos por bueyes[25].

En lo que respecta a los vehículos representados en el sarcófago de Madinat al-Zahra es difícil –sobre todo por la pérdida de la parte superior– establecer a qué tipo concreto pertenecen, aunque sí parecen corresponder realmente a carros de viaje. Son de cuatro ruedas y grueso armazón apoyado a la altura de los ejes de las ruedas, sobre las que se eleva una estructura, que debía formar una especie de caja donde se situaría el asiento del ocupante (o de los ocupantes), y en la parte delantera un lugar para el cochero, al que podrían corresponder los pies conservados. Por sus dimensiones y proporciones con respecto a las personas que intervienen en la escena, más que a una *rheda*, de mayores proporciones, debe de corresponder a la representación de, al menos, sendas *carrucae*, vehículos de cuatro ruedas asimismo dedicados al transporte de personas, y que podían ser tanto privadas –con la parte superior

---

AMIANO MARCELINO 21, 10, 1). Para los gobernadores y magistrados provinciales un buen ejemplo lo supone el estudio de J. LIEBESCHUETZ, *Antioch. City and Imperial Administration in the Later Roman Empire*, Oxford, 1972, esp. pp. 208ss.

20. Ya G. WILPERT (*op. et loc. cit.*) consideraba algunos de ellos, con dos viajeros y dos *cursores*, como escenas cristianas. Recuérdese, además, la influencia del tema pagano en el de la entrada de Jesús en Jerusalen, muy representado en sarcófagos: D. STUTZINGER, "Der Adventus des Kaisers un der Einzug Christi in Jerusalem", *Spätantike un frühes Christentum*, Frankfurt, 1984, pp. 284ss.
21. Por ejemplo, W. WEBER, "Das Ehrenrecht des Wagenfahrens in römischen Städten", *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt, 1984, pp. 310s. Para otros relieves cristianos con carros, cfr., por ejemplo, W. BINSFELD, "Die Reliquienprozession auf der Elfenbeintafel des Trierer Domschatzes und das kaiserliche Hofzeremoniell", *TrZ*, 42 (1979), pp. 135ss.
22. G. PISANI SARTORIO, *op. cit.*, pp. 49ss.
23. IBIDEM, pp. 54ss.
24. Un temprano ejemplo, del siglo II d.C., lo supone el sarcófago infantil del Museo Nacional de Roma, con dos carros, uno con los padres y el hijo y otro sólo con el matrimonio; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 107, fig. 113; S. ALLEGRA DAYAN - L. MUSSO, *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 2, Roma, 1981, nº 55.
25. W. WEBER, *op. cit.*, nº 1.

cubierta (*carrucae dormitoriae*) o descubierta–, como oficiales, para los magistrados públicos[26].

En este último caso, la *carruca*, descubierta y normalmente decorada al exterior con relieves y metales preciosos, disponía una especie de *cathedra* en el centro –que podía ser incluso móvil– y un asiento para el cochero, pudiendo completarse con otros para los lictores que acompañaban al magistrado, situados en la parte posterior[27] (FIG. 90). También algunos magistrados y, sobre todo, las matronas y emperatrices[28] utilizaban otro carro ricamente adornado, como el *carpentum*, que iba cubierto y con asientos para los ocupantes, pero que era normalmente de dos ruedas y tirado por mulas[29]. En la *Notitia Dignitatum* se reproducen carros de cuatro ruedas con una alta *cathedra*, tirados por cuatro caballos –adscritos a los *praefecti praetorio per Illyricum* y *per Italias* y al *praefectus urbis Romae*[30] –, que debían corresponder a *carrucae* o *carpenta*, ya que en realidad existe cierta confusión terminológica, en función además de los momentos en los que se escribe[31].

Según ello podríamos considerar, como primera opción, que nos encontramos ante la representación del viaje de los difuntos en *carrucae*, quizá en varias escenas separadas por los elementos arquitectónicos, y donde la pequeña figura del fragmento h pudiera corresponder a la de un niño con su padre, que lo llevara encima de sus rodillas en uno de los carros, ya que no parece que corresponda a la representación de menor tamaño de un cochero, por la desproporción con respecto al pie de uno de ellos (fragmento f). Pero surgen inconvenientes evidentes, como la presencia del posible soldado a pie en una escena asimismo difícil de interpretar –ya que no se documentan soldados en ningún caso en los

26. G. PISANI SARTORIO, *op. et loc. citt.*
27. IBIDEM. p. 56, figs. 54-55.
28. Cfr. A. ALFÖLDI, *op. cit.*, pp. 106ss.; para representaciones numismáticas, G. LUCCHI, *Riv.It.Num.*, 70 (1968), pp. 131ss.
29. G. PISANI SARTORIO, *op. cit.*, pp. 51ss. Asimismo A.L. ABAECHERLI, "Fercula, Carpenta and Tensae in the Roman Procession". *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi Mediterranei*. VI, 1-6 (1935-1936), pp. 5ss. (aunque el empleo de carros en las *pompae triumphales* y *circenses* estaba sobre todo reservado a la *tensa* y al *currus triumphalis*); W. WEBER, "Das Ehrenrecht.. (cit.), pp. 308ss.
30. *Notitia Dignitatum*, Berlin, 1876 (O. SEEK, ed.), pp. 8, 107 y 113, respectivamente; cfr. P.C. BERGER, *The Insignia of the Notitia Dignitatum*, New York-London, 1981, pp. 34ss., lám. XXIII.
31. Cfr. P. BRUGGISSER, "Le char du préfet. Echos païens et chrétiens d'une polémique dans l'Histoire Auguste et chez Quodvultdeus", *Historiae Augustae. Colloquium Parisinum*, Paris, 1991, pp. 93ss., sobre el término *iudiciale carpentum* y su relación con la *carruca*. En general, A. CHASTAGNOL, *La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*. Paris, 1960.

ÍNDICE

ejemplares de "Wagenfarht" privados–, o la circunstancia de que uno de los carros sea arrastrado por varias personas y no por animales –que, por otro lado, sí estarían documentados en el relieve (bueyes y quizás caballos), pero sin que sepamos en qué circunstancias exactas.

La figura cubierta con mallas debe de corresponder a un soldado, posiblemente cubierto –a pesar de lo esquemático de la representación, donde se han empleado simplemente golpes de trépano– con una *lorica hamata*, hecha de aros metálicos y que llegaba hasta el inicio de los muslos[32]. Su presencia podría abogar precisamente por la segunda opción de una representación de carácter más oficial, aunque son muy escasas las que se documentan en el ámbito de los sarcófagos; en general corresponden a representaciones de magistrados en escenas de *pompae circenses*[33], siendo los ejemplos más representativos los relieves de tapaderas de sarcófagos de Aquileia, Ostia y de San Lorenzo "fuori le mura" de Roma[34], aunque en éstos los carros van tirados por animales (incluso elefantes en el caso del ejemplar de Roma) y la procesión se completa con las estatuas de divinidades colocadas sobre *fercula*[35].

Un inconveniente en este caso podría suponerlo tanto la presencia de bueyes –aunque no existe en realidad constancia de que tiren de los carros– como la iconografía de los hombres representados, que portan vestimentas populares, impensables para la representación de magistrados (con la toga o la clámide[36]), aunque podría tenerse en cuenta

32. Vid., por ejemplo, H.R. ROBINSON, *The Armour of Imperial Rome*, London, 1975, pp. 164ss. Un buen ejemplo de representación lo suponen los relieves provinciales del *Tropaeum Traiani*, de Adamklisi, por la forma de ejecución de la cota de malla (IBIDEM, p. 171, láms. 476ss.).
33. Cfr. J.H. HUMPHREY, *Roman Circuses*, London, 1986.
34. W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfarht.*, (cit.), pp. 62ss., láms. 18ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 115, figs. 130 y 131 (de Ostia y Roma, respectivamente).
35. Vid. *infra*. Cfr. A.L. ABAECHERLI, *op. cit.*, pp. 1ss., con el uso de *fercula* asimismo en otros contextos, como la *pompa triumphalis*. En algunos casos también aparecen representados en los laterales de sarcófagos de generales escenas de la complementarias de la *pompa triumphalis*, como en un sarcófago del Belvedere Vaticano (IBIDEM, lám. V,3), donde se representan prisioneros bárbaros (incluyendo niños) y *spolia* transportados asimismo sobre *fercula* o carros, y custodiados por soldados, pero no se trata de *carrucae*, sino de carros de transporte llevados por mulas. Vid., ahora, J. KÖHLER, "Zur Triumphalsymbolik auf dem Feldherrnsarkophage Belvedere", *RM*, 102 (1995), pp. 371ss., que derivaría de los relieves correspondientes de la columnas triunfales; cfr. G. BECATTI, *La colonna coclide istoriata*, Roma, 1960 (especialmente la columna de Marco Aurelio, pero que tendrán su continuidad iconográfica en las escenas de bárbaros vencidos de las de Teodosio y Arcadio). En general, para los sarcófagos citados, C. REINSBERG, "Senatorensarkophage", *RM*, 102 (1995), pp. 353ss.
36. Cfr., por ejemplo, R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven, 1963, pp. 163ss.; A. CHASTAGNOL, *op. cit.*, pp. 196ss. (para el *praefectus urbis Romae*); J.P. WILD, *op. cit.*, pp. 385ss. Sobre la importancia de la vestimenta en época tardía, y aparte de otros estudios anteriores,

que nos encontramos sólo con figuras de acompañantes (cochero y miembros del séquito), y que para ellos se adoptó una iconografía realista[37], como hemos indicado que se hacía también en ciertos sarcófagos de cacería de ciervos y jabalíes[38]. En ese contexto se podría comprender la presencia de soldados, ya que en los séquitos de gobernadores y otros magistrados existe *militia armata*, a la vez que la vestimenta militar ha adoptado también nuevos elementos[39].

Lo que sí que no se documenta en ninguno de los relieves oficiales o de representación de magistrados, no sólo en la decoración de sarcófagos, sino tampoco en otras representaciones sepulcrales o no, es la circunstancia –ya apuntada– de que el carro sea arrastrado por personas. De hecho supone un elemento bastante inusual en la iconografía romana y que sólo encuentra algunos paralelos en el ámbito de las representaciones religiosas báquicas e isíacas, en contextos bastante alejados, pues, de la escena que se representaría en nuestro caso[40].

No obstante, no podemos aplicar esa interpretación ceremonial a los carros representados en nuestros fragmentos, ya que, aparte de que ningún elemento apunta al mundo religioso, efectivamente se tratan de

---

cfr. J. RONKE, *op. et loc. citt.*; R. WARLAND, "Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht", *RM*, 101 (1994), pp. 175ss. No obstante, en ciertos contextos incluso de importancia social– la iconografía no se respetaba siempre, como ocurre en la escena de cacería del mosaico de Centcelles, donde el *dominus* a caballo presenta una popular *venatoria vestis*, con túnica con *orbiculi* y una *alicula*, sobre todo si se acepta que se trata de una representación imperial, según H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz, 1988, p. 107. aunque parece algo forzada la identificación.

37. W. WEBER, *op. cit.*, pp. 53ss.

38. B. ANDREAE, *op. et loc. citt.*

39. Cfr. R. MACMULLEN, *Soldier and Civilian in the Later Roman Empire*, Princeton, 1963, pp. 49ss.; H.P. L'ORANGE, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965. Como recuerda AMIANO MARCELINO (14, 6, 9–17; 28, 4, 8–19) los senadores se caracterizaban por la abundancia de carruajes y de sirvientes en sus séquitos, algunos uniformados, siguiendo los modelos imperiales. Una relación literaria sobre el ejemplo del *dux Ansyas*, a comienzos del siglo V d.C., en SINECIO DE CIRENE (*Ep.*, 77, 127). AMIANO MARCELINO (16, 10, 8; 25, 1, 12), al igual que JULIANO (*Or.*, 1, 37 C–D; 2, 57 C), destacan entre los soldados imperiales a los *clibanarii* o *catafractarii*, jinetes persas incorporados a las *scholae palatinae* y que se caracterizaban por sus enormes armaduras que les cubrían todo el cuerpo, haciendo pensar a los espectadores en las paradas militares que semejaban estatuas; cfr. R.I. FRANK, *Scholae Palatinae*, Roma, 1969, p. 53; R. MACMULLEN, "Some Pictures..., pp. 86ss.

40. Vid., M.J. VERMASEREM, *Liber in Deum*, Leidem. 1976. pp. 29ss. Un caso diferente sería la representación de la escena mítica del arrastre del carro por parte de Cleobis y Bitón, cfr. K. FITTSCHEN, "Zum Kleobis– und Biton–Relief in Venedig", *JdI*, 85 (1970), pp. 171ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 156, aunque en algunos casos el esfuerzo lo hacen unos bueyes (IBIDEM. fig. 175).

carrucae de viaje y sobre una de ellas al menos –precisamente la que parece que es arrastrada por unos hombres– se situaba todavía un cochero.

Quedan, pues, bastantes interrogantes que resolver en la interpretación de esta pieza, que presenta grandes singularidades iconográficas, al menos a la luz de lo poco conservado actualmente. Lo que sí nos parece factible afirmar, según los paralelos iconográficos que de forma aislada se encuentran en los sarcófagos de cacerías y de "Wagenfarht", es su datación a lo largo del siglo IV d.C., y su elaboración en un taller occidental.

ÍNDICE

Nº 10: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 91-92.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: ingresó en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba el 19 de abril de 1971, procedente de una colección particular cordobesa (del constructor Sr. Montes), como encontrada en Córdoba, aunque no existe ningún tipo de referencia a lugar exacto o circunstancias del hallazgo[1].

Localización actual: Museo Arqueológico Provincial de Córdoba; en exposición (patio segundo); nº inv. 27.131.

Material: mármol blanco, de grano grueso.

Dimensiones: 0,28m. de altura, 0,28m. de anchura (longitud del frente), y 0,43m. de profundidad (longitud del lateral izquierdo); las paredes tienen un grosor de 0,12m. Es de prever, en función del desarrollo de la figura del frente, que la pieza tuviera una altura aproximada de un metro.

Bibliografía:

BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 80, nº 6, lám. I,1.

* * *

Nos encontramos con un fragmento correspondiente a la esquina izquierda de la caja del sarcófago. En el frente, sobre el saliente liso –con dos planos biselados arriba y abajo, siendo el primero de mayor desarrollo–, se conserva el inferior de una figura femenina, incluyendo sólo hasta la zona de la rodilla derecha (FIG. 91). La figura dispone su pierna derecha de perfil hacia la izquierda y la pierna contraria de frente al espectador, ocasionando un violento movimiento en los paños, que han sido representados con pliegues movidos. Va descalza y debió vestir con un *peplos*, del que sólo se conserva, pues, la parte inferior. Ocupando la esquina pro-

1. A esta colección pertenecían la serie de esculturas y otras piezas arqueológicas ingresadas en el Museo Arqueológico de Córdoba como recuperadas en el solar nº 11 de c/ Angel de Saavedra, lugar donde se ubica el denominado foro provincial, de época flavia (A.U. STYLOW, "Apuntes sobre el urbanismo de la Córdoba romana", *Stadtbild und Ideologie*, München, 1990, pp. 259ss.; AA.VV., *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Sevilla, 1996), pero –lógicamente– no debe ser éste el lugar de procedencia del fragmento que consideramos.

ÍNDICE

piamente se reconoce el tronco fragmentario de un árbol, que –como ocurre en ciertas ocasiones– puede corresponder tanto a la escena representada en el frente como a la del lateral conservado, lo que en este caso parece más plausible, dado el tema del segundo.

Así, en el lateral izquierdo (FIG. 92), en un típico bajorrelieve, se ha conservado la mayor parte de una figura masculina (faltan las extremidades inferiores, mano derecha y parte de la cabeza), que aparece recostada y vuelta hacia el espectador, con la pierna derecha elevada y flexionada, y apoyado en su brazo izquierdo. En ese brazo izquierdo sostiene una rama o tallo grueso, fracturado en el extremo. Asimismo, a pesar de la fractura de la cabeza, se reconoce que el personaje es barbado, y eleva el brazo derecho, quizá para sostener otro atributo. Cubre la desnudez de la parte inferior del cuerpo con un manto, hasta la altura del bajo vientre; el manto –pasando por detrás– asoma un extremo por encima de su hombro izquierdo.

A pesar de la fragmentariedad, las características iconográficas nos indican que en ambos casos se tratan de figuras idealizadas, aunque no podemos llegar a una identificación concreta, sobre todo en el primer caso, dadas las posibilidades de representación a las que apunta lo conservado. En efecto, en el frente nos encontramos con una representación femenina vestida con *peplos* y descalza, por lo que podemos suponer que se trata, probablemente, de la figura de una divinidad o de una personificación. En una ocasión anterior nos referimos, por la propia postura que deja entrever la disposición de las piernas a que se tratara de una Victoria sosteniendo guirnaldas, mediante tempranos esquemas que son bastante abundantes en ejemplares occidentales desde la segunda mitad del siglo II d.C.[2].

No obstante, ni la Victoria "guirnaldófora" presenta siempre una misma iconografía que pueda identificarse con la nuestra, ni puede ob-

2. BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 80. Los precedentes se encuentran en los soportes de incineración, como altares y urnas, desde el siglo I d.C., aunque no son tan abundantes como otros; por ejemplo, erotes; cfr. D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987; F. SINN, *Stadtrömischen Marmorurnen*, Mainz, 1987, p. 79. Sólo durante la segunda mitad del siglo II d.C. las Victorias van paulatinamente sustituyendo a los erotes como elementos sustendadores de las guirnaldas, según R. TURCAN, "Les guirlandes dans l'Antiquité classique", *JACh*, 14 (1971), p. 132; cfr. J.M.C. TOYNBEE, *The Hadrianic School*, ; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 223ss., esp. fig. 267; H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. 1. Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts*, ASR VI, 2, 1, Berlin, 1995 (ausencia del motivo). El tema es frecuente en producciones orientales, KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, figs. 539, 540, 551, 556, 557, 562, 572.

viarse la frecuencia que en la ornamentación de frentes de sarcófagos occidentales mediante frisos corridos se coloca una figura idealizada en las esquinas, como elemento secundario de la escena representada en el resto del frente; en ocasiones, mediante la colocación simétrica de dos figuras en cada uno de los extremos. Ello es, lógicamente, más abundante en sarcófagos de tema mitológico, pero también se documenta en otros que representan escenas de *vita privata*. En este último caso podemos citar personificaciones femeninas de ejemplos tan señeros como el sarcófago de matrimonio de San Lorenzo "fuori le mura" en Roma –en posición similar– (FIG. 93) o del ya mencionado de Balbino[3] (FIG. 17). En los sarcófagos de tema mitológico son, por otro lado, diversas las personificaciones o divinidades que pueden identificarse - aunque sobresalen efectivamente las Victorias–, disponiéndose en ocasiones en idéntica o similar postura a la de la figura de la pieza cordobesa[4].

En lo que respecta a la otra figura representada en el lateral, podemos identificarla tanto con la representación de una divinidad acuática –en especial *Oceanus*–, como con la personificación de un río[5]. En efecto, en los relieves de sarcófagos es relativamente frecuente la presencia de *Oceanus*, bien contrapuesto a la figura de *Tellus*, o bien incluido en otras escenas, como en los sarcófagos mitológicos de Perséfone[6]. No obstante, la presencia de la rama, que lleva como atributo en su brazo

3. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, figs. 97 y 100, respectivamente. Asimismo en el tema de matrimonio aparece una Victoria en la esquina izquierda de un ejemplar de Mantua (IBIDEM, fig. 93). Sobre tales cuestiones vid. C. REINSBERG, "Die Hochzeitsopfer. Eine Fiktion", *JdI*, 99 (1984), pp. 291ss.

4. Así, en el frente de un sarcófago con el tema de Aquiles en *Skiros*, del Vaticano (KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 137), en otro con el tema de las Amazonas, de los Museos Capitolinos, con una Victoria (IBIDEM, fig. 147) o en un tercero, asimismo con Victorias –en ambos lados–, de Ostia, que representa el tema de los centauros (IBIDEM, fig. 174). Otros ejemplos aducibles, sólo ciñéndonos a la obra citada: una pieza con el tema de Endimion, del Palacio Doria, aunque adopta la iconografía de los pies cruzados, como la musa Polimnia (IBIDEM, fig. 161), al igual que otros dos con el tema de Hipólito, del Vaticano (IBIDEM, figs. 171, 172); asimismo Victorias en un ejemplar con el tema de las Leucípides, del Vaticano (IBIDEM, fig. 176), otro de Perséfone, del Palacio Rospigliosi (IBIDEM, fig. 203) y en otro con el de Phaetón, de Florencia (IBIDEM, fig. 212); finalmente, una ménade en un sarcófago báquico del Palacio Saccheti (IBIDEM, fig. 223).

5. Es ahora fundamental S. KLEMENTA, *Gelaerte Flussgötter*, Wien, 1993, esp. pp. 180ss. (sarcófagos romanos). En general, C. WEISS, s.v. "Fluvii", *LIMC*, IV, Zurich, pp. 139ss. Para sus representaciones escultóricas B. KAPOSSY, *Brunnenfiguren des hellenistischen und römischen Zeit*, Basel, 1969; para *Hispania*, M.L. LOZA, *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*, Málaga, 1993.

6. S. KLEMENTA, *op. cit.*, pp. 72ss.; por ejemplo, nºs 55, 56, 64. También se documenta la presencia de máscaras de *Oceanus* en frentes y laterales de sarcófagos; vid., H. HERDEJÜRGEN, *op. cit.*, nºs 21, 23, 26.

izquierdo –junto al arbusto colocado en la esquina– parece abogar por su identificación con un río, que puede ser impersonalizado o uno concreto, como el Nilo, el Tíber –en los del episodio de Marte y Rhea Silvia o el Erídano –en los de Phaetón–, siendo difícil su identificación concreta en el ámbito de los sarcófagos[7]. En nuestro caso la ignorancia de la escena a la que correspondía lo dificulta aún más.

Poco más podemos aducir en orden a establecer el tema de los relieves que se desarrollaban, ya que puede corresponder tanto a un sarcófago decorativo con guirnaldas, cuanto de tema mitológico. Aunque esta segunda posibilidad nos parece más probable, tampoco se puede indicar un tema o escenas más concretos, dado lo dicho anteriormente sobre las dos figuras representadas. La pieza posiblemente haya que datarla entre la segunda mitad del siglo II d.C. y la primera mitad de la centuria siguiente.

7. S. KLEMENTA, *op. cit.*, pp. 196s. y 212.

Nº 11: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 94.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: apareció en el siglo XIX en Córdoba, sin procedencia exacta conocida

Localización actual: Museo Arqueológico Provincial de Córdoba; en exposición; nº inv. 431.

Material: Mármol blanco.

Dimensiones: 0,26 m. x 0,275 m. x 0,11 m. Profundidad del relieve: 0,04 m.

Bibliografía:

Inédito.

* * *

Corresponde a un pequeño fragmento en el que se ha representado una figura masculina, de pelo corto pero ensortijado (esquemáticamente representado con el trépano), y vestido con una túnica corta, que se ataría a la cintura con un cinto y es anudada sobre el hombro izquierdo, dejando desnudo el hombro y brazo derechos, el *exomis*[1]; calza unos altos *embades*, anudados bajo la rodilla con una doble cinta[2] (FIG. 94). Precisamente dobla la pierna izquierda y la apoya sobre el cuerpo de un ciervo, al que sostiene con ambas manos la cornamenta, aunque la rotura ha afectado a casi la totalidad del animal. No obstante, se reconoce que otros dos ciervos flanqueaban al cazador a derecha –quedan restos de la cornamenta y de la cabeza– e izquierda – cuello, parte de la cabeza y arranque de un cuerno.

A pesar del pequeño fragmento conservado, podemos incluir el sarcófago al que correspondía dentro de la serie de sarcófagos de cacería, estudiada por Andreae[3], y que tienen un importante desarrollo des-

1. Cfr. M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le sculture. I. 10. Magazzini. I sarcofagi*, vol II, Roma, 1988. pp. 143ss., fig. 165.
2. Deben de corresponder al citado como *cothurnus venaticus* (PROBUS, *Ad Vers.*, G. II, 8), según J. AYMARD, *Essay sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle de Antonins*, Paris, 1951, pp. 201ss.
3. B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR I, 2, Berlin, 1980. Cfr., además, B. DOMAGALSKI, *Der Hirsch in spätantiker Literatur und Kunst*, Münster, 1990, pp. 76ss.;

ÍNDICE

de el 220-230 d.C. hasta época constantiniana. En concreto el fragmento se incluye dentro de la serie de sarcófagos que representan la cacería con red[4], según un modelo bien documentado en otro tipo de representaciones[5], y que representaba efectivamente un sistema de cacería documentado en ámbito romano[6], en el que diversos jinetes y otros acompañantes a pie conducen hacia la red a los animales, normalmente venados o ciervos, como ocurre en el fragmento cordobés, pero también jabalíes o conejos.

En el esquema habitual del frente de estos sarcófagos mientras el motivo central lo suponen los principales participantes de la cacería –de forma usual a caballo, mandados por el propio difunto–, el motivo de la red se sitúa en el lado derecho de la composición, ocupada ya por algunos animales, entre los que se sitúan algunos operarios a pie. Es frecuente que uno de ellos sea representado en el momento de abatir uno de los animales, hincándole la rodilla izquierda sobre el lomo, mientras lo sostiene por la cornamenta, en una iconografía que recuerda, por ejemplo, la del propio Hércules en lucha con la cierva[7].

El esquema de nuestro fragmento lo documentamos –aunque en un estilo diferente– en un sarcófago de Nápoles[8], datado en el 320-330 d.C., en el que el grupo de cazador y ciervo es flanqueado por otros dos animales, en similar disposición a la que hemos supuesto para la pieza cordobesa, y en otros dos ejemplares de Avignon[9], datado hacia el 300 d.C., y de Osimo[10], datado en el 320 d.C.

El grupo de cazador y ciervo, sin los otros dos animales flanqueándolo, se puede reconocer en ejemplares de Roma[11], del 280-290

F. REBECCHI, "Scene di caccia nei sarcofagi romani della Cisalpina", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 167ss.

4. B. ANDREAE, *op. cit.*, pp. 111ss. ("Treibjagd").
5. En especial en mosaicos occidentales de los siglos III–IV d.C., como ocurre en el norte de Africa o la Península Ibérica. Vid., para los primeros, M. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford, 1978; para los segundos, ahora, M. GUARDIA, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992. En general, cfr. J. EGGER-MUNDT, *Die Jagd auf römischen Sarkophagen und Mosaiken. Ein ikonographischer Vergleich*, Wien, 1976.
6. J. AYMARD, *op. cit.*, pp. 331ss.
7. Pueden verse, por ejemplo, sus representaciones en sarcófagos, dentro de la serie de los *athloi* hercúleos.
8. B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 153, nº 57, lám. 93, 5.
9. IBIDEM, nº 6, láms. 92, 2 y 116, 5.
10. IBIDEM, p. 153s., nº 59, lám. 94, 1.
11. IBIDEM, p. 164, nº 112, lám. 95, 4, conservado en el Museo de los Conservadores.

ÍNDICE

d.C., de Arlés[12], del tercer cuarto del siglo IV d.C., y de Déols[13], datado hacia el 300 d.C. En los dos primeros se visten con una túnica corta, en el tercer ejemplo con una *alicula*, pero el estilo de ejecución de éste último –en especial la forma de representación de los animales– es el paralelo más cercano al relieve cordobés.

Como se documenta en una serie importante de ejemplares –y así ocurre también en los ejemplares citados anteriormente de Nápoles y Osimo–, es frecuente que los cazadores, sobre todo los batidores, presenten una túnica de mangas largas y se cubran los hombros y la parte superior del cuerpo con la *alicula*[14], una prenda de vestido propia de personajes de ámbito popular, de campesinos, pero que también se utiliza en las cacerías, en especial para los personajes secundarios[15]. Su presencia en estos sarcófagos se explica porque en muchos casos fueron elaborados en talleres locales[16], en especial de Italia y Galia –como demuestra además la localización de este tipo de piezas sobre todo, además de en Roma, en Italia central y Francia–, en general a partir de fines del siglo III d.C., e incorporan elementos característicos de contextos populares[17], haciendo más realista la representación sarcofágica. Para Rodenwaldt la representación, aunque "contaminada" por estos elementos populares, respondería originalmente a una representación de cacería imperial de época constantiniana[18], pero ciertas dataciones de piezas con anterioridad a ese momento, por ejemplo en época tetrárquica, invalidan lógicamente esa cronología propuesta para el modelo.

Asimismo Andreae, con base en esa importante distribución fuera de Roma, en contraposición a los mejor documentados en Roma de cacerías de leones, propuso que tales sarcófagos satisfacían una determinada clientela de propietarios terratenientes en Italia, Galia e Hispania,

12. IBIDEM, p. 143, nº 4, lám. 110, 2.
13. IBIDEM, p. 147, nº 27, lám. 93, 1.
14. Ya se refirió a ello G. RODENWALDT, "Eine spätantike Kunstströmung in Rom", *RM*, 36-37 (1921-1922), p. 101. Cfr. lo dicho para la pieza Nº 9.
15. No obstante, también el *dominus* puede llevar *alicula*, como se documenta en determinados sarcófagos (cfr. M. DUNBABIN, *op. et loc. citt.*). Incluso en la escena de cacería del mausoleo de Centcelles el personaje principal lleva una de ellas sobre la túnica (H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, MB 13, Mainz. 1988), aunque se ha puesto en duda que deba identificarse con un personaje imperial.
16. B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 111ss., en concreto corresponden a los nºs 2 y 27 (Déols), 3 y 5 (Arlés), 6 (Orange), 22 (Cahors), 57 (Nápoles), 59 (Osimo), 71 (Pisa), 85, 112 y 185 (Roma).
17. Cfr. J. P. WILD, "The Clothing of Britannia, Gallia Belgica and Germania Inferior", *ANRW* II, 12, 3 (1985), pp. 362ss.
18. G. RODENWALDT, *op. cit.*, p. 72.

con unas preferencias artísticas más popularizadas[19], aunque esta idea, que se relacionada con el denominado "ciclo de los latifundistas"[20]es criticada hoy día desde otros puntos de vista[21]. En la Península Ibérica, sin embargo, no se testimonia suficientemente este tipo de sarcófago, y al ejemplar documentado por el fragmento cordobés sólo podemos unir otro fragmento recuperado en Mérida[22] (FIG. 95), correspondiente a un sarcófago de mayores dimensiones, que se debió elaborar hacia el 300 d.C. en un taller de Roma, con el típico silueteado de contorno de época tetrárquica: en este caso un cazador con lanza persigue, auxiliado al menos por un perro, a los ciervos hacia la red, sobre un fondo en el que se representan varios árboles.

El fragmento de Córdoba se asemeja estilísticamente al fragmento emeritense en la misma representación de los animales, así como en el trabajo sumario y el empleo abundante del trépano en algunas partes del relieve (cabellera del cazador, testuz del animal), aunque no presenta las líneas de contorno indicado. Con base en las características estilísticas y en la cronología de los paralelos apuntados, apuntamos, pues, una datación a fines de época tetrárquica-comienzos de época constantiniana, como producto de un taller provincial occidental.

19. B. ANDREAE, *op. cit.*, pp. 133ss.
20. A. GRABAR, "Programmes iconographiques à l'usage des propiétaires des latifundia romains", *CArch*, 12 (1962), pp. 394ss.
21. Por ejemplo, en relación con la decoración musivaria, A. BALIL, "El oficio del musivario", *BSAA*, 52 (1986), pp. 153ss.; M. GUARDIA, *op. cit.*, pp. 423 y 433ss.
22. Se conserva en el Museo de Mérida, y es recogido por B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 121, nº 49, lám. 105, 5. Ya fue referido por GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, p. 260. De Mérida procede asimismo una pintura mural donde se desarrolla la cacería del ciervo por parte de un caballero, J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, "Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida", *Habis*, 5 (1974), p. 179.

Nº 12: CORDVBA
(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 96.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: la pieza fue recuperada por un particular hace una decena de años en una escombrera de la ciudad de Córdoba[1] –por lo que se desconoce el sitio original de procedencia–, y fue posteriormente donada a la colección del Seminario de Arqueología de la Universidad cordobesa. De ese mismo vertedero de escombros procede el fragmento sarcofágico que veremos a continuación (Nº 13).

Localización actual: colección del Seminario de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba.

Material: mármol blanco, de grano grueso. Presenta una pátina negruzca en la cara relivaria.

Dimensiones: 0,20 m. de altura, 0,31 m. de anchura, 0,13 m. de grosor; profundidad del relieve de 0,02 m.

Bibliografía:

BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 80, nº 5.

* * *

Corresponde a un pequeño fragmento de sarcófago con decoración en bajorrelieve, que – dada la escasa profundidad de éste–, pertenece claramente a una de las paredes laterales de la pieza (FIG. 96); precisamente corresponde a una de las esquinas, ya que se aprecia el inicio de la curvatura interior correspondiente. Asimismo se reconocen restos de retallado (de puntero) en una de su fracturas, lo que nos indica un proceso de reutilización. Se representa parte de una figura femenina, de espaldas en tres cuartos, hacia la derecha. Aparece desnuda, pero cubriéndose en parte con un manto, que se sitúa por debajo de los glúteos y sube por

1. Se trataba del solar denominado como "Mármoles", en la avenida del Aeropuerto, en el que se vertían vaciados de diferentes solares de la capital cordobesa, pero que en la actualidad ya ha sido urbanizado. En actividades de este tipo se ha recuperado abundante material arqueológico, aunque lógicamente descontextualizado (cfr. BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 78, nota 10). De aquella misma escombrera, por ejemplo, procede una amplia serie de materiales correspondientes a un taller de época visigoda que reutilizaba mármoles romanos, entre ellos diversos soportes epigráficos –con restos de las inscripciones originales–, que han sido editados por A. U. STYLOW, CIL II²/7, pp. 61ss.

ÍNDICE

su parte derecha, seguramente cogido con la mano de ese lado; la pierna derecha vuelve a aparecer por delante del manto, dispuesta hacia adelante, seguramente en contraposición a la izquierda, que se situaría hacia atrás, en una posición de movimiento, a lo que apunta asimismo la curva que se advierte en la disposición de la espalda. En ésta asimismo se advierte la presencia de la parte posterior de una cinta para los senos.

Poco es lo que podemos decir de la ornamentación, dada la escasez de lo conservado. El tipo y la disposición de la figura femenina se aviene sobre todo con la representación de divinidades menores, especialmente aquéllas que formaban parte de los cortejos báquicos y marinos. Puede, por tanto, representar a una ménade, a una ninfa o a una nereida, que normalmente se disponen semidesnudas y en ocasiones asimismo con la cinta para los senos. Quizá sea más probable su identificación con la primera, tanto por la mayor abundancia de sarcófagos báquicos con respecto a las otras probabilidades, cuanto porque –como se ha indicado al hacer la descripción– la postura del cuerpo, así como la disposición del manto, sugieren una danza o movimientos propios de la orgía báquica, en muchas ocasiones portanto un instrumento musical apropiado (especialmente el *aulós*, el *tympanion* o la *kithara*), como se documenta en la serie recogida por Matz[2].

Por otro lado, ya indicamos cuando hicimos referencia al fragmento sarcofágico de carácter báquico aparecido en Madinat al-Zahra (Nº 4), que era común que los laterales de sarcófagos de esa temática se ornamentaran a su vez con parejas del *thiasos*, una ménade asociada sobre todo a un sátiro o a Pan[3].

Tampoco existen muchos datos para precisar la datación del fragmento, por la escasez de elementos de carácter iconográfico y estilístico, por lo que puede proponerse una cronología amplia durante las dinastías antoniniana y severiana, momentos donde, por otro lado, es más usual la temática de carácter báquico[4].

2. F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, ASR IV, 1, Berlin, 1968, por ejemplo, nº 6, nº 44 y nº 57, donde la ménade muestra la cinta correspondiente para sujetar el pecho.
3. IBIDEM, nº 83 (lám. 107 a), nº 106 (lám. 144 b), nº 107 (nº 145 a).
4. IBIDEM, *passim*. Cfr. N. HIMMELMANN, *Gnomon*, 43 (1971), pp. 603ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 191ss.

Nº 13: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 97.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: la pieza se recuperó en similares circunstancias que el fragmento anterior, por lo que desconocemos el lugar original de procedencia en la ciudad de Córdoba, ya que se procede de un lugar de vertedero de escombros.

Localización actual: en este caso, al contrario que la pieza anterior, permanece en una colección particular cordobesa.

Material: mármol blanco con vetas grisáceas.

Dimensiones: 0,215m. de altura, 0,16m. de anchura, 0,115m. de grosor, con una profundidad de relieve de 0,075m.

Bibliografía:

Inédito.

* * *

Nos encontramos con un pequeño fragmento en el que se representa una figura masculina completamente desnuda, dispuesta casi de frente, aunque con una evidente inclinación hacia la izquierda, que acentúa la disposición de movimiento hacia ese lado por la posición de las piernas abiertas –en movimiento– y el brazo izquierdo elevado (FIG. 97). En la parte derecha se advierte parte del fondo del relieve, sin reconocerse el motivo que lo decoraba.

Casi nada podemos decir de este pequeño fragmento, que debe de corresponder a la ornamentación del frente de la caja de un sarcófago de pequeña altura, dadas las dimensiones de la figura. La figura es sin duda una divinidad o un personaje mitológico, dada la completa desnudez, e interviene en una escena de enorme movimiento. La datación podríamos situarla de modo genérico durante los siglos II-III d.C.

Nº 14: PUENTE GENIL
(provincia de CÓRDOBA). FIGS. 98-102.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: según las referencias que nos aportó el malagueño Rodríguez de Berlanga en los comienzos del presente siglo, la pieza habría aparecido en la segunda mitad del siglo XIX en un sitio indeterminado de la provincia de Sevilla –entre Puente de Don Gonzalo y Casariche–, y en función de esta referencia ha sido adjudicada desde entonces como procedente de Casariche (Sevilla)[1].

No obstante, algunos eruditos anteriores nos ilustran verdaderamente el hecho. Así, José Oliver y Hurtado[2] especifica que "*..por frente y á la parte meridional del pueblo* [Puente Genil] *en las tierras del Villar, partido del Carril, á un cuarto de legua escaso de aquel, fue descubierto por Pablo de Céspedes, el 14 de Setiembre de 1862, un notable sepulcro de piedra..*", como también lo especifica, con posterioridad, Antonio Aguilar y Cano, cuando nos indica que: "*En lo que fue término de Miragenil... en el partido que llaman del Carril, se han descubierto multitud de sepulcros, uno de ellos de gran trabajo, con bajo–relieves, que en la actualidad posee el Excmo. Sr. Marqués de Casa-Loring*"[3].

En efecto, con posterioridad la pieza fue adquirida para formar parte de la colección que por entonces reunía en Málaga el marqués de Loring, en una finca de las afueras de la ciudad llamada "La Concepción"[4]. Entonces ya estaba sin la tapadera ni la pared posterior de la caja –que para Berlanga debió ser pieza aparte[5]–, aunque se indicaba que existieron restos del enterramiento en su interior. Tras varias vicisitudes a lo

1. M. RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, pp. 99ss., nº XXIII (con lámina). También lo cita E. HÜBNER, *La Arqueología de España*, Barcelona, 1888, p. 263.
2. J. OLIVER Y HURTADO, *Viaje arqueológico emprendido en el mes de mayo de 1864, de orden de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1866, p. 44.
3. A. AGUILAR Y CANO, *El libro de Puente Jenil*, Puente Jenil, 1894, p. 269.
4. Sobre esta colección y la figura de Loring, cuñado del propio Rodríguez de Berlanga, Cfr. E. SERRANO RAMOS - R. ATENCIA PÁEZ, *Inscripciones latinas del Museo de Málaga*, Madrid, 1981. P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Introducción", en L. BAENA, *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 1984, pp. 7-27; IDEM, "Manuel Rodríguez de Berlanga (1825-1909): Notas sobre la vida y obra de un estudioso andaluz del mundo clásico", *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, 1991, pp. 99-106; IDEM, "Comentarios sobre el Museo Arqueológico de los Loring en la malagueña finca de la Concepción y sobre el Dr. Manuel Rodríguez de Berlanga, autor de su Catálogo", en M. RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1995 (facsímil de la edición de Málaga, 1903), pp. 7-32.
5. M. RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *op. et loc. citt.*

ÍNDICE

largo del presente siglo, los restos de la colección fueron incorporados a los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Málaga, aunque la pieza ha permanecido hasta hoy día en la citada "Hacienda de La Concepción".

Localización actual: aunque pertenece a los fondos del Museo Arqueológico Provincial (nº inv. 5.237), actualmente se guarda en una finca de propiedad municipal situada en las afueras de Málaga, al borde de la carretera nacional con dirección a Antequera, denominada "Hacienda de La Concepción" (FIG. 98). No obstante, tres fragmentos menores que unen con la escena representada en la parte izquierda del frente se conservan en los almacenes del citado Museo Arqueológico, localizados por ahora en la Alcazaba malagueña (FIG. 99).

Material: caliza de color blanco, que presenta una pátina negruzca y efectos de degradación de la superficie como consecuencia de que se conserva a la intemperie. El material debe de ser de origen local, aunque desconocemos el punto exacto del que procede.

Dimensiones: 0,66m. de altura, 2,22m. de anchura, 0,61m. de grosor; la pared presenta un grosor de 0,10m. y el relieve una profundidad media de 0,02m.

Bibliografía:

M. RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, pp. 99ss., nº XXIII (con lámina); GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 259; L. BAENA, *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 1984, pp. 125ss., nº 31,lám. 27; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 310; BELTRÁN, Sarcófago Bética, pp. 83s., nº 13, láms. IV, 1-2.

* * *

Lo conservado corresponde a la caja de un sarcófago rectangular, al que le falta la tapadera y, por rotura, la pared posterior, la correspondiente al lateral izquierdo y la parte superior de la zona izquierda del frente (FIG. 98), aunque de esta zona se conservan tres fragmentos más en los fondos del Museo Arqueológico de Málaga (FIG. 99).

La decoración se restringe sólo a la cara frontal y se articula en dos paneles de bajorrelieves, del que se conserva casi totalmente el de la

derecha, por lo que iniciaremos su descripción, ya que el contrario debió tener un enmarque similar. En efecto, aunque en la parte inferior del frente se ha delimitado un zócalo cuadrangular liso, sobre el que apoyan directamente figuras y elementos arquitectónicos, en la parte superior, e inmediatamente por debajo del reborde asimismo liso, se dispone un friso de palmetas casi triangulares con nervio central y hojas intermedias –se extendería a lo largo de todo el frente. El friso es sostenido por tres columnas, dos colocadas en los extremos del frente y una en el centro, dando como resultado dos paneles o grandes intercolumnios –de 0.95m. de anchura cada uno– en los que se desarrollan diferentes escenas en relieve. Asimismo, por encima de tales escenas se disponen dos guirnaldas en cada uno de los intercolumnios –aunque la de la izquierda han desaparecido– que cuelgan de la parte alta de los capiteles correspondientes y de un aplique colocado en el eje central del intercolumnio. El deterioro actual de la superficie impide una valoración formal de las guirnaldas, aunque podemos suponer que correspondían a guirnaldas de hojas de laurel.

Por su parte las columnas, colocadas sobre grandes zócalos cuadrangulares, presentan basas esquemáticas, compuestas por dos molduras, siendo menor la superior, por lo que podemos pensar qe se trata de una esquematización de una basa ática; el fuste es estriado, pero asimismo se representa de forma esquemática mediante cuatro estrías longitudinales, y lo mismo podemos decir del capitel, que sólo se conserva completo en la columna de la esquina derecha. Presenta a los lados dos altas volutas, que se enroscan hacia el exterior, y en el centro se aprecia una gran y esquemática hoja triangular, de disposición similar a la de las palmetas, pero a la que parecen superponerse varias hojas de menores dimensiones respectivamente; el ábaco casi ha desaparecido entre las volutas y el friso superior de palmetas.

En el intercolumnio de la derecha (FIG. 100) se representan dos figuras masculinas sedentes, afrontadas entre sí; aunque los asientos son vistos de perfil, las figuras se disponen en tres cuartos o –en la parte superior del cuerpo y en la cabeza de la situada a la izquierda– casi de frente. La figura de la derecha (FIG. 102, b), calva y con barba, se cubre con una vestimenta representada de forma esquemática, pero que seguramente es la túnica y *toga*, y se sienta en una *cathedra* de alto respaldo, mientras apoya los pies en un escabel; se presenta en actitud de leer, con un *volumen* abierto y cogido con ambas manos. Similar disposición pre-

ÍNDICE

senta el otro personaje (FIG. 102, a), sentado asimismo sobre la *cathedra* –que sólo presenta ligeras variantes en la forma del brazo– y en actitud de leer con el *volumen* abierto y cogido con ambas manos. Las diferencias más notables son la fisonomía del rostro –que representa a un joven, de pelo corto y sin barba–, la ausencia de escabel y el tipo de vestimenta, que parece corresponder sólo a la túnica, aunque presenta amplios pliegues sobre el pecho. En el centro de ambos, y colocada sobre una mesa baja, se ha dispuesto una *capsa* circular, repleta de *volumina*, con la tapadera que cae en la parte posterior y el sistema de cerradura representado esquemáticamente en la parte anterior del objeto.

En el intercolumnio de la izquierda (FIG. 101) es de suponer asimismo la presencia de las dos guirnaldas superiores, bajo las que se representaría otra escena de diferente desarrollo. A la izquierda un hombre viejo, barbado, sentado sobre un asiento de cuatro patas y corto respaldo, que debe corresponder a una *sedia*, aunque el escultor –de evidente escasa pericia– no ha sabido representar la forma de las patas (FIG. 102, c); se viste con túnica y manto, coloca los pies sobre un escabel, de forma similar al anterior aunque de diferente ejecución, mientras asimismo sostiene un *volumen* abierto con ambas manos. Frente a él, a su derecha, se sitúa un joven imberbe, con una túnica ancha, con grandes pliegues, sobre todo en la zona anterior, y que llega por encima de las rodillas; en la mano izquierda, colocada delante del pecho, sostiene un *volumen* cerrado, mientras que extiende el brazo derecho, en un típico gesto de declamación (FIG. 102, d).

La tipología de este sarcófago es ciertamente inusual, ya no sólo por restringir la decoración al frente de la caja, sino por el propio esquema que desarrolla, en función de un frente arquitectónico, con tres columnas o pilastras, que soportan el ya citado friso corrido de palmetas, así como las dos guirnaldas en cada uno de los dos espacios decorativos que ocasiona. Parece evidente –por el empleo de una piedra caliza de origen local– que nos encontramos con una adaptación provincial de un modelo conocido o bien de una creación original[6], pero se ha propuesto –como modelo más cercano– un sarcófago con escenas de la vida de un niño, recuperado en Beirut[7], que, si bien dispone columnas en las cuatro

6. Como producto local es interpretado en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 310.
7. Así lo destacó GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 259, con base en F. CUMONT, "Un sarcophage d'enfant trouvé à Beyrouth", *Syria*, 10 (1929), p. 216ss.: se decora en los cuatro lados, con columnas corintias en las esquinas, y motivos de "filósofos" en el frente. Cfr. además L. BAENA, *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 1984, p. 125ss., nº 31.

esquinas y desarrolla, pues, una temática similar, no sirve a nuestro juicio como prototipo tipológico, y sólo de forma parcial como referencia iconográfica. Aunque detalles como el friso corrido de palmetas o la presencia de columnas en las esquinas sí parecen derivar de una influencia de sarcófagos orientales, el propio desarrollo de las escenas o la forma y estilo de guirnaldas y columnas –bastante esquematizadas– encuentran sus más claros paralelos en sarcófagos de talleres occidentales, por lo que podemos pensar en una cierta originalidad del taller de elaboración.

En todo caso no hemos encontrado paralelos satisfactorios para el esquema desarrollado a base de las tres columnas frontales; sólo podemos mencionar dos ejemplares que recuerdan en cierto modo la solución alcanzada en el sarcófago de Puente Genil, de zonas geográficas totalmente diferentes: así, un sarcófago de producción local, encontrado en Arlés[8], que dispone cuatro columnas en el frente y tres paneles decorativos –pero con *tabula* epigráfica en el centro e instrumentos musicales en los paneles laterales–; y otro ejemplar de *Heliopolis*, en Siria[9], en este caso con tres columnas en el frente y dos paneles en los que se desarrollan escenas cinegéticas –por tanto con un esquema más similar, pero asimismo diverso–.

Por el contrario, como hemos indicado, las dos escenas desarrolladas sí encuentran claros paralelos en la decoración de sarcófagos romanos, dentro de las escenas de enseñanza, tanto en la serie de *curriculum vitae* de sarcófagos infantiles[10], como los de tema de "filósofos", aspectos a los que dedicó un documentado estudio, aún vigente, Marrou[11]. Bajo esta perspectiva parece lógico que nos encontramos en las dos escenas de nuestro sarcófago con escenas relacionadas entre sí, de dos diferentes aspectos del aprendizaje del joven difunto, que alcanza la apoteosis a través de la heroización del estudio y la cultura. Se puede proponer, pues, una seriación entre la escena de la izquierda, con la declamación del alumno/difunto ante el maestro, y la de la derecha, en la que el

8. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 322.
9. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 568, con base a una referencia de F. DE SAULCY. *Voyage autour de la Mar Morte*, Paris, 1853, lám. 53, 2.
10. Vid. A. BORGHINI, "Elogia puerorum: testi, immagini e modelli antropologici", *Prospettiva*, 22 (1980), pp. 2ss.; y, especialmente, R. AMEDICK, *Vita Privata auf Sarkophagen*, ASR I, 4, Berlin, 1991, pp. 60ss.
11. I. MARROU, *Monsikos Anèr. Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, 1938.

alumno –reconocible en el personaje de la izquierda, por su juventud y por llevar el mismo tipo de vestimenta que en la otra escena– ocupa ya una *cathedra* junto a su maestro, aunque a éste se le reserva el *scabellium*[12].

La escena de la izquierda se incluye dentro de la serie de escenas de enseñanza que Marrou denominó como de joven o adolescente declamando delante del maestro, que permanece sentado[13]. Entre la amplia serie de paralelos recopilados por Marrou, cabe destacar el sarcófago de *M. Cornelius Statius*, conservado en el Museo del Louvre, pero aparecido en Agrigento[14] (FIG. 103), que representa en el frente cuatro escenas de la vida del niño, entre las que se dispone un fiel paralelo para nuestro grupo del panel izquierdo: en aquel caso el padre está sentado sobre una *sella* de respaldo bajo, redondeado, con las piernas cruzadas, y atiende a la declamación del hijo, togado, con el *volumen* cerrado cogido en la mano izquierda y la mano contraria extendida. Sólo varía en que, en nuestro caso, el maestro coge con ambas manos el *volumen* abierto.

La segunda escena corresponde a las denominadas por Marrou como de lectura, y es especialmente asimilable al conjunto en que lector y oyente están sentados, colocados de perfil[15], aunque en este caso ambos leen los *volumina* abiertos.

Para finalizar podemos referenciar un sarcófago procedente de Cerdeña y conservado en la catedral de Cagliari, donde fue reutilizado como sepultura[16], que se data entre 260-280 d.C., y que sirve como paralelo tanto para el propio desarrollo de ambas escenas, como por detalles anticuaristas que pueden acercarnos al ambiente artesanal y momento cronológico en que se elaboró nuestra pieza. En concreto la decoración del frente de la tapadera se resuelve –a partir de la *tabula* epigráfica

12. G.M.A. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London, 1966, pp. 101s. Podría traerse a colación el tema del niño-difunto sentado en la *cathedra* y rodeado por las Musas (*puer doctus*), aunque en este caso es evidente el sentido de apoteosis, como aparece, por ejemplo, en el famoso sarcófago infantil del Louvre (fig. 103); vid., recientemente, R. AMEDICK, "Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der Vita Privata und dem Curriculum Vitae eines Kindes", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 143s., lám. 64, 2-4.
13. I. MARROU, *op. cit.*, pp. 27ss. Diversos paralelos en materiales no sarcofágicos son expuestos tanto por I. MARROU (*op. et loc. citt.*), como por L. BAENA (*op. cit.*, p. 129).
14. R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 144, lám. 63, 1.
15. I. MARROU, *op. cit.*, pp. 45ss., esp. pp. 105ss. (subgrupo c).
16. G. PESCE, *Sarcofagi romani di Sardegna*, Roma, 1957, pp. 74ss., nº 31, figs. 2 y 64ss. Sobre la reutilización de la pieza, D. CATTALINI, "Cuerpos santos e sarcofagi romani in Sardegna", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg, 1983, pp. 222s., figs. 7-9.

ÍNDICE

central– en dos paneles de similares características, que presentan, en ambos casos, dos escenas de "filósofos". Nos interesa especialmente una escena en cada uno de los paneles: en el de la izquierda, un filósofo, sentado en una *sella* de respaldo bajo y con los pies cruzados, lee en un *volumen* abierto, mientras frente a él otro declama con el brazo derecho extendido; en el panel de la derecha, otros dos filósofos –aunque en este caso dispuestos de pie– flanquean un cofre colocado en medio, en este caso cerrado, pero en el que se indica asimismo la cerradura metálica, que aunque fue identificado como un *scrinium*, o caja fuerte, debe de corresponder a una *capsa* para *volumina*, como en nuestro caso.

La similitud de ambas escenas y detalles anticuaristas, como la presencia de la *sella* de respaldo bajo (con una curiosa interpretación de las patas correspondientes en el caso del artesano que elaboró el ejemplar bético) o la *capsa* con cerradura, llevan a plantear una relación del taller provincial del sarcófago de Puente Genil y el ambiente artesanal que dió lugar al sarcófago de Cagliari, aunque ello no supone la identificación del lugar de elaboración. Debe destacarse también la "impericia" demostrada por el artesano a la hora de resolver elementales problemas de perspectiva, como ocurre con las patas de la *sella* en la escena izquierda o en la representación del objeto sobre el que apoya la *capsa*, en la escena contraria.

Sólo resta hacer un breve comentario sobre el tipo de capiteles utilizados como coronamiento de las columnas, ya que podemos documentarlos dentro de la producción de capiteles romanos durante el Tardoimperio. Incluso en un ámbito geográfico cercano, en el yacimiento romano de Torrox-Costa (Málaga), donde se situaba *Caviclum*, citado en el *Itinerarium* de Antonino, se documenta un capitel de pilastra de similar tipología, con dos volutas que ocupan los laterales de la pieza, y en el centro una decoración vegetal esquematizada, con varias hojas triangulares en superposición[17]; el interés reside, además, en que en este caso nos encontramos con un capitel elaborado a fines del siglo III d.C. en un taller local, que utilizó un mármol de las cercanas canteras malagueñas de la sierra de Mijas[18].

17. P. RODRÍGUEZ OLIVA, *La villa romana del faro de Torrox (Málaga)*, StArch 48, Valladolid, 1978, p. 47, lám. II, fig. 2.
18. M. L. LOZA - J. BELTRÁN, *La explotación del mármol blanco de la sierra de Mijas en época romana*, Bellaterra, 1990. Cfr. M. A. GUTIÉRREZ-BEHEMERID, *Capiteles romanos de la Península Ibérica*, StArch 81, Valladolid, 1994, pp. 204s., nº 910.

En resumen, podemos proponer una elaboración en un taller occidental, que, en función del material empleado, pudo situarse en los propios territorios de la Bética, con una datación situada desde fines del siglo III d.C. y comienzos del siglo IV d.C.[19], en función de algunos de los paralelos temáticos, ya que las consideraciones estilísticas quedan mediatizadas por tratarse de un producto de taller local que adapta de forma característica los modelos clásicos. Bajo esta óptica, sin embargo, resultan asimismo inusuales las características tipológicas que el sarcófago presenta y a las que hacíamos referencia al principio.

19. Tanto GARCÍA Y BELLIDO (*op. et loc. citt.*) como L. BAENA (*op. et loc. citt.*) proponen una datación en el siglo IV d.C.

ÍNDICE

PROVINCIA DE GRANADA

Nº 15: ILIBERRIS

(GRANADA; provincia de GRANADA). FIGS. 104-106.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: por referencias de M. Gómez-Moreno sabemos que este sarcófago estaba reutilizado como pila de fuente en una casa granadina del barrio del Albaicín, hasta que pasó a formar parte de la colección reunida por su padre a fines del siglo XIX, y que finalmente se incorporó al Museo Arqueológico de Granada, a comienzos del presente siglo[1]. Debemos por tanto considerar que procede de alguna de las necrópolis de la romana *Iliberris*, que debe colocarse en la actual Granada[2]. En efecto, a partir de los descubrimientos llevados a cabo con anterioridad, se ha apuntado la existencia de, al menos, dos

1. M. GÓMEZ-MORENO, "Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada", *Miscelánea. Historia-Arte Arqueología. 1ª Serie. La Antigüedad*, Madrid, 1949, p. 390, lám. 55: se trataba de la casa "*del famoso marqués de Santa Cruz*", en la calle del Santi Spiritu. Un estudio amplio de esta pieza, que ahora seguimos en su mayor parte, lo hemos realizado en: J. BELTRÁN, "Nuevos datos sobre el sarcófago romano del Albaicín granadino", *Habis*, 28 (1997), pp. 129-43.
2. A la gran polémica sobre la localización de *Iliberris* que tiene lugar en la bibliografía erudita española, envuelta en el escándalo de las falsificaciones arqueológicas del Sacromonte en el siglo XVI y, de nuevo, durante los comienzos del siglo XVIII (J. CARO, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Madrid, 1992, pp. 115ss.; M. SOTOMAYOR, "Excavaciones arqueológicas en la Alcazaba de Granada (1754-1763)", *Miscelánea Augusto Segovia*, Granada, 1986, pp. 243ss.; IDEM, *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración. D. Juan de Flores y Oddouz*, Granada, 1988), se logró poner freno ya durante el siglo XIX, estableciendo la identificación segura de la ciudad romana (M. GÓMEZ-MORENO, *Monumentos romanos y visigóticos de Granada*, Granada, 1890 [reed. Granada 1988], J.M. ROLDÁN, *Granada Romana. El municipio latino de Iliberris*, Granada, 1983). En los últimos años se han llevado a cabo diversas actuaciones arqueológicas en el barrio del Albaicín, identificando una amplia secuencia histórica, desde momentos prerromanos (M. SOTOMAYOR - A. SOLA - C. CHOCLÁN, *Los más antiguos vestigios de la Granada ibero-romana y árabe*, Granada, 1984; M. ROCA - M.A. MORENO - R. LIZCANO, *El Albaicín y los orígenes de la ciudad de Granada*, Granada, 1988).

ÍNDICE

sectores de necrópolis, uno en el área de la iglesia de San Juan de los Reyes y otro en la plaza de San José[3].

Localización actual: Museo Arqueológico Provincial de Granada; en exposición (Sala Romana). Nº inventario 1850.

Material: mármol blanco-grisáceo de grano fino, con grandes vetas azuladas, aunque no podemos apuntar ningún posible lugar de origen de ese material.

Dimensiones: 0,35m. de altura conservada (habría que agregar algunos centímetros de pérdida motivada por la reutilización posterior), 1,52m. de anchura, y 0,52m. de grosor.

Bibliografía:

M. GÓMEZ-MORENO, "Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada", *Misceláneas. Historia-Arte Arqueología. Primera Serie. La Antigüedad*, Madrid, 1949, p. 390, lám. 55; GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 248 bis; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 84, nº 14; J. BELTRÁN, "Nuevos datos sobre el sarcófago romano del Albaicín granadino", *Habis*, 28 (1997), pp. 129-43.

* * *

Cuando el sarcófago fue reutilizado como pila de fuente debió sufrir una pequeña pérdida en el extremo superior (como se puede apreciar en los motivos decorativos situados en esa parte), aunque aún se reconocen tanto el reborde en forma de escalón en la parte superior, así como un orificio en cada uno de los ángulos superiores; elementos que debieron servir para el ajuste de la tapadera. Además –como fruto de la reutilización moderna en este caso– presenta orificios circulares en la cara frontal (en la parte inferior del eje central, bajo la cabeza de toro) y en lateral izquierdo (dos orificios, uno en la parte superior del eje central y otro en la parte inferior izquierda), un rebaje de perfil curvo en la parte superior de la pared frontal, en el eje central –que debió de servir de rebosadero en su reuso como pila de fuente– y, finalmente, algunos rebajes intencionados de la superficie en la parte izquierda de la cara frontal, que afectan a algunas zonas de la guirnalda de ese lado.

3. M. ROCA - M.A. MORENO - R. LIZCANO, *op. cit.*, p. 68.

El ejemplar se asienta sobre un zócalo cuadrangular, liso, que se une al cuerpo de la caja mediante un simple plano biselado, sin otro tipo de moldura. En la cara frontal (FIG. 104) presenta un esquema a base de dos largas guirnaldas, elaboradas exclusivamente a base de hojas de laurel, agrupadas de forma sucesiva, formando una especie de capullos que se contraponen a partir del centro, y que se anudan en los cuernos de tres cabezas de toro. Aunque a primera vista pudieran confundirse con bucráneos –dado el deterioro de la superficie seguramente provocado por el deslizamiento del agua en su nueva función como fuente–, no quedan dudas sobre su identificación. Una de las cabezas ocupa el eje central de la composición, colocada de frente, mientras que la dos restantes ocupan ambos extremos, colocadas en una posición esquinada; las tres cabezas aparecen decoradas con cortas *infulae*, que cuelgan casi verticales. Ocupando el espacio libre de las guirnaldas se diferencian dos resaltes, que deben de corresponder con carátulas o máscaras, pero que asimismo están bastante deterioradas, no pudiéndose identificarse satisfactoriamente. Finalmente, se diferencia con un relieve menos pronunciado la existencia de dos palmas, que se disponen desde cada uno de los ángulos inferiores hasta el centro de las guirnaldas respectivas.

En la parte izquierda de esta composición frontal, en el espacio libre existente entre la guirnalda y la palma de ese lado (FIG. 104), hay restos de una inscripción en dos líneas, elaboradas en letras capitales librarias, a la que nos referiremos más adelante.

El lateral izquierdo (FIG. 105) presenta una mejor conservación, y su decoración relivaria se organiza, asimismo, en función de una guirnalda de similares características que las ya mencionadas –aunque de un lógico menor desarrollo–, que se anuda en el cuerno de la cabeza de toro correspondiente a esa esquina y es sostenida, en el otro extremo, por un águila. El águila se representa de frente –le falta la cabeza por el rebaje indicado en su reuso–, aunque debió sostener la guirnalda con el pico; tiene las alas abiertas y se ha colocado sobre un árbol esquematizado o una rama, que, aunque no se reconoce bien, debe de corresponder a una rama de laurel. Finalmente, en la comba de la guirnalda se ha representado una venera, mientras que por debajo de aquélla, como colgando, una roseta de hojas dispuestas en forma de espiral.

El lado contrario (FIG. 106) presenta un esquema idéntico, aunque el reuso ha hecho que este lateral haya desarrollado una gruesa capa de

ÍNDICE

concreciones motivadas por el agua. Los únicos motivos que varían son los dispuestos en relación con la guirnalda, ya que la roseta inferior dispone siete pétalos y botón central, mientras que en la parte superior la venera ha sido sustituida por un delfín –al que le afecta uno de los orificios–.

Este ejemplar es, posiblemente, el que presenta una tipología más inusual dentro de la serie bética. El propio García y Bellido así lo reconocía, justificándolo, no obstante, en su consideración de que se trataba de un producto de un taller provincial –seguramente hispano– que imitaba la serie temprana de sarcófagos romanos decorados con guirnaldas sostenidas por bucráneos[4], y cuya cabeza de serie lo constituye el sarcófago Caffarelli, datable en época de Tiberio[5]. No obstante, las diferencias son evidentes, ya no sólo en la no representación de bucráneos –puesto que se tratan de cabezas de toro no descarnadas–, sino además en la forma y estilo de las guirnaldas –frente a las típicas gruesas guirnaldas de frutos con largas *infulae* que caracterizan aquella serie–, la presencia de máscaras y palmas y, en general, todo el esquema de las caras laterales.

Precisamente la mayor parte de los elementos indicados podemos identificarlos en producciones de sarcófagos orientales, en especial áticos, desde el siglo II d.C., con guirnaldas sostenidas por cabezas de toro, en ocasiones asociados a águilas, y con carátulas en las combas de aquéllas[6], pero las diferencias de dimensiones y especialmente de estilo con respecto a estas producciones de talleres orientales son incluso más evidentes que con respecto a los tempranos ejemplares de los talleres de Roma, a lo que se unen detalles menores como, por ejemplo, la forma en que se atan las guirnaldas en los cuernos de toro –según modelo occidental– o la propia forma de la guirnalda, diferenciada también de los esquemas orientales.

Una mezcla inusual de características orientales y occidentales se encuentran en aquéllos sarcófagos que son importados en la Península Itálica semielaborados desde los talleres orientales, por lo que el esquema decorativo es propio de modelos orientales y el estilo de los motivos se enmarca entre los occidentales[7]. Un buen exponente lo supone

4. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 248 bis. Ya M. GÓMEZ-MORENO (*Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología. 1. La Antigüedad*, Madrid. 1949, p. 390) indicaba que "*..resultan de tipo anormal sus decoraciones..*".
5. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 36ss.
6. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 366ss. (Atica) y pp. 476ss. (Asia Menor).
7. P. PENSABENE, "Stadio di lavorazione e tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici", *DdA*. 3. 1 (1981), pp. 85ss.

un sarcófago de guirnaldas sostenidas por erotes, conservado en el Camposanto de Pisa[8], que es considerado como un ejemplar semielaborado en los talleres de Efeso y que, con posterioridad, fue finalizado en un taller itálico, en el tercer cuarto del siglo II d.C.[9]. Pero ello no es asimilable a nuestro ejemplar, ni por sus proporciones, ni, sobre todo, por la forma y el estilo de los relieves.

Consideramos que los mejores paralelos formales y estilísticos para el esquema y los diferentes motivos decorativos se encuentran, de forma individualizada, en la propia tradición de los talleres romanos dedicados a la fabricación de monumentos funerarios asociados a la incineración –durante los siglos I-II d.C. Precisamente mediante ese fenómeno de perduración e influencia de los modelos decorativos de monumentos cinerarios se ha explicado el origen de los primeros sarcófagos de guirnaldas elaborados en talleres de la Península Itálica, tanto en Roma[10], como en otros ámbitos itálicos[11] y occidentales[12], frente a anteriores teorías que los consideraban como derivados directamente de los modelos orientales[13].

8. Fue recogido en P. ARIAS - E. CRISTIANI - E. GABBA, *Camposante monumentale di Pisa. Le Antichità*, I, Pisa, 1977, pp. 157s., nº C 4 int, fig. 216, quienes lo databan entre 170-180 d.C.; mide 0,85m. de altura, 2,39m. de anchura y 0,77m. de fondo.
9. G. KOCH, "Östliche Sarkophage in Rom", *BJb*, 182 (1982), pp. 157s., láms. 103s. Así, aunque el estilo de las guirnaldas –la central de la cara frontal sólo de hojas de laurel y el resto de frutas– es asimilable a los productos occidentales, éstas se anudan por encima de los erotes que las sostienen. Cfr. A. ASGARI, "Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft", *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs*, *AA* (1977), p. 371.
10. Así, N. HIMMELMANN, "Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia", *AnnPisa*, IV, 1 (1974) pp. 139ss.; H. BRANDENBURG, "Der Beginn der stadtrömischen Sarkophag-Produktion der Kaiserzeit", *JdI*, 93 (1978), pp. 277ss.; A. AMBROGI, "Sarcofagi e urne con ghirlande della prima età imperiale", *RM*, 97 (1990), pp. 163ss.; D. BOSCHUNG, "Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandensarkophage. Zur Genese der kaiserzeitlichen Sepulkralkunst", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 37ss.; H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. 1. Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts*, ASR VI, 2, 1, Berlin, 1996.
11. Así, en el norte de Italia (H. GABELMANN, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, Bonn, 1973), en Ostia (H. HERDEJÜRGEN, "Girlandensarkophage aus Ostia", *Roman Funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum*, 1 [= OPA 6], Malibú, 1990, pp. 95ss.) y en Campania (H. HERDEJÜRGEN, "Campanische Girlandesarkophage", *Grabeskunst*., [cit.], pp. 43ss.). En general, cfr. H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische*,. (cit.).
12. Es significativo el caso de Arlés: P. PENSABENE, *op. cit.*, p. 108; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 296ss., figs. 318s.
13. La problemática en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 223ss. Para P. KRANZ, *RM*, 84 (1977), pp. 373 y 380, las influencias de sarcófagos de Asia Menor sólo serían efectivas hacia fines del siglo II d.C., en relación con la propia datación de los productos orientales con este esquema. No obstante, véanse las consideraciones aportadas por V.M. STROCKA, "Die frühesten Girlandensarkophage", *Festschrift für F.K. Dörner*, 1978, vol. II, pp. 882ss.; F. ISIK, "Zur Kontinuitätsfrage der kleinasiatischen Girlanden-Sarkophage während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit", *Grabeskunst*., (cit.), pp. 9ss.

ÍNDICE

Dentro de esas series de sarcófagos occidentales, sobresale la referencia a uno de los conjuntos elaborados en la Campania, que ha sido individualizado por Herdejürgen[14]: este corto grupo lo forman un ejemplar de Cava dei Tirreni, otro de Sorrento, uno de Capri y otro de Capua. En concreto este último es bastante similar al de Granada en la forma de la caja, con un zócalo asimismo liso que une mediante un simple plano biselado al resto del cuerpo, y en el esquema decorativo, basado en guirnaldas elaboradas sólo con hojas de laurel (en el frente dos guirnaldas que flanquean la cartela epigráfica, y una guirnalda en cada lateral), que se relacionan con otros objetos decorativos colocados en las combas de las guirnaldas (rosetas o *gorgoneia*) y por debajo de la cartela (dos delfines, motivo que recuerda el delfín del lateral derecho del sarcófago granadino). No obstante, el ejemplar –y en general toda la serie itálica– difieren del sarcófago granadino en la presencia de la *tabula* epigráfica[15] y en los otros elementos sostenedores de las guirnaldas, que pueden ser bucráneos, antorchas o balaustradas. En suma, como ha apuntado Herdejürgen, constituyen motivos derivados del elenco decorativo de altares funerarios y urnas, dentro de unas producciones locales de sarcófagos que se extienden al menos hasta fines del siglo II d.C.[16].

También un fenómeno similar se constata en territorios hispanos, en concreto en referencia a talleres locales de *Tarraco*, con unas producciones continuadas desde la primera mitad del siglo II d.C. hasta la época severiana, según la nueva interpretación de Clavería[17], piezas elabo-

14. H. HERDEJÜRGEN, *op. cit.*, *Grabeskunst*.. (cit.), esp. pp. 46s., lám. 18, 1 (de Sorrento) y 3 (de Capua). Para el de Sorrento, cfr., además, P. PENSABENE, *op. cit.*, p. 106, fig. 26; para el de Cava dei Tirreni, H. HERDEJÜRGEN, "Sarkophage mit Darstellungen von Kultgeräten". *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs*, *AA* (1977), p. 9, fig. 6.

15. En el caso de la pieza de Capua es circular, aunque en otros ejemplares es en forma de *tabula ansata* (por ejemplo, en el citado de Sorrento). Como destaca la propia HERDEJÜRGEN ("Frühe ravennatische.. [cit.], pp. 532ss.) para los sarcófagos noritálicos, el empleo de la *tabula* en el centro de la caja es propio de las series occidentales.

16. IDEM, *op. cit.*, *Grabeskunst*.. (cit.), p. 47; indica, sin embargo, que en las producciones orientales también hay esquemas similares.

17. M. CLAVERÍA, "Nuevos datos en torno a la producción de sarcófagos en *Tarraco*", *II Reunión sobre Escultura romana en Hispania*, Tarragona, 1996, pp. 193ss. cuyas conclusiones forman parte de los resultados de su Tesis Doctoral (*Los sarcófagos romanos figurados hallados y conservados en Cataluña*, en prensa). Una cronología más temprana ya había sido apuntada por I. RODA, "Sarcofagi della bottega di Cartagine a Tarraco". *L'Africa Romana. VII Convegno*, Sassari, 1990, pp. 727ss., lám. I, 2–3, para los sarcófagos de Claudio Saturnino y de Sempronia Ursa, en relación con estelas locales datables a fines del siglo I d.C. No olvidemos, por otro lado, la temprana presencia en *Tarraco* de sarcófagos de talleres itálicos, ya desde los comienzos de la Era imperial, según H. BRANDENBURG, "Der Beginn der stadtrömischen Sarkophag-Produktion der Kaiserzeit". *JdI*, 93 (1978), p. 289ss., figs. 13ss. (sarcófago de *Tarraco*, en que el campo epigráfico adopta forma de *tabula ansata*).

radas en piedras locales[18], que habían sido datados con anterioridad a fines del siglo III d.C.–comienzos del siglo IV d.C.

En cualquier caso la solución no nos parece tan simple para el ejemplar granadino, ya que éste también presenta diferencias estilísticas y formales con esas producciones occidentales, tanto en la forma y estilo de las guirnaldas[19], como en los elementos de sostén[20]. En esas citadas producciones de sarcófagos itálicos del siglo II d.C. es normal que la cabeza de toro no descarnada[21] haya sido sustituída por el bucráneo, siguiendo la tradición marcada por las producciones de urnas y altares funerarios de Roma ya desde comienzos de la dinastía julio/claudia y durante todo el Alto Imperio[22]. Además, en general, el bucráneo se asocia a un tipo de guirnalda característico –la gruesa y combada guirnalda de frutas derivadas de los modelos augústeos[23]–, aunque también están documentados los tipos más simples elaborados sólo a base de hojas de laurel, como en nuestro ejemplar[24]. Es inusual, por el contrario, el tipo y la composición que adoptan las dos palmas esquemáticas colocadas en la parte baja del frente de la caja, en una disposición contrapuesta.

Para el motivo del águila encontramos algunos paralelos en el repertorio ornamental de urnas y, especialmente, de altares funerarios de Roma; así, águilas representadas de frente y con las alas abiertas se documentan en la decoración de los frontones de algunas series de altares de

18. Una piedra calcárea de color amarillo-rosáceo, denominada "de Santa Tecla"; sobre tales materiales vid. A. ÁLVAREZ - M. MAYER, "Materiales lapídeos de origen local utilizados en época romana en la costa sur del litoral catalán", *IV Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, vol. II, pp. 303ss.
19. Es digno de mención, no obstante, la similitud con respecto a la guirnalda representada en unos de los sarcófagos tarraconenses analizados por CLAVERÍA, "Nuevos datos.., [cit.], pp. 96ss., esp. nota 46, lám. 1, 1.
20. No nos vamos a detener en el análisis simbólico de los motivos aquí figurados (guirnaldas y ramos de laurel, cabezas de toro, águilas), que tienen un claro significado en el campo funerario, como recoge, por ejemplo, B. CANDIDA, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano*, Roma, 1979, pp. 138s.
21. Había sido un motivo característico del relieve itálico tardorrepublicano, bajo influencias helenísticas; cfr., por ejemplo, B. FELLETTI MAJ *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma, 1977 ó M. HONROTH, *Stadtrömische Girlanden. Ein Versuch zur Entwicklungsgeschichte römischer Ornamentik*, Wien, 1971.
22. D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987; F. SINN, *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz, 1987. Sobre el tipo en la Bética, cfr. J. BELTRÁN, "El tema decorativo de bucraneos y guirnaldas en las arae béticas", *Mainake*, 6-7 (1984-85), pp. 163ss.
23. Sobre el tema, cfr. los estudios generales de R. TURCAN, "Les guirlandes dans l'antiquité classique", *JAC*h, 14 (1971), pp. 92ss. y, especialmente, M. HONROTH, *op. cit.*
24. Ello ocurre tanto en urnas y altares (F. SINN, *op. cit.*; D. BOSCHUNG, *op. cit.*), como en sarcófagos, como en la serie recogida por KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 224s. y 231ss.; en algunos casos se disponen guirnaldas de frutas en el frente y de hojas en los laterales, de laurel o, en menor grado, de otros tipos.

Roma, que se datan especialmente durante la época flavia y primera mitad del siglo II d.C.[25], y también águilas colocadas en las esquinas del cuerpo central, como portadoras de las guirnaldas[26], en un esquema que, sobre todo en el mismo espacio cronológico, también se documenta en la ornamentación de las urnas cinerarias[27]. Sin embargo, sólo en un caso podemos reconocer su relación directa con el motivo del ramo de laurel[28]: en la decoración del altar funerario de *Cornelia Tertula*, conservado en el Belvedere Vaticano y datado en época flavia–comienzos del siglo II d.C.[29], en cuyo frente dos águilas sostienen –aunque con las garras– una guirnalda de laurel, similar en parte a la desarrollada en el sarcófago de Granada, mientras que en los espacios angulares situados por debajo de las aves se disponen sendas ramas de laurel[30]. Aunque las águilas no apoyan directamente sobre éstas, tenemos, pues, el mismo esquema que el desarrollado en los laterales de nuestra pieza.

Es bastante inusual, asimismo, que el águila aparezca como sostenedor de guirnaldas en las cajas de los sarcófagos occidentales decorados con guirnaldas, y sólo podemos hacer referencia a un ejemplar, de Ostia, que dispone dos guirnaldas en el frente, con un erote en el medio y águilas en las esquinas[31], en un esquema, por tanto, diferente del que aquí documentamos. Más similar parece el motivo representado como decoración del frente de la tapadera de un sarcófago de la Gliptoteca de Munich, en el que una serie de guirnaldas de laurel son sostenidas por erotes y por águilas con las alas explayadas, que sostienen el extremo correspondiente con el pico[32].

25. D. BOSCHUNG, *op. cit.*, pp. 16s. Buen paralelo lo supone la recogida en el nº 245, datada en los comienzos del siglo II d.C. Con idéntica tipología aparece en altares votivos, muchas veces dedicados a Júpiter; cfr., por ejemplo, M.E. MICHELI. *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 7, 1, Roma, 1984, nºs III, 6 y 7.
26. D. BOSCHUNG, *op. cit.*, nºs 649s., 655ss., 663ss.
27. F. SINN, *op. cit.*, nºs 196ss., 384, 481.
28. Fuera del repertorio de urnas y altares, en el campo de la decoración en relieve de otros monumentos no funerarios, el águila asociado a la guirnalda o a la laurea tiene un amplio desarrollo. Cfr. U. GEYER, *Der Adlerflug im römischer Konsekrations-zeremoniell*. 1967.
29. D. BOSCHUNG, *op. cit.*, p. 104, nº 776, lám. 34.
30. Sobre este motivo cfr. el clásico trabajo de A. ALFÖLDI. *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus*, Berlin, 1973.
31. F. MATZ - F. DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, Leipzig, 1881, II, p. 2417; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 225, nº 33.
32. Precisamente en el lateral se representan delfines. La pieza, que representa el tema de Orestes en el frente de la caja, se data entre el 130/140 d.C.; cfr. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 171, nota 8, fig. 195.

ÍNDICE

Podemos concluir, pues, que nos encontramos con un producto de un taller occidental, que mantiene –sólo en determinados aspectos– la tradición iconográfica propia de los talleres romanos que producían los monumentos cinerarios durante los siglos I-II d.C., pero asimismo bajo una fuerte influencia de los esquemas de sarcófagos orientales, en especial en el esquema y la elección de los motivos decorativos –aunque no en la forma y estilo– y, por ejemplo, en la inexistencia de la *tabula inscriptionis* en el frente de la caja. Su elaboración tendría lugar durante la segunda mitad del siglo II d.C.

Esa datación parece asimismo plausible a la luz del análisis del epígrafe que portó el sarcófago, y que había pasado inadvertido hasta fecha reciente[33]. En efecto, sin delimitar el campo se grabó un epígrafe latino de carácter funerario en la parte izquierda del frente, en el espacio libre situado por debajo de la guirnalda de laurel de ese lado, a la derecha de la esquemática palma (FIG. 104). La presencia del orificio central en la parte inferior del centro, así como el deterioro existente en esta parte de la superficie, dificulta su lectura.

Se ejecuta en letras capitales librarias, en tres líneas, siendo la altura de aquéllas de 2,2 cms. (l. 1ª), 3,5-3,8 cms. (l. 2ª) y 4 cms., con T *longa* de 4,50 cms. (l. 3ª), no apreciándose los puntos de interpuntuación. La inscripción dice:

D(is) [m(anibus)] s(acrum)
Annia Do[..]+A
vixit ann(is) VIII m(ensibus) VII [---?]

Cabría la posibilidad de que los numerales de l. 3ª sean, respectivamente, VIIII y VIII, aunque es improbable. Asimismo desconocemos si el epígrafe continúa a partir de aquí en esa l. 3ª, pero también es improbable.

El *cognomen* de la difunta debió de constar de seis letras, siendo la penúltima una F, I ó T, por lo que podríamos resolverlo como *Donata*, ya que éste es el más frecuente[34], y está documentado en *Hispania*[35],

33. Lo dimos a conocer en J. BELTRÁN, "Nuevos datos sobre.. (cit.), pp. 138ss, gracias a la inestimable ayuda del colega A. Ventura. A la existencia de una posible inscripción antigua sólo se había referido GARCÍA Y BELLIDO (*Esculturas*, pp. 210s.).
34. I. KAJANTO, *The Latin Cognomina*, Helsinki, 1965, p. 298.
35. J.M. ABASCAL, *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia, 1994, pp. 364ss.

frente a otras posibilidades –que evidentemente tampoco pueden descartarse, pero que son mucho más raras– como *Domita, Domnia* ó *Dotata*[36], por ejemplo. En cualquier caso el *nomen Annius–a* está bastante extendido en *Hispania* y los territorios béticos[37], y más en concreto en el sector de la vega granadina[38].

Sobre todo del formulario empleado se pueden establecer algunas conclusiones cronológicas con referencia al contexto de la epigrafía funeraria hispana y, más concretamente, bética[39]. Así, las fórmulas *DMs* y *vixit ann. (et) m. [?]* nos llevan a datar el epígrafe en un período amplio desde la segunda mitad del siglo II d.C. y la primera mitad del siglo III d.C.[40], a lo que apuntaría asimismo la no presencia –posible, por la rotura que ya mencionamos en este lugar del frente del sarcófago– de fórmulas como *h.s.e.* ó *s.t.t.l.*[41]. Así, el epígrafe puede datarse en la segunda mitad del siglo II d.C. o en la primera mitad del III d.C., lo que se adecua a la datación propuesta para el sarcófago. La edad de la difunta (siete años), que es acorde con las dimensiones de la pieza, indica que se trata del epígrafe original correspondiente a su uso en una de las necrópolis de *Iliberris*.

36. I. KAJANTO, *op. cit.*, pp. 351, 363 y 281, respectivamente.
37. Aunque el nombre se documenta en la onomástica indígena, también es un extendido gentilicio latino, y con ese carácter –como ocurre en este epígrafe– se documenta mayoritariamente en la epigrafía hispana (J.M. ABASCAL, *op. cit.*, pp. 76ss.).
38. Podemos citar: un epígrafe funerario de la cercana Graena, perteneciente seguramente a un mausoleo familiar, donde se mencionan a cuatro miembros de la *gens Annia* (M. PASTOR - A. MENDOZA, *Inscripciones latinas de la provincia de Granada*, Granada, 1987, nº 30); dos epígrafes repetidos, asimismo funerarios, grabados en sendas estelas de Illora, en los que se cita a *Annia Rustica* (IBIDEM, nºs 87-88); en la misma zona, sendos pedestales que dedica el *Ilvir* iliturgonense *C. Annius Seneca* –junto a su colega en la magistratura–, dedicando estatuas a Lucio Vero o, más bien, a Cómodo (en la localidad de La Malá) y a Marco Aurelio (Pinos Puente), hacia el 165 ó 166 d.C. (IBIDEM, nºs 96 y 106).
39. A ese ámbito epigráfico debemos referirnos, ya que entendemos que el epígrafe corresponde a su uso funerario original en *Iliberris*.
40. La fórmula *DMs* se data a partir de comienzos del siglo II d.C., asociándose durante toda esa centuria a las fórmulas *ann(orum), h.s.e.* y *s.t.t.l.*; por el contrario la fórmula *vixit annis, mensibus, diebus* se data, en general, desde la segunda mitad de esa centuria. Cfr. E.W. HALEY, *Migration and Economy in Roman Imperial Spain*, Barcelona, 1991, apéndice I, pp. 125-133 y A.U. STYLOW, "Los inicios de la epigrafía latina en la Bética. El ejemplo de la epigrafía funeraria", *Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 1995, pp. 219ss., esp. pp. 222s.
41. Como indica E.W. HALEY (*op. cit.*, p. 125) existe un apreciable número de epígrafes hispanos que asocian las fórmulas *vixit annis* ó *vixit annis, mensibus, diebus* –que se utilizan hasta mediados del siglo III d.C.– con *h.s.e.*, sobre todo durante la segunda mitad del siglo II d.C. En cualquier caso A.U. STYLOW ("Miscelánea epigráfica de la provincia de Jaén, IV", *AAC*, 6 [1995], pp. 217ss., esp. p. 224) ha llamado la atención acertadamente sobre las dificultades de datación de las inscripciones hispanas a partir de la segunda mitad del siglo II d.C. según el criterio de los formularios en comparación con fechas anteriores.

En conclusión, y frente a la anterior cronología que se había propuesto de época julio-claudia, la datación más plausible nos parece la de la segunda mitad del siglo II d.C., aunque no podemos apuntar la localización del taller donde se elaboraría –seguramente occidental, pudiendo incluso estar ubicado en la Bética.

ÍNDICE

PROVINCIA DE SEVILLA

Nº 16: MVNIGVA

(Mulva, VILLANUEVA DEL RÍO Y MINAS; provincia de SEVILLA). FIGS. 107-110.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: aparecido en *Munigua*, durante la campaña de excavaciones llevada a cabo por el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid en 1959, dirigida por T. Hauschild[1]. Apareció en el denominado enterramiento B del Mausoleo de la necrópolis oriental de la citada ciudad romana (FIG. 4), faltándole ya la tapadera –de la que no se localizó ningún elemento– por una violación antigua[2] (FIG. 107).

Localización actual: Museo Arqueológico Provincial de Sevilla; en exposición.

Material: mármol blanco, con grandes vetas gris–azuladas, de grano de tamaño mediano. Puede corresponder, *ex visu*, a mármol de las canteras de Proconeso, aunque no hemos realizado análisis petrológicos[3].

Dimensiones: 0,46m. x 0,84m. x 0,53m. Las paredes tienen un grosor de 0,08m., y la profundidad máxima del relieve es de 0,025m.

Bibliografía:

C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *Actas del VII CNA*, Zaragoza, 964, p. 112, láms. 24-26; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 310 y

1. T. HAUSCHILD, *AA* (1968), pp. 364s.
2. Para las circunstancias concretas vid. T. HAUSCHILD, "Das Grabgebäude in der Nekropole Ost", *Mulva III*. MB. Mainz, 1993, pp. 13ss. A ellas nos hemos referido asimismo en 3.1.1.
3. Así lo indicábamos en BELTRÁN, Sarcófagos Bética. p. 84.

ÍNDICE

472; D. HERTEL, "Die Skulpturen", en M. BLECH - T. HAUSCHILD - D. HERTEL, *Mulva III*, MB, Mainz, 1993, pp. 86ss., nº 9, láms. 32-36 y 39b; BELTRÁN, Sarcófagos Bética, pp. 84s., nº 15, lám. I,2.

* * *

Aunque el ejemplar fue descubierto en la campaña de excavaciones de 1959, sólo contábamos con breves citas[4] hasta el año 1993, en que sale a la luz el completo estudio de Hertel[5] y la referencia que nosotros mismos le dedicamos, coincidente en las líneas básicas[6].

Se trata, pues, de una caja marmórea de pequeñas dimensiones, que aparece decorada en el frente y los laterales, siendo la posterior completamente lisa. Dadas sus dimensiones incluso podría pensarse en que se tratara de una osteoteca[7] –forma propia de talleres griegos y microasiáticos–, pero nos parece más plausible su identificación como el sarcófago de un niño de corta edad, a lo que apunta asimismo el hecho de que imita esquemas documentados en sarcófagos.

La pieza dispone un zócalo inferior de forma cuadrangular, en cuya superficie se aprecian claramente las huellas de un cincel de punta dentada, habiendo alisado sólo un pequeño listel en su parte superior, como preparación para la elaboración de las molduras inferiores y también apreciable en las caras laterales: en ellas se reconocen sucesivamente un bisel, medio círculo, listel y cimacio recto, que une directamente con el cuerpo central. En éste, en la parte inferior, también se ha dejado un estrecho listel, alisado en los tres frentes, sobre los que se dispone el relieve. Algo similar ocurre en la parte superior, lo que ocasiona que el relieve tampoco conecte de forma directa con las molduras

4. Fue referida en C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *Actas del VII CNA*, Zaragoza, 964, p. 112, láms. 24-26 ("*..datable en el siglo II o, a lo más tardar, principios del III..*"), con motivo de la exposición celebrada en Sevilla durante el VIII Congreso Nacional de Arqueología del año 1963, y en C. FERNÁNDEZ-CHICARRO - F. FERNÁNDEZ, *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla*. Cita más ajustada, aunque asimismo breve, en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 310 y 472.
5. D. HERTEL, "Die Skulpturen", *Mulva III* (cit.), pp. 86ss., nº 9, láms. 32-36 y 39b.
6. BELTRÁN, Sarcófagos Bética, pp. 84s., nº 15, lám. I.2.
7. Así lo apuntamos en BELTRÁN, Sarcófagos Bética, p. 84. Sobre osteotecas de Asia Menor, cfr. N. ASGARI, "Die Halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft". *Symposium über die antiken Sarkophagreliefs*, *AA* (1977), pp. 337s.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 481s. Sobre su presencia en Occidente, vid. G. KOCH, "Östliche Sarkophage in Rom", *BJb* 182 (1982), p. 172.

ÍNDICE

superiores, que se disponen de una forma más simple con un talón entre dos biseles, uniendo el segundo con un listel saliente que forma realmente el borde de la caja. No obstante, en la parte superior se ha dispuesto un reborde saliente, en forma de escalón, para facilitar el encaje de la tapadera.

Como hemos dicho, el relieve decorativo se dispone en el frente y laterales del cuerpo central a partir de simples esquemas de composiciones simétricas, que desarrollan el tema de cacerías de erotes, mediante ejes a partir de la colocación de árboles centrales y antorchas en la cuatro esquinas. En efecto, en la cara frontal (FIG. 108), se flanquea la escena por dos grandes antorchas encendidas y se ha dispuesto, en el eje central, un árbol de ramaje simplificado, con hojas redondeadas y frutos asimismo redondeados, que Hertel identifica posiblemente con un olivo. Un segundo elemento paisajístico lo supone la representación del suelo donde se desarrolla la escena, sobre todo en los espacios bajo los animales, pero asimismo tratado de forma esquemática, con un aspecto rocoso. En ambos extremos se sitúan sendos erotes alados, colocados de pie, de frente al espectador, aunque las pequeñas alas se disponen de perfil, y sosteniendo en ambas manos cortas lanzas, en ademán de lanzar la que –en ambos casos– es sostenida por la mano derecha.

Finalmente, en el espacio comprendido entre los dos erotes y el tronco del árbol se ha ejecutado sendas parejas de animales, representadas de perfil, pero que se superponen en cada caso de forma contrapuesta. A la derecha, una leona, de perfil hacia la derecha –enfrentada lógicamente al erote de este lado– y en ademán de salto o ataque, elevando las patas delanteras; por detrás de ella, dispuesto hacia la izquierda, un animal de extraña fisonomía que parece corresponder a un équido, pero del que –por la superposición aducida y la representación del roquedo inferior– sólo aparece la cabeza y el cuello, sobresaliendo del lomo de la leona, para adecuarse al espacio libre disponible. En el lado izquierdo, el animal que lucha con el erote es un león, en disposición contrapuesta al de la leona citada, y –en este caso– la cabeza que le surge del lomo superior corresponde seguramente a otra leona.

En los laterales las escenas, lógicamente, aparecen abreviadas, pero continúan una disposición similar, con dos antorchas en las esquinas –las de los lados posteriores casi sin elaborar– y en el centro un árbol, similar al del frente, pero menos desarrollado, que sirve más o

ÍNDICE

menos de eje central. Existen modificaciones entre ambos laterales en la composición y animales representados. Así, en el lateral izquierdo (FIG. 109) se dispone el erote en la parte trasera, a la izquierda del árbol central, siendo de similares características que los frontales, dispuesto el cuerpo de frente y las alas de perfil, aunque la cabeza se vuelve en tres cuartos hacia la derecha y sólo lleva un venablo, también en la mano derecha levantada; colocado por detrás de él se representa a un perro de perfil, que acosa al animal. Por detrás del tronco del árbol se dispone un segundo perro, cuyo cuerpo es casi inadvertible, sobresaliendo sólo cabeza y cuello a la derecha del árbol. El animal que cazan en este caso es una cabra o gacela de cortos y puntiagudos cuernos, que asimismo avanza hacia la derecha, con las patas delanteras levantadas, en actitud de carrera. Toda la escena aparece sostenida sobre la misma representación esquemática de suelo rocoso, especialmente apreciable debajo del último animal citado.

El lateral derecho (FIG. 110) presenta similares líneas generales, pero cambia en que el árbol aparece desviado hacia atrás, para dar mayor desarrollo al animal que ahora se persigue, un jabalí, que alza asimismo las patas delanteras y corre sobre el suelo rocoso. A la derecha del árbol sólo se dispone un erote, que no eleva ningún venablo en esta ocasión –quizá por la resultante falta de espacio–, ya que el único que porta lo lleva sobre el antebrazo izquierdo; junto a él un perro que se ha representado por delante de la figura anterior, asimismo en carrera hacia la izquierda.

Aunque no cabe duda que la pieza fue elaborada en un taller occidental[8]–a lo que tampoco se opondría el tipo de mármol de origen oriental, que hemos identificado para su elaboración–, ciertas características formales derivan claramente de piezas áticas, como la similitud del relieve en el frente y los laterales, las molduraciones o el listel por debajo del relieve[9], a lo que se une, además, el esquema desarrollado en

8. La presencia de antorchas en las esquinas es un elemento propio de sarcófagos occidentales, que recogen un motivo ya utilizado en soportes funerarios asociados a la incineración, como altares o urnas; cfr. D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987; F. SINN, *Stadtrömischen Marmorurnen*, Mainz, 1987. Para sarcófagos, algunos ejemplares de Roma, recogidos por D. HERTEL, *op. et loc. citt.*

9. Aunque en talleres provinciales de Italia y sur francés se producen piezasque también presentan una estructura caracterizada por un zócalo cuadrangular desarrollado y molduraciones inferiores y superiores, como puede observarse en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, figs. 308ss. (Italia) y 317ss. (Francia).

la ornamentación, que deriva claramente de modelos de sarcófagos áticos, como han resaltado todos los autores que han analizado la pieza[10]. En concreto, el esquema desarrollado en el frente, con un desarrollo simétrico a partir de un eje central marcado por un árbol lo encontramos en señeros ejemplares áticos, que han sido tratados recientemente por Roge[11].

El mejor paralelo lo constituye un ejemplar procedente de la Academia de Platón en Atenas, con un gran árbol central, dos árboles en las esquinas y las sendas consabidas escenas de un erote atacando a un león y una leona[12]. Ese esquema heráldico con similar disposición aparece documentado asimismo en sarcófagos de cacería en los que en vez de erotes aparecen cazadores a caballo, como en un ejemplar de Patras[13] (FIG. 111), o incluso centauros, como en otro de Tesalónica[14]. También la colocación de las parejas de animales que se enfrentan a los cazadores de forma superpuesta y contrapuesta se documenta en otros ejemplares de esa misma temática, tanto asociadas a centauros[15], como a jinetes, según se observa en otro sarcófago del Museo Nacional de Atenas, donde se superpone también una única pareja de animales –león y jabalí– de forma bastante aproximada a como ocurre en el sarcófago de *Munigua*[16]. De hecho la composición quiásmica que es característica de estas piezas orientales se ha simplificado en el ejemplar hispano, sobresaliendo –como se dijo– sólo el prótomo de los animales postreros, aunque ello pudiera o no tener un cierto significado[17], ya que no olvidemos que esa

10. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 310; D. HERTEL, *op. cit*, pp. 87ss. (las cuestiones formales en p. 87); BELTRÁN, Sarcófagos Bética, p. 85.
11. S. ROGE, "Tektonik und Ornamentik attischer Sarkophage. Studien zur Chronologie dieser Denkmälergattung", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 111ss.
12. IBIDEM, p. 114, lám. 49,2. Además, KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 426, fig. 460.
13. Se trata de un sarcófago procedente del Odeón de esta ciudad de Patras; vid. A. GIULIANO, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Roma, 1962, nº 82; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 406; S. ROGE, *op. cit.*, p. 114, lám. 50, 1-2.
14. Reproducido en KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 423.
15. Podemos mencionar la cara posterior de un sarcófago del Museo de L'Ermitage, en San Petersburgo, con el tema de Aquiles en la isla de *Skyros* en la cara frontal: los felinos representados corresponden a un león y una leona, aunque en este caso los animales superpuestos se colocan sobre el árbol central. La pieza aparece reproducida en C. ROBERT, *Die mythologischen Sarkophage*, II, lám. VII, 20c; I. SAVERKINA, *Römische Sarkophage in der Ermitage*, Berlin, 1979, nº 1 (tercer cuarto el siglo III d.C.).
16. Nº de inventario 1177. A. GIULIANO, *op. cit.*, nº 1; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 310, nota 34; S. ROGE, *op. cit.*, p. 114, lám. 50,3; D. HERTEL, *op. cit.*, p. 88. Esa superposición de animales se da también en otros tipos de sarcófagos de cacerías de talleres occidentales.
17. Apuntamos en una ocasión anterior que "*..quizá con esa exageración del modelo original se ha querido hacer en la imitación una referencia burlona al propio mito de Belerofonte, ya que*

ÍNDICE

superposición de animales se da también en escenas más complejas de sarcófagos de cacerías elaborados en talleres occidentales, y pudo no ser más que la aplicación de un sistema de representación conocido, aunque las dataciones para éstos son posteriores[18].

Es cierto que el esquema compositivo se relaciona íntimamente con estos productos áticos, pero no debemos olvidar que esa iconografía de cacería referida a los erotes, aunque no muy abundante, ya estaba consagrada desde época adrianea en el relieve romano de Occidente en el paradigmático friso de erotes cazadores de la "Piazza d'Oro" de *Villa Hadriana*[19]; si bien enlazan, sobre todo, con un friso de Afrodisias que entronca con modelos helenísticos tardíos documentados, por ejemplo, en Asia Menor[20]. En el friso de Tívoli es de destacar la similitud iconográfica de erotes y animales o de las composiciones, que se disponen asimismo siguiendo los ejes marcados por esquemáticos árboles.

Posiblemente esa misma tradición, junto a las influencias orientales que venían de la mano de los productos de prestigio en Occidente de los sarcófagos áticos, justifican algunos productos elaborados en Roma desde mediados del siglo II d.C. y durante la centuria siguiente. En primer lugar, podemos mencionar una caja de Roma con escenas de cacería de leones con un estilo e iconografía similares, aunque aparecen representados cazadores –con túnicas cortas o desnudos– y no erotes, datable hacia el 150 d.C.[21]; no obstante, en esas mimas fechas –o incluso antes– el tema aplicado a los erotes cazadores se documenta en relieves de tapaderas[22], en un tipo que se seguirá utilizando en la centuria si-

---

estrambóticas Quimeras asemejan los antagonistas de ambos erotes.."(BELTRÁN, Sarcófagos Bética, p. 85), en función de cierta perspectiva "juguetona" que supone la sustitución por los erotes de los motivos originales en diversas escenas; cfr. R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, p. 103; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 206ss. Aunque quizá sólo se trata de una simplificación por impericia del artesano que copia el modelo original.

18. B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage*, ASR I, 2, Berlin, 1980, elaborados en Italia (nº 32. de Gerona, lám. 55,2, nº 41, de Roma, lám. 24,2, nº 69, de Pisa, lám. 5,1, nº 104, de Roma, lám. 12,2, nº 204, de San Elpidio, lám. 54,3) y también en el sur galo (nº 19, de Béziers, lám. 55, 3, nº 242, de Cannes, lám. 55,4).
19. G. CONTI, *Decorazione architettonica della "Piaza d'Oro" a Villa Adriana*, Roma, 1970, pp. 19ss. Algunos interesantes fragmentos se exponen en el Museo Chiaramonti (Sala XXX, nº 21).
20. M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodisia*, Roma, 1943, p. 48, nota 1; G. CONTI, *op. cit.*, pp. 31ss., lám. XVIII, 1–2.
21. Según KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 97, fig. 79. B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 107, lám. 75,5, lo había datado sin embargo en 275-300 d.C.
22. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 96, fig. 269, en un ejemplar del Museo Nacional Romano.

guiente[23]. Finalmente, hacia mediados del siglo III d.C. también se documenta en un sarcófago infantil, que imita productos áticos, conservado en el Vaticano, y en el que fue enterrada la niña llamada Saturnina[24] (FIG. 112).

Para Hertel la fecha que debemos dar al ejemplar muniguense viene impuesta por los paralelos de los sarcófagos áticos del siglo II d.C. (ya que los sarcófagos citados de jinetes y centauros se datarían en el tercer cuarto de la centuria y el de erotes de Atenas en el último cuarto), y fecha el sarcófago bético entre 150-180 d.C.[25]. Asimismo apunta a la posibilidad de que nos encontremos con una producción local por la excepcionalidad que supone la representación de un équido y de una gacela o cabra, animales abundantes en la coetánea fauna ibérica, según testimonian algunos autores antiguos, por lo que debieron ser adiciones provinciales con vistas a la clientela bética[26]. Aunque ésto no es determinante, ya que podría haber sido ejecutado en cualquier otro taller occidental o de la propia Roma –recuérdese el caso citado del sarcófago infantil de Saturnina–, es la hipótesis más plausible[27].

En conclusión, pues, el ejemplar de *Munigua* sería un producto de mediana calidad, elaborado en un taller occidental –quizás bético–, en la segunda mitad del siglo II d.C., que copia un producto de prestigio para una clientela poco entendida, siguiendo modelos de sarcófagos áticos[28], aunque asimismo con influencias occidentales.

23. IBIDEM, p. 96, fig. 171, de un sarcófago de los Museos Vaticanos que decora el frente con el tema de Hipólito, del 210 d.C. Otros ejemplos: IBIDEM, p. 97 ; B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 46, lám. 75, 3-4.
24. Vid. E. SIMON, "Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd", *JdI*, 85 (1970), p. 221, fig. 23. Asimismo aparece el tema en decoraciones de tapaderas; cfr. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 211, nota 46, fig. 287.
25. D. HERTEL, *op. cit.*, p. 89. BELTRÁN (Sarcófagos Bética, p. 85) indicaba fines del siglo II d.C.
26. D. HERTEL, *op. cit.*, pp. 88s., según ESTRABÓN (III, 4, 15) y VARRÓN (*Rust.* II, 1, 5). No obstante, apunta cómo los paralelos más cercanos se encuentran en un antílope (?) representado en el friso citado de *Villa Hadriana* (IBIDEM, p. 87, nota 3); G. CONTI, *op. cit.*, lám. 11,1.
27. Problemática similar hemos expuesto para el sarcófago aparecido en el Albaicín de Granada (Nº 15).
28. Se ha aducido que el ejemplar supondría la presencia –o al menos el conocimiento– de una obra original importada que sirviera como modelo, según KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 472.

II

TAPADERAS

PROVINCIA DE CÓRDOBA

Nº 17: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIG. 113.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: ingresó en el Museo Arqueológico cordobés, habiendo sido recuperado en la propia Córdoba, *"..de las inmediaciones del Cementerio de la Salud"*[1]. Esta zona se sitúa al sur de la capital andaluza, y corresponde al lugar de situación de una de las necrópolis romanas, especialmente utilizada en los momentos tardíos.

Localización actual: Museo Arqueológico Provincial de Córdoba; en exposición; nº inv. 12.489

Material: mármol, de color blanco-grisáceo.

Dimensiones: 0,29m. de altura, 0,78m. de anchura, y 0,10m. de grosor; el marco superior tiene una anchura de 0,003m., y el relieve una profundidad de 0,03m.

Bibliografía:

S. DE LOS SANTOS GENER, "Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP*, Madrid, p. 146, fig. 84; GARCÍA BELLIDO, *Esculturas*, nº 271, lám. 222; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 86, nº 18.

* * *

Asistimos a la ingenua representación de una escena de recolección de frutos, en concreto de aceitunas. En el fragmento se han conser-

1. S. DE LOS SANTOS, "Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP*, p. 146, nº 6, fig. 84.

ÍNDICE

vado cuatro árboles, genéricas representaciones de olivos, entre los que laborean cuatro figuras maculinas, asimismo representadas de forma genérica y esquemática (FIG. 113). Todas llevan cabellera corta y de pelo ensortijado, visten túnicas cortas de mangas largas y cogidas a la cintura con una cinta, y calzan altos *embades*, anudados por debajo de las rodillas. El primer hombre de la izquierda se sitúa entre dos olivos y se encuentra subido en una escalera para obtener el fruto, con un canasto vacío colgado a la espalda, mientras en el suelo, entre el tronco de uno de los árboles y la escalera, reposa otro canasto completamente lleno de aceitunas. Entre los dos árboles siguientes se disponen dos figuras, una de ellas, de proporciones mayores, alcanza directamente, sin ayuda de escalera, las ramas del olivo, mientras su compañero, arrodillado, llena otro canasto. Finalmente el cuarto operario se dispone en idéntica –aunque contrapuesta– colocación que el primero, es decir, subido sobre la escalera, con el canasto colgado a la espalda, aunque en este caso repleto de frutos.

El fragmento corresponde a la tapadera de un sarcófago, delimitada en la parte superior con un listel liso, a partir del que se dispone la decoración, que representa una escena de laboreo campestre, dentro, por tanto, de la serie de sarcófagos decorados con escenas de trabajos o actividades artesanales y campesinas[2]. En muchas de estas escenas de actividades campesinas no sólo cabe reconocer una representación de género, sino que subyace un determinado significado estacional, como representación del período estacional caracterizado por la realización de tales actividades, y por eso uno de sus usos en contextos funerarios[3]. Ello explica que en ocasiones en tales escenas sean erotes en vez de campesinos los que realizan las actividades[4].

Por el contrario, y precisamente a propósito de una tapadera de sarcófago con el tema de erotes vendimiadores, recuerda Sapelli[5] la introducción de elementos iconográficos de carácter popular, tomados di-

2. Sobre el tema es fundamental G. ZIMMER. *Römische Berufsdarstellungen*, AF 12, 1982. Asimismo, R. AMEDICK, *Vita Privata auf Sarkophagen*, ASR I. 4, Berlin, 1991, pp. 110ss.
3. P. KRANZ, *Jahreszeiten Sarkophage*, ASR V, 4, Berlin, 1984, pp. 15ss.
4. Similar en muchos casos es el significado de los *putti* vendimiadores, que en ocasiones se representan también en las tapaderas (cfr. así P. KRANZ. *op. cit.*, nº 104, lám. 62, 1; 6 nº 336. lám. 94, 1-5), o cosechadores. Cfr., además, R. STUVERAS. *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, pp. 52ss.
5. M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le sculture. I, 10. Magazzini. I sarcofagi*, vol. II, Roma, 1988, pp. 133ss.

ÍNDICE

rectamente de la realidad, en especial referidos a cuestiones de las vestimentas y de los utensilios o del desarrollo de las actividades concretas, que se lleva a cabo en el campo de los sarcófagos durante la segunda mitad del siglo III d.C., a partir del reinado de Galieno en adelante[6]. En nuestro caso es de destacar el esfuerzo realístico llevado a cabo por el artesano que elaboró la decoración, si no en la representación de los olivos, realizados de una forma esquemática y genérica, sí en la de las de las vestimentas de los campesinos y los canastos utilizados en la tarea. Ello enlaza con la cuestión del lugar de ubicación del taller, ya que nos encontramos con un trabajo que parece corresponder a un taller provincial, y que bien pudo ser local.

Uno de los mejores paralelos temáticos lo encontramos precisamente en la decoración de una tapadera de un sarcófago de Ampurias, cuyos personajes –que no parecen erotes como indicara García y Bellido[7] – aparecen vestidos con túnicas y *aliculae*, y donde es de resaltar su asociación con un frente de la caja en que se desarrolla a su vez el tema de los erotes estacionales[8], enfatizando, por tanto, el significado que en ocasiones tiene. Concluimos, por tanto, en una datación de hacia fines del siglo III d.C. para nuestro ejemplar.

6. La denominada corriente popularizante de época postgaliénica, según B. FELLETI MAJ, *RACr.* 52 (1976), pp. 253ss.
7. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas*, nº 271, lám. 222, la dató en los comienzos del siglo IV d.C., considerándola obra de importación.
8. P. KRANZ, *op. et loc. cit.*,

¿PROVINCIA DE HUELVA?

Nº 18: ¿NIEBLA?

(provincia de HUELVA). FIG. 114.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: en sendas publicaciones del año 1953 se dice que la pieza había ingresado en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla[1], como depósito del anticuario Juan Rodríguez Mora, indicándose, además, que procedía, con dudas, de Niebla (Huelva), donde se asentó la romana *Ilipla* o *Illipula*[2]. No obstante, al año siguiente, la pieza fue ingresada, realmente, por compra al citado anticuario, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid[3].

Localización actual: fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid[4]. Nº de inventario: 1954/70/1.

Material: Mármol blanco-grisáceo.

Dimensiones: El fragmento mide 0,35m. de altura, 0,44m. de anchura y 0,15m. de grosor máximo. La profundidad del relieve es de 0,02-0,04m. de profundidad, y el listel superior mide 0,035m. de anchura. En la parte posterior la zona exenta, simplemente desbastada con goles de puntero, mide 0,24m. de altura.

1. C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *MMAP* (1953), p. 64; IDEM, "Actividades arqueológicas en Andalucía", *AEspA*. 26 (1953), p. 443.
2. Vid., por ejemplo, J.M. LUZON, "La Antigüedad", *Huelva: Prehistoria y Antigüedad*, Madrid, 1975, p. 277; J. GONZÁLEZ, *CILA. 1. Huelva*, Sevilla, 1989, pp. 133-139.
3. C.M.G., "Museo Arqueológico Nacional", *MMAP 1954* (1958), p. 41 ("relieve decorativo romano").
4. Fotografía con negativo nº R 136-96-5 de la fototeca del citado Museo, realizada por P. Witte (Instituto Arqueológico Alemán de Madrid).

ÍNDICE

Bibliografía:

C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *MMAP* (1953), p. 64, lám. XXIV; IDEM, "Actividades arqueológicas en Andalucía", *AEspA*, 26 (1953), p. 443, fig. 5; H. SICHTERMANN, "Archäologische Funde und Forschungen in Spanien von 1940 bis 1953", *AA* (1954), pp. 378ss., fig. 55; N. KAMPEN, *Image and Status: Roman Working Women in Ostia*, Berlin, 1981, p. 155, nº 47; R. AMEDICK, *Vita Privata auf Sarkophagen*, ASR I, 4, Berlin, 1991, pp. 160s., nº 245, lám. 106, 3; BELTRÁN, Sarcófago Bética, p. 86, nº 17.

* * *

Corresponde a una tapadera de sarcófago, decorada en su cara frontal con una serie de escenas (se conserva una completa y parte de otra) delimitadas en la parte superior e inferior por sendos listeles lisos (FIG. 114). En la parte de la izquierda se disponen dos figuras, sentadas a ambos lados de una mesa, sobre la que se reconoce una gran roseta de botón central. La figura de la izquierda, vestida con una túnica larga y de anchas mangas, corresponde a una representación femenina, al contrario que la figura contraria, masculina, de la que no se aprecia bien si va desnudo o simplemente vestido con un faldellín corto; ambas figuras tienen sendas guirnaldas de flores entre las manos, indicándonos, pues, el tipo de trabajo que están realizando. Para completar la escena se han representado, por detrás de las figuras, tres objetos alargados, unidos entre sí en la parte superior por otros elementos que asemejan gruesas cuerdas, con decoración incisa: debe de corresponder a una estructura de la que colgar las guirnaldas, aunque en este momento no se dispone ninguna en esa posición.

A la derecha de esta escena se conserva parte de otra en la que predomina una figura de proporciones mayores a las dos ya consideradas, que se cubre sólo con una especie de faldellín cogido a la cintura, y presenta una cabellera ensortijada; parece desarrollar asimismo otra tarea relacionada con el campo, en este caso, la siega de las mieses, representadas éstas de forma esquemática, al igual que el utensilio que porta en su mano derecha, identificable con una hoz.

Si bien la identificación de la escena fragmentaria de la derecha no ha planteado ningún tipo de dudas, la de la izquierda fue interpretada

en principio con una escena de prensado de uva, por una errónea interpretación como una prensa de la estructura que hemos descrito que se dispone por detrás de las dos figuras[5]. Ya Sichtermann llegó a la idónea consideración de que se trataba de una escena dentro del proceso de elaboración de guirnaldas[6], y así ha estado considerado en estudios posteriores.

Amedick, dentro del trabajo dedicado a los sarcófagos que desarrollan temas de la vida privada, ha recopilado –incluyendo el de Niebla– nueve ejemplares de sarcófagos que incluyen escenas relacionadas con la elaboración de guirnaldas, que se sitúan tanto en la ornamentación del frente de la caja, como de la tapadera[7] –como en nuestro caso–. En especial debemos destacar, como paralelos más cercanos en el desarrollo de la escena, un sarcófago del Baptisterio de Florencia, en el que una sola mujer, vestida con túnica larga, se sienta junto a una mesa llena de rosetas y elabora una guirnalda, mientras otras cuelgan de las ramas de un árbol cercano, y un hombre se acerca con varios cestos llenos de flores[8], así como otro ejemplar de Roma, de la "Abadía de las tres fontanas", donde a ambos lados de una mesa, asimismo con flores, se sientan un erote y una "psiqué"[9].

Es de destacar, pues, como característica iconográfica de nuestra pieza, la estructura representada para colgar las guirnaldas, que no encuentra parangón en el resto de las representaciones, ya que normalmente se aprovechaba para tales menesteres ramas de árboles. Quizá es un elemento de carácter popular que se introduce en la iconografía clásica, como fruto del taller local en que se elabora el producto, y que conectaría con una realidad conocida en ese ámbito geográfico[10]. En efecto, la elabora-

5. C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *op. et loc. citt.*; también era de la misma opinión C.M.G., *op. et loc. citt.*
6. H. SICHTERMANN, "Archäologische Funde und Forschungen in Spanien von 1940 bis 1953", *AA* (1954), pp. 378ss.
7. R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 105ss., láms. 104-106.
8. IBIDEM, *op. cit.*, p. 128, nº 45, láms. 104, 2 y 105, 3 –detalle–, datada en el último cuarto del siglo III d.C. Para el motivo del hombre que lleva los cestos en una especie de *ferculum* vid. el sarcófago recogido en, p. 139, nº 111, lám. 106, 2, del Louvre, aunque en este caso los cestos que lleva el hombre están llenos de guirnaldas elaboradas ya.
9. IBIDEM, *op. cit.*, pp. 142ss., nº 126, lám. 105, 1-2, datado en época tetrárquica.
10. Una disposición similar, aunque el elemento central lo constituye un árbol, podemos encontrar en la representación de una escena similar (en este caso son dos "psiqués" las que se sientan a la mesa) desarrollada en un mosaico de una *villa* de Desenzano, en Brescia, de fines del siglo III d.C.-comienzos del siglo IV d.C.; cfr. N. KAMPEN, *Image and Status: Roman Working Women in Ostia*, Berlín, 1981, nº 61, fig. 88. A este propósito cfr. lo que hemos dicho a raiz de tapa de sarcófago de Córdoba.

ción de guirnaldas y otros elementos florales correspondía a una serie de artesanos –denominados como *coronarii* y *coronariae*– cuya actividad, por ejemplo, puede reconocerse en Pompeya[11]. En esta misma ciudad podemos destacar asimismo una pintura mural de la casa de los *Vettii* (VI, 15, 1) en la que erotes y "psiqués" desarrollan en tres escenas las distintas fases de elaboración de las guirnaldas: en la primera escena dos erotes conducen una cabra con cestos de flores; en la segunda varias figuras se disponen en torno a una mesa llena de flores, elaborando las guirnaldas; y en la tercera otros cuelgan las guirnaldas en las ramas de un árbol[12].

En los ejemplos sarcofágicos se unen, pues, las dos escenas finales, e incluso se añade en algún caso –como se ha dicho[13]– escenas del traslado de las guirnaldas. En todo caso la presencia de erotes o figuras femeninas aladas que en ocasiones sustituyen a los trabajadores podía servir en este ámbito funerario como referencia al erote funerario[14]. No obstante, en esta ocasión parece claro que nos encontramos, además, con un tema asimismo de evidente significado funerario, como es el estacional, en el que las representaciones estacionales se señalan mediante una actividad agrícola propia del período cronológico[15]; interpretación que se ve corroborada por la presencia a continuación del erote que siega el campo, en clara alusión al verano, momento en que se llevaba a cabo aquella actividad, según un tema iconográfico bien conocido[16]. La figura de la tapadera de Niebla, aunque seguramente representa un erote –como se

11. Así lo indica W. F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesubius*, New Rochelle-New York, 1979, pp. 267ss. Sobre el tema de representaciones artísticas de oficios, vid. G. ZIMMER, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlín, 1982.
12. K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlín, 1957, pp. 147s.; N. KAMPEN, p. 102 y 159, nº 59, fig. 87. Otra pintura, hoy desaparecida, con el mismo tema se encontraba en la casa pompeyana VII, 9, 4-12; p. 160, nº 60).
13. Vid. R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 139, nº 111, lám. 106, 2, del Louvre.
14. Ese simbolismo funerario, que supera la simple representación genérica de un oficio, parece evidenciarse en ejemplos como en el citado sarcófago de Florencia (R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 128, nº 45, esp. lám. 105, 4), en el que, completando la escena de elaboración de guirnaldas, se representa un erote alado que entrega una guirnalda a una dama sentada en *cathedra* –la difunta–, asimismo representada en el centro, entre ambas escenas citadas, sobre un fondo de *parapetasma* y surgiendo medio cuerpo de un cesto de flores o guirnaldas. En general, sobre el erote funerario, vid. R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, pp. 33ss.
15. Estos "calendarios figurados", de estaciones o meses, son más frecuentes en época tardía en ámbitos no funerarios, como demuestran los mosaicos.
16. El motivo sí es muy frecuente en sarcófagos de talleres de Roma, algunos ya de carácter cristiano, según P. KRANZ, *Jahreszeiten Sarkophage*, ASR V, 4, Berlín, 1984, pp. 15ss. y 77ss., nºs 333ss., láms. 94-95. Cfr. además, R. STUVERAS, *op. cit.*, pp. 52ss.

advierte, por ejemplo, por el tipo de cabello–, sin embargo presenta una vestimenta realista, tomada del ámbito popular[17].

La escena de la elaboración de guirnaldas se identificaría, así, con la primavera, ya que era entonces, con la floración de las plantas, cuando se hacían las guirnaldas y coronas, teniendo lugar durante el mes de mayo la fiesta de las *rosalia*[18]. Otro ejemplo de esa sucesión estacional la tenemos en la tapa del sarcófago de Roma ya citado, donde a la derecha de la escena de elaboración de guirnaldas se coloca una escena de prensado de la aceituna, actividad asimismo realizada durante el verano[19].

Estilísticamente la elaboración del relieve es bastante mediocre, de ejecución sumaria, en la que se ha buscado más el significado de la escena que la calidad de la elaboración[20]. Podemos pensar, como indica Amedick[21], que posiblemente nos encontramos con un ejemplar de un taller provincial que imita productos de Roma, a lo que apunta asimismo lo dicho sobre la posible incorporación de iconografía popular de origen local. En conclusión, por las consideraciones estilísticas y en función de los modelos aducidos, puede datarse a fines del siglo III d.C.[22]

17. Cfr. M. SAPELLI, *Museo Nazionale Romano. Le sculture. I, 10. Magazzini. I sarcofagi. II*, Roma, 1988, pp. 143s., nº 165, fig. 165, a propósito de una tapadera de sarcófago que se decora con escenas de siega del trigo y del pisado de las uvas de erotes con vestimentas reales.
18. Aunque la demanda, como es lógico, no sólo era funeraria; cfr. W. F. JASHEMSKI, *op. cit.*, p. 269.
19. R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 106.
20. Exageradas son ciertas apreciaciones que ha merecido: "*Obra de artistas locales, su inhabilidad se une a la barbarie en que el arte romano ha caído ya, dando por resultado una pieza tosca, desagradable y hasta de difícil interpretación, que puede fecharse en el siglo III*" (C.M.G., *op. cit.*, p. 41).
21. R. AMEDICK, *op. cit.*, p. 161.
22. C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *op. et loc. citt.*, lo dató sin embargo "*en pleno siglo IV d.C.*", aunque R. AMEDICK (*op. et loc. citt.*) se inclina por rebajar su cronología a los momentos finales de la centuria anterior.

PROCEDENCIA DESCONOCIDA

Nº 19: FIG. 115

Procedencia y circunstancias del hallazgo: como fruto del comercio de antigüedades forma parte de esta colección catalana, con una genérica procedencia andaluza[1], según indicó su primer editor: "*..hallado en lugar, desconocido, de Andalucía en fecha imprecisa*"[2]. No obstante, Rodá sólo indica que es de procedencia incierta, sin ofrecer el origen genérico andaluz[3], por lo que habrá que mantener las consiguientes dudas sobre este extremo.

Localización actual: Museo Episcopal de Vich. Sala de Arqueología, nº inv. 3217.

Material: mármol blanco de grano fino, con pátina marrón, procedente de las canteras itálicas de Luni, según Rodá[4].

Dimensiones: 0,35m. de altura, 0,53m. de anchura, 0,17m. de grosor.

Bibliografía:

A. BALIL, "Esculturas romanas de la Península Ibérica (I)", *BSAA*, XLIII (1977), pp. 359s., nº 12, fig. 12 (= *StArch*, 1978); I. RODÁ,

1. Como ejemplo de la procedencia andaluza de diversas piezas arqueológicas que se conservan en colecciones catalanas –algunas de ellas también en el Museo Episcopal de Vich–, cfr. G. FABRÉ - M. MAYER - I. RODÁ, "Alieane", *Ampurias*, 44 (1982).
2. A. BALIL "Esculturas romanas de la Península Ibérica (I)", *BSAA*, XLIII (1977), p. 359.
3. I. RODÁ, *Catàleg de l'epigrafia i de l'escultura clàssiques del Museo Episcopal de Vic*, Vic, 1989, p. 118ss., nº 78, fig. 78.
4. I. RODÁ, *op. cit.*, p. 118.

ÍNDICE

Catàleg de l'epigrafia i de l'escultura clàssiques del Museo Episcopal de Vic, Vic, 1989, pp. 118ss., nº 78, fig. 78.

* * *

Corresponde a un fragmento de la tapadera de un sarcófago, que dispone un campo decorado de 0,25m. de altura, rematado con un listel liso (FIG. 115). Como motivo ornamental puede observarse un toro marino, dispuesto de perfil hacia la derecha, sobre el que se ha representado un erote alado, que se sostiene de uno de los cuernos del monstruo, dando la sensación, pues, de que vuela merced a la carrera acuática de su montura.

Poco podemos aportar a lo ya expuesto por ambos editores de este fragmento de tapadera, que se incluye dentro de la temática genérica de *thiasos* marino, representado por el erote galopando sobre el monstruo marino[5]. Aunque es más común que el erote fuera representado encima de un delfín o –dentro de los monstruos marinos– asociado al tritón, su relación con el toro marino sí está bien documentada[6]. En su disposición en los frentes de las tapaderas llega a adoptar de forma usual una disposición simétrica a partir de un eje central, con repetición del motivo, pero variando en ocasiones el animal sobre el que se coloca, como se demuestra en la serie recopilada por Rumpf[7]. Para Balil la serie más cercana al ejemplar estudiado sería el grupo de Rumpf de tapaderas "ohne Mittelemblem"[8], en general datados en los siglos III-IV d.C., pero asimismo podrían citarse algunos otros paralelos de cronología anterior y tipo diferente, como un ejemplar de Baltimore[9] y otro de Roma[10], datados en la segunda mitad del siglo II d.C.

5. En general, R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969, pp. 153ss.
6. Cfr. V. GALLIAZZO, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Treviso*, Roma, 1982, pp. 155ss., cit. en I. RODÁ, *op. et loc. cit.*, con historia de la evolución del motivo. A. BALIL (*op. et loc. cit.*) recordaba en este sentido la conexión con el tema del rapto de Europa, así como su desarrollo dentro de contextos de carácter cristiano, según M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975, pp. 118 y 122.
7. A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, ASR V, 1, Berlin, 1939, pp. 75ss., nºs 206ss.
8. A. BALIL, *op. et loc. citt.*, según A. RUMPF, *op. cit.*, pp. 82ss., nºs 240ss.
9. A. RUMPF, *op. cit.*, p. 81, nº 237, fig. 125, lám. 58.
10. IBIDEM, p. 81, nº 238, lám. 56.

ÍNDICE

En resumen, aunque en general la presencia de estos motivos de erotes jugueteando con los seres marinos se hará más frecuente en los relieves de sarcófagos sobre todo durante el siglo III d.C., el fragmento de Vich puede datarse –como hacen Balil y Rodá– en los últimos decenios de la centuria anterior, en especial por criterios estilísticos; debió pertenecer a un sarcófago de taller de Roma, a lo que apunta, además, el mármol empleado.

ÍNDICE

III

EJEMPLARES DUDOSOS

PROVINCIA DE CÁDIZ

Nº 20: CARTEIA

(SAN ROQUE; Provincia de CÁDIZ). FIG. 116.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: la pieza fue descubierta, en circunstancias y lugar exactos que desconocemos, en la ciudad romana de *Carteia*[1], como nos corrobora Romero de Torres, con documentación fotográfica y con el siguiente texto: "*..en octubre de 1927, en una finca que está enclavada a orillas del mar entre Guadarranque y Puente Mayorga... se descubrieron al plantar unos árboles... un magnífico sarcófago de mármol blanco con su preciosa tapa en perfecto estado de conservación..*"[2].

Localización actual: Museo Provincial de Cádiz (Nº de inventario: 4878).

Material: mármol blanco, cristalino, con vetas azules.

Dimensiones: caja: 0,72m. de altura, 2,14m. de anchura y 0,60m. de grosor máximo. Tapadera: 0,145m. de altura, 2,17m. de anchura y 0,69m. de grosor. Motivo de la "mandorla": 0,225m. de altura.

Bibliografía:

E. ROMERO DE TORRES, "Las ruinas de Carteya", *BRAH*, LIV (1909), p. 250; IDEM, *Provincia de Cádiz (1908-1909). Catálogo Monumental de España*, Madrid, 1934, p. 225, fig. 95.

1. Una puesta al día de los trabajos arqueológicos realizados en el yacimiento en M. BENDALA GALAN, y otros, "Proyecto Carteia: primeros resultados", *CuPAUAM*, 21 (1994), pp. 81-116.
2. E. ROMERO DE TORRES, *Provincia de Cádiz (1908-1909). Catálogo Monumental de España*, Madrid, 1934, p. 225, fig. 95.

ÍNDICE

Como caso excepcional dentro de la serie bética nos encontramos con la caja y la tapadera del sarcófago, conservado en un excelente estado de conservación. Según afirma el mismo Romero de Torres, cuando salió a la luz "*..tenía gran cantidad de agua y dos esqueletos, uno mayor que otro, que al tocarlos se destruyeron*"[3], lo que indica, pues, que el sarcófago no había sido alterado con anterioridad y que debió servir seguramente para el lugar de enterramiento de, quizás, un matrimonio.

La caja sólo aparece decorada en el frente (FIG. 116), mediante un esquema de estrígiles documentado en las producciones romanas; en concreto se trata de la variante 4 establecida por Koch - Sichtermann[4], que presenta en los extremos columnas o pilastras –como en el caso gaditano–; éstas limitan el panel central de dos frisos contrapuestos de estrígiles, que conforman en la parte superior del centro un espacio libre de forma almendrada o "mandorla". En nuestro caso el friso de estrígiles contrapuestos se limita en la zona superior e inferior con sendas molduras de talón y como elemento decorativo de la "mandorla" se ha colocado la representación de un árbol, detrás de cuyo tronco aparece un carnero, de perfil hacia la izquierda y con la cabeza vuelta. Aunque otras variantes de sarcófagos decorados con estrígiles están más ampliamente representadas en las producciones romanas[5] –datadas desde la segunda mitad del siglo II d.C., pero especialmente a lo largo del siglo III d.C.–, los autores citados recogen sólo un ejemplar seguramente aparecido en Cerdeña, aunque conservado en Palermo (Sicilia), y que es datado en el siglo IV d.C.[6]; como en nuestro caso sólo presenta decoración en el frente y tiene unas dimensiones similares (0,70m. x 2m. x 0,65m.).

3. IBIDEM.
4. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 74, fig. 2, nº 4.
5. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 241-245. A la bibliografía citada aquí puede unirse, por ejemplo, P. PIACENTINI, "Un sarcofago strigilato già della collezione Simonetti e altri sarcofagi con *strigile*", *ArchClass*, 13 (1961), pp. 76-91.
6. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 75, nota 5, según V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo, 1957, nº 43, fig. 104, lám. 57, quien, no obstante, indica que los estrígiles aparecen limitados por sendos delfines, y no por pilastras, apuntando asimismo un posible carácter cristiano. También con pilastras en los extremos y con estrígiles limitados por molduras de talón, pero con la figura de la difunta en el centro, podemos mencionar un ejemplar en Roma, de la colección Doria, datado en el primer cuarto del siglo IV d.C., según M. BONANNO, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma, 1977, p. 236, nº 280.

Los fustes de las dos pilastras del ejemplar de *Carteia*, dispuestos sobre esquemáticas basas, presentan cuatro amplias acanaladuras, con medias cañas en la parte inferior –algo más de un tercio–, y capiteles que constituyen el elemento más característico, ya que no son muy habituales. Aparecen caracterizados por el tipo corintizante, la ausencia de la hoja central en la única corona que presenta y el tipo de acanto espinoso. Los podemos relacionar, pues, con el denominado capitel corintizante de "doble ese" de tipo asiático[7], con paralelos, por ejemplo, en *Ostia*, en concreto en algunos ejemplares que Pensabene dató en el siglo III d.C.[8], ya que nuestro ejemplar ha desarrollado las hojas laterales, eliminando la hoja central –como se dijo– y casi ocultando las volutas superiores, aunque queda bien visible la flor del ábaco. Formal y estilísticamente podemos datar nuestro ejemplar, pues, hacia finales del siglo III d.C. ó comienzos del siglo IV d.C.

Como ya se trató en la Introducción, la escena representada en la "mandorla" (el carnero situado al pie del árbol) ha ocasionado que la pieza sea considerada como de carácter paleocristiano, posibilidad que puede parecer plausible –por esa típica concisión y ambigüedad de los primitivos signos cristianos–, aunque realmente lo representado no constituya un motivo específicamente cristiano, sino que –como en la mayor parte de los motivos paleocristanos– entronca con el repertorio pagano; en concreto en este caso conecta perfectamente con la amplia temática pastoril que en el mundo romano se desarrolla con un carácter bucólico, especialmente en epoca tardía, y que tiene buena representación asimismo en el campo de la decoración de sarcófagos[9]. De todas formas tampoco es habitual, ni en las representaciones pastoriles de carácter pagano, ni en las cristianas,

7. E. VON MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin, 1962, pp. 227 y 235s., láms. 31,2 y 34, 1-4 (de Roma y Olimpia); P. PENSABENE, *Scavi di Ostia. VII. I capitelli*, Roma, 1973, pp. 158s., nºs 650-654, lám. LXII.

8. P. PENSABENE, *op. cit.*, nºs 652-654. También podrían conectarse con algunos ejemplos de capiteles de influjo asiático, datados a lo largo de los siglos III-IV d.C. (por ejemplo, IBIDEM, nº 660), aunque ofrecen una mayor variedad y, en general, son menos relacionables. El único ejemplar hispano conocido de capitel corintizante asiático procede de Vich (Barcelona), de mediados del siglo IV d.C., según M.A. GUTIERREZ BEHEMERID, *Capiteles romanos de la Península Ibérica*, St. Arch., 81, Valladolid, 1992, pp. 151s., nº 667.

9. Vid. *supra* pp. 25 ss. Cfr., especialmente, N. HIMMELMANN, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Upladen, 1980, pp. 124ss. (para las representaciones de sarcófagos).

ÍNDICE

esa extrema concisión en la representación, ya que de forma habitual el cordero -en ocasiones asociado asimismo a un árbol– aparece en escenas más complejas o asociado a la figura del pastor, o del Buen Pastor en escenas paleocristianas, aunque en este caso el espacio disponible obligaría a esa reducción[10].

10. Un ejemplo de esa asociación lo tenemos, por ejemplo, en el conocido sarcófago de *Iulius Achilleus*, del Museo Nacional de Roma, datado hacia fines del tercer cuarto del siglo III d.C.: vid. M. SAPELLI. *Museo Nazionale Romano. Le Sculture. I, 1*, Roma, 1979, pp. 312ss., nº 187. No obstante, desde el punto de vista formal –ya que se trata de un altar de los Museos Vaticanos, dedicado a Artemis en época tempranoimperial (CIL VI nº 11102)–, podemos citar la representación de una cabra situada por delante de un arbolillo, en un lateral de la pieza, lo que condiciona el motivo, en relación con el culto a la divinidad citada; cfr. O. DRÄGER, *Religionem Significare. Studien zu Reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, Mainz, 1994, pp. 246s., nº 86, lám. 52, 1. En contextos cristianos el esquema se puede reconocer tanto en la pintura mural de las catacumbas (por ejemplo, en la de Priscila, durante el siglo III d.C., asociado a la representación del Buen Pastor), como en sarcófagos; así, por ejemplo, en una pieza de Brignoles (Provenza) varios corderos reposan bajo un árbol, junto a otros motivos de carácter asimismo ambivalente (la orante, un pescador, etc.). Cfr. A. GRABAR. *El primer arte cristiano (200-395 d.C.)*, trad. Madrid, 1967.

ÍNDICE

PROVINCIA DE CÓRDOBA

Nº 21: CORDVBA

(CÓRDOBA; provincia de CÓRDOBA). FIGS. 117-118.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: Fue ingresado en el año 1944 en el Museo cordobés, como aparecido en la ciudad, aunque en circunstancias y localización exactas desconocidas.

Localización actual: se expone actualmente en una de las salas del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (nº inv. 8965).

Material: Mármol blanco, inidentificado.

Dimensiones: 0,36m. de altura (conservada), 0,36m. de anchura (conservada) y 0,0 m. de grosor. Moldura de 0,06m. de ancho.

Bibliografía:

S. DE LOS SANTOS GENER, "Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP. 1944 (Extractos)*, Madrid, 1945, p. 87, lám. XIII, 2.

* * *

Aunque desconocemos las dimensiones totales de la pieza, el fragmento conservado corresponde a la parte superior izquierda de una placa marmórea decorada con relieves, según puede deducirse de la presencia –sólo en la parte superior y en el lateral izquierdo– de una moldura lisa que enmarca la composición (FIG. 117). Asimismo, por su colocación actual en el Museo no se puede observar la parte posterior, y

ÍNDICE

discernir si formaba esquina en la parte izquierda[1]. Por todo ello –como se indicaba en la Introducción– sólo podemos incluirla dentro de los relieves sarcofágicos de forma hipotética.

En el fragmento conservado puede identificarse la escena de Orfeo entre los animales[2], a pesar del deterioro de algunas zonas y la ejecución sumaria del relieve. En efecto, en la parte izquierda se sitúa la figura del personaje (FIG. 118), sentado de perfil, hacia la derecha, sobre un asiento rocoso y vestido con túnica corta y cogida en la cintura; aunque la cabeza no se ha conservado quizá iba tocado con el gorro frigio, y debía sostener con la mano izquierda la lira y, consecuentemente, el plectro con la contraria, aunque esta zona aparece bastante deteriorada. Los animales se disponen ocupando todo el espacio relivario, sin preocupaciones de perspectiva, pudiendo reconocerse –dentro de la gran dificultad para ello– una jirafa, un felino, un ciervo y un ave.

El esquema debería relacionarse especialmente con el tipo II establecido por Stern para sus representaciones en mosaicos[3], y que se ha conectado precisamente con ciertas manifestaciones relivarias, entre las que sobresalen diversos trapezóforos elaborados sobre todo durante los siglos II-III d.C.[4] En ambos casos coincide la manera antinaturalística de representación de los animales en planos superpuestos, como ocurre en el relieve cordobés.

A pesar de que Santos Gener lo consideró en principio como relieve decorativo de una pila de fuente árabe[5], creemos que podría datarse en época tardorromana, seguramente a lo largo del siglo IV d.C., como fruto de un taller local, aunque –como se decía al principio– no existe absoluta certeza de que debiera formar parte del relieve de un sarcófago.

1. De todas formas S. DE LOS SANTOS GENER ("Museo Arqueológico de Córdoba", *MMAP. 1944 (Extractos)*, Madrid, 1945, p. 87) indicaba que "*..no se conserva clara la señal de haber formado allí ángulo diedro*".
2. Agradezco al Dr. J.M. Álvarez Martínez, Director del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, sus indicaciones referidas a este ejemplar. Cfr. J. BELTRÁN FORTES - M.L. LOZA AZUAGA, "Un relieve tardorromano de Córdoba con el motivo de Orfeo entre los animales", *AAC*, en prensa.
3. Aunque generalmente Orfeo aparece en el centro de la composición, rodeado de los animales; vid. H. STERN, "La mosaïque d'Orphée de Blanzyles-Fismes". *Gallia*, 13 (1955), pp. 41ss. Para mosaicos hispanos, J.M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos". *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía*, Guadalajara, 1990, pp. 29-58. En general, E.R. PANIAGUA, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, Salamanca, 1967; F.M. SCHÖLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*. Freiburg, 1969.
4. Estos trapezóforos habían sido interpretados bien como candelabros (M. SQUARCIAPINO, "Un gruppo di Orfeo con le fiere del Museo di Sabratha", *Bullettino del Museo dell'Impero Romano*. 12 [1941], pp. 61ss.), bien como elementos decorativos de fuentes (C. PICARD, "Orphée, les fontaines et les tombes", *RA*, I [1960], pp. 118ss.).
5. S. DE LOS SANTOS GENER, *op. et loc. citt.*

¿PROVINCIA DE CÓRDOBA?

Nº 22: ¿PUENTE GENIL?
(Provincia de CÓRDOBA). FIG. 119

Procedencia y circunstancias del hallazgo: la pieza procede del entorno de la actual ciudad de Puente Genil (Córdoba), aunque realmente se desconoce el lugar exacto. Su anterior editor, Recio Veganzones[1], había propuesto su descubrimiento en los "villares del Carril", yacimiento cercano a Puente Genil (Córdoba) –del que procede precisamente uno de los sarcófagos estudiados (Nº 15)–, pero hemos de concluir que es erróneo.

La hipótesis se basaba en su identificación con una pieza conocida ya a fines del siglo XIX, que describe el erudito Aguilar y Cano en los siguientes términos: "*Trozo de ornamentación, probablemente del cornisamiento de un edificio. Es de mármol blanco: mide 0,m. 62 de largo por 0,m. 31 de ancho, y ofrece en bajo relieve dos genios alados sosteniendo un recuadro que debió servir para contener una antefija*"[2]. Esa identificación nos parece acertada, pero precisamente Aguilar y Cano no indica que proceda del citado yacimiento, sino que obvia la referencia exacta de procedencia[3]. Debe tenerse, pues, de procedencia desconocida, del entorno de Puente Genil.

1. A. RECIO VEGANZONES, "Ostippo tardorromana y visigoda: Un nuevo capítulo de su historia a través de sus monumentos cristianos (siglos IV al VII)". *Actas de las I Jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa, 1995, pp. 59s., fig. 6.
2. A. AGUILAR Y CANO, *El libro de Puente Jenil*, Puente Jenil, 1894, p. 737.
3. En la relación de piezas que hace el citado Antonio AGUILAR Y CANO (*op. et loc. citt.*) se mencionan con anterioridad piezas de diversos yacimientos del entorno de Puente Genil (Córdoba) y Casariche (Sevilla): unos bustos del "villar de los Arroyos", una estatua fragmentada de "San Cayetano del Canal", un busto del emperador Antonino Pio de Puente Genil e –inmediatamente antes del fragmento que nos interesa– una "*..cabeza de hombre con barba, toscamente hecha y no bien conservada. Se halló en las inmediaciones del término de Casariche y la conservo en mi poder*". En buena

ÍNDICE

Localización actual: desconocida, por lo que sabemos.

Material: Recio indica que "*es de mármol lunense fino y beteado..*"[4].

Dimensiones: 0,30m. de altura, 0,62m. de anchura y 0,09-0,10m. de grosor[5].

Bibliografía:

A. RECIO VEGANZONES, "Ostippo tardorromana y visigoda: Un nuevo capítulo de su historia a través de sus monumentos cristianos (siglos IV al VII)", *Actas de las I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1995, pp. 59s., fig. 6.

* * *

Ya indicamos en la Introducción que, aunque su editor la ha publicado como fragmento perteneciente a un sarcófago paleocristiano, cabe asimismo la posibilidad de que constituyera parte de la tapadera de un sarcófago pagano, dado que no se conservan trazas del epígrafe que debió llevar (seguramente sólo pintado) y el motivo de las Victorias no presupone nada[6] (FIG. 119). De hecho, su presencia como elemento sostenedor de la cartela, aunque documentada, es un motivo bastante raro, tanto en sarcófagos paganos[7], como paleocristianos[8], frente al más abundante de los erotes, en ambos casos.

---

lógica podría pensarse, pues, que el fragmento de tapadera de sarcófago procede del mismo yacimiento que esta última cabeza citada, pero tampoco ello es determinante, por lo que optamos por dejarla como de procedencia desconocida; en cualquier caso, no debe adscribirse por ahora al yacimiento citado del Carril. Precisamente en otra de sus obras, A. AGUILAR Y CANO (*Memorial Ostippense*, Estepa, 1886 [reedición, Granada, 1975], p. 535) da la procedencia exacta de esa cabeza romana, descrita anteriormente, como del yacimiento del "villar de la Atalaya", donde debe localizarse la ciudad romana de *Ventippo*. Cfr., además, A. CABALLOS - W. ECK - F. FERNÁNDEZ, "Nuevas aportaciones al análisis del S.C. de Cn. Pisone patre", *Homenaje al Profesor Presedo*, Sevilla, 1994, pp. 319ss.

4. A. RECIO VEGANZONES, *op. cit.*, p. 59.
5. IBIDEM, para quien la longitud total de la tapadera sería de 2,13m.
6. En general, T. HÖLSCHER, *Victoria Romana. Untersuchungen zur Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin*, Mainz, 1967.
7. Por ejemplo, en una tapadera constantiniana con escena de viaje y de comida a ambos lados: N. HIMMELMANN, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, nº 38; W. WEBER, *Die Darstellungen einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckel und Loculusplatten des 3. und 4. Jh. n. Chr.*, Roma, 1978, nº 15, procedente de Sesto Fiorentino.
8. Cfr. L. DE BRUYNE, "Importante coperchio di sarcofago cristiano scoperto nelle Grotte Vaticane", *RAC*, 21 (1944-1945), pp. 249-280, esp. pp. 255ss. (para las referencias a otras piezas), aunque en

Desde el punto de vista formal y estilístico Recio dató el fragmento en la década 350-360 d.C., teniendo en cuenta que el motivo de la Victoria en sarcófagos cristianos se constata desde época constantiniana y que introduce ciertas variantes formales en época teodosiana[9].

este caso se conservan las dos escenas de carácter cristiano a ambos lados de las Victorias (José y sus hermanos y la adoración de los Magos).

9. A. RECIO, *op. et loc. citt.*, según L. DE BRUYNE, *op. cit.*, pp. 255-257.

ÍNDICE

PROVINCIA DE SEVILLA

Nº 23: LVCVRGENTVM

(ALCALÁ DE GUADAIRA; provincia de SEVILLA). FIG. 120.

Procedencia y circunstancias del hallazgo: Nada sabemos de las circunstancias originales de su descubrimiento ; sólo que en época medieval o renacentista fue reutilizada como base para una cruz en la localidad sevillana de Alcalá de Guadaira, según indica Rodrigo Caro en el siglo XVII, y resume L.J. de Flores, en la primera mitad del siglo XIX: "*..estuvo primero en la cruz del Peralejo y antes del 1700 à la cruz del Barrero al fin de la calle de Mairena; en el 1774 se quitaron los dos genios*"[1].

Aún se conservaba la inscripción en ese lugar en la segunda mitad de la centuria citada, ya que fue vista por Hübner ("*..muro inserta, genii alati duo perierunt..*"[2]), desapareciendo posteriormente de este lugar en circunstancias desconocidas. No obstante, en fecha reciente ha vuelto a ser localizada en una colección particular de la localidad citada de Alcalá de Guadaira[3].

Localización actual: sólo se conserva, como se ha dicho, la parte correspondiente al epígrafe, aunque con una falta de varios centímetros en la parte derecha (FIG. 120), en una colección particular de Alcalá de Guadaira[4].

1. L. J. DE FLORES, *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira*, Alcalá de Guadaira. 1833-1834, p. 13.
2. CIL II, *ad.* Nº 1262.
3. Vid. J. GONZÁLEZ, "M. Acenna M. f. Gal. Heluius Agrippa", *Kolaios, 4. Arqueólogos, Historiadores y Filólogos. Homenaje a Fernando Gascó*, Sevilla, 1995 [1996], pp.
4. Agradecemos al Prof. Dr. Julián González el habernos proporcionado la fotografía de la pieza, ya que no hemos podido tener acceso directo a ella.

ÍNDICE

Material: mármol blanco, con vetas gris-azuladas (González).

Dimensiones: del framento conservado en la actualidad, 0,295m. x 0,25m. x 0,075m. Las letras del epígrafe oscilan entre 0,015-0,019m.

Bibliografía:

R. CARO, *Antigüedades y Principado de la ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento jurídico*, Sevilla, 1634, fol. 153; L. J. DE FLORES, *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira*, Alcalá, 1833-1834, p. 13; CIL II, 1262; A. CABALLOS, *Los senadores hispanorromanos y la romanización de Hispania (siglos I-III). I. Prosopografía*, Ecija, 1990, pp. 27ss., nº 1; CILA 2, 1996, nº 915; J. GONZÁLEZ, "M. Acenna M. f. Gal. Heluius Agrippa", *Kolaios, 4. Arqueólogos, Historiadores y Filólogos. Homenaje a Fernando Gascó*, Sevilla, 1995, pp. 365ss.

* * *

Según había indicado Rodrigo Caro en el siglo XVII el monumento epigráfico, de carácter funerario, presentaba una decoración en relieve a ambos lados del epígrafe: "*a los lados tiene esculpidos dos genios que están teniendo la misma inscripción..*"[5]. Dado el comentario del erudito sevillano y el hecho de que la pieza se encontraba empotrada habíamos deducido[6] que ambos relieves flanquearían el campo epigráfico, haciendo ademán de sostenerlo, en un recurso bastante documentado en el ámbito funerario romano, tanto en frisos arquitectónicos de grandes monumentos[7], cuanto en soportes menores, como altares cinerarios o urnas[8]. Además, esa forma de disposición del epígrafe es muy frecuente en el ámbito de los sarcófagos, especialmente dispuesto en el frente de la tapadera[9],

5. R. CARO, *Antigüedades y Principado de la ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento jurídico*, Sevilla, 1634, fol. 153.
6. BELTRÁN, Sarcófagos Bética, p. 79.
7. Podemos citar un ejemplo hispano, de un mausoleo del siglo I d.C. en Requena: R. MARTÍNEZ, "El monumento funerario de la Calerilla de Hortunas (Requena, Valencia)", *AEspA*, 68 (1995), pp. 259ss. En general, sobre el erote en ambientes funerarios, vid. R. STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1966, pp. 33ss.
8. Cfr., respectivamente, D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern, 1987, pp. 22ss.; E. SINN, *Stadtrömischen Marmorurnen*, Mainz, 1987, p. 58.
9. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 225ss., figs. 92, 158, 236, 252, 264, 350. Cfr. N. HIMMELMANN, *MarbWPr* 1959, pp. 29ss.; H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. 1. Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts*, ASR, VI, 2, 1, Berlin, 1995, pp. 74ss.

aunque también en la decoración de los frentes de las cajas, siendo la cartela de forma rectangular, circular (como un clípeo), de *tabula ansata*, o de otras maneras menos frecuentes[10], aunque en muchos casos al esquema se añaden otros motivos[11].

Lanzamos la hipótesis, pues, de que podría tratarse precisamente de un frente de caja de sarcófago por la circunstancia de que quizá su reutilización como soporte de cruz abogaba por unas dimensiones más apropiadas a esa función y, sobre todo, por el hecho de que la cronología de la inscripción (segunda mitad del siglo II d.C., como se verá) lo hacía conectar con un tipo temprano de la producción de sarcófagos de talleres occidentales del siglo II d.C. en que sólo se dispone en el frente de la caja dos erotes alados que sostienen una *tabula ansata* epigráfica. Frente a la teoría de Rodenwaldt de buscar una influencia oriental a la presencia del motivo en los sarcófagos occidentales[12], otros autores han demostrado que ese esquema decorativo aparece en tempranos ejemplos del norte itálico –ya en época adrianea–, y se documenta asimismo en las producciones de Roma y de otros lugares itálicos y galos[13]. El esquema debe relacionarse con determinados sarcófagos romanos del siglo I d.C. en que el frente del sarcófago sólo es ocupado por el epígrafe, sobre todo en forma de *tabula ansata*[14].

10. KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 217ss., 239, nota 21. R. STUVERAS, *op. cit.*, pp. 81s.
11. Es abundante, por ejemplo, su asociación a *genii* estacionales, tanto en tapaderas, como en cajas (de forma usual en forma de clípeo); vid. P. KRANZ, *Jahreszeiten Sarkophage*, ASR V, 4, Berlin, 1984.
12. G. RODENWALDT, "Ein Typus römischer Sarkophage", *BJb*, 147 (1942), pp. 217ss., recoge materiales procedentes de Italia (Roma, Ostia, Pisa, Turín), Galia (Arlés), Germania (Colonia), Dalmatia y Pannonia. Por el contrario las producciones asiáticas en general se datan durante el siglo III d.C., como se documenta en los talleres de Afrodisias, según F. ISIK, "Die Sarkophage von Aphrodisias", *Symposium über die antiken Sarkophage* (= MarbWPr 1984), Marburg, 1984, pp. 256ss., cuya exportación a Occidente documentara P. PENSABENE, "Stadio di lavorazione e tipologia dei sarcofagi a ghirlande microasiatici", *DdA*, NS, 3, 1 (1981), pp. 85ss. (sobre la cuestión de la *tabula ansata*, pp. 104ss.)
13. H. HERDEJÜRGEN, *op. cit.* Además, IDEM, "Frühe ravennatische Sarkophage", *AA* (1975), pp. 532ss.; J. KOLLWITZ - H. DITTMERS - H. HERDEJÜRGEN, *Die ravennatische Sarkophage*, ASR, VIII, 2, Berlin, 1979. Cfr. asimismo, H. GABELMANN, *Die Werkstattgruppen der oberitalischer Sarkophage*, ASR, VIII, 1, Berlin, 1973; F. REBECCHI, "Sarcofagi cispadani di età imperiale romana", *RM*, 84 (1977), pp. 106ss.; KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 276ss.
14. H. BRANDENBURG, "Der Beginn der stadtrömischen Sarkophag-Produktion der Kaiserzeit", *JdI*, 93 (1978), pp. 277s. (pp. 289ss., figs. 13ss.: se menciona un sarcófago de *Tarraco*, en que el campo epigráfico adopta forma de *tabula ansata*), dentro del origen y desarrollo de las producciones tempranoimperiales de sarcófagos en Italia; N. HIMMELMANN, "Sarcofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia", *AnnPisa*, IV, 1 (1974), pp. 139ss.; A. AMBROGI, *RM*, 97 (1990), pp. 163ss.; H. HERDEJÜRGEN, "Campanische Girlandensarkophage", *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1993, pp. 43ss.

ÍNDICE

Nuestra conclusión fue, pues, que posiblemente el sarcófago fuera un producto de un taller itálico, que habría sido importado de forma temprana en la Bética, a lo que apuntaba, además, el largo texto epigráfico del personaje senatorial.

No obstante, la propia realidad se ha encargado de demostrar la imposibilidad de esa hipótesis, ya que el fragmento epigráfico que ahora conocemos presenta unas dimensiones que apuntan sólo a su desarrollo como inscripción colocada en el frente de la tapadera del sarcófago, en una disposición bastante usual, como se ha dicho más arriba. De todas formas, lo normal es que el campo epigráfico se encuentre moldurado mediante la típica disposición de una moldura de talón entre dos bisceles, y no como aquí, que sólo se ha dispuesto un resalte simple, que enmarca la inscripción[15].

Sabemos que en 1774 le fueron arrancados los relieves de los dos erotes[16], pero la pieza que hoy conocemos también ha debido sufrir una fractura posterior –quizá cuando fue arrancada de su último lugar de colocación conocido–, ya que le falta toda la parte derecha de la inscripción.

El epígrafe se dispone en diez líneas, de letras capitales librarias, con puntos triangulares de lados curvos (FIG. 120). Para la transcripción debemos, pues, seguir las lecturas anteriores a la de la última rotura producida, especialmente la de Hübner (CIL II, 1262):

M(arcus). Accenna. M(arci). f(ilius). Gal(cria)[. Helvius] / Agrippa. praetorius. (*sic*) [trib(unus). pleb(is)] / leg(atus). provinciae. Afric[ae. diocesis] / Carthaginensium. ite[m. quaesto-] / ri. provinciae. Africa [e. triumviro. ca-] / pitali. (*sic*) trib(unus). laticl(avus). Syria[e. leg(ionis). XVI. Fla(viae)] / item. trib(unus). laticl(avus). Brittan[niae. leg(ionis). XX] / Val(eriae). Victricis. curio min[or. vixit. an-] / nis. XXXIIII. mensibus. t]ribus. dieb(us). XXIII] / M(arcus). Acenna. Helvius. Agrip[pa. fil(ius). patri. dul(cissimo). f(ecit)].

Nos encontramos, pues, con el epígrafe funerario del senador *Marcus Accenna Helvius Agrippa*, en el que se hace mención al *cursus honorum* desarrollado desde los cargos de tribuno militar, en *Syria* y *Britannia*, y hasta el desempeño de la *praetura*, última magistratura testimoniada. Teniendo en cuenta el desempeño del triunvirato *capitalis* (el

15. De todas formas podemos citar ejemplos en los que se dispone un tipo de encuadre similar: KOCH - SICHTERMANN, *Sarkophage*, figs. 109, 111, 235, 252.

16. L.J. DE FLORES, *op. et loc. citt.*

ÍNDICE

más bajo dentro del vigintivirato) y el que hubiera alcanzado la pretura a una edad relativamente avanzada (pues muere a los 34 años y no se indica ningún otro cargo de los que era habitual desempeñar antes de alcanzar el consulado) podemos calibrar su posición dentro del *ordo senatorius* como procedente de la oligarquía provincial que se va incorporando paulatinamente a los niveles superiores de los grupos sociales y políticos de Roma.

En efecto, se considera a este *Marcus Accenna Helvius Agrippa* como procedente de una familia de origen bético, en cuya onomástica seguramente hace referencia a su pertenencia original a la *gens Helvia* y su posterior adopción por un miembro de los *Acenna*, como fruto de la política de relaciones familiares de las familias senatoriales documentada en la Bética durante el siglo II d.C.[17]. El hijo, de igual nombre, es el que costea el monumento funerario, lo que avala la tesis de un sepulcro familiar localizado en su ciudad de origen, en cuyo interior se situaría el hipotético sarcófago[18].

Existen dudas sobre la identificación de esa ciudad. En efecto, dada la inexistencia de una ciudad romana en Alcalá de Guadaira, su cercanía geográfica y la documentación de un *Marcus Accenna Rufus c(larissimus) infans* se ha pensado en su localización con *Italica*[19], lo que supondría que la piedra había sido traída desde allí. Pero ya Caballos[20] planteaba el problema de la tribu *Galeria*, que no corresponde a *Italica*, por lo que indicó que podrían darse dos opciones: el *oppidum ignotum* localizado en el yacimiento de "El Gandul", al sur de Mairena del Alcor y muy cercano a Alcalá de Guadaira[21], o la cercana *Hispalis*, sí adscrita a la *Galeria*, y que ha sido la opción más aceptada[22].

La primera opción es considerada por González como la más lógica[23], y a partir de ella incide en una anterior hipótesis de localizar en ese

17. Según las conclusiones de C. CASTILLO, "Los senadores de la Bética: onomástica y parentesco", *Gerión*, 2 (1984), pp. 239ss., frente a la consideración de que el *nomen* y *cognomen Helvius Agrippa* hicieran referencia a la línea materna.
18. J. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 366s., para quien, sin embargo, se trataría simplemente de una placa empotrada.
19. G. ALFÖLDY, *Fasti Hispanienses. Senatorische Reichbeamte und Offiziere in den Spanischen Provinzen des römischen Reiches von Augustus bis Diokletien*. Wiesbaden, 1969, p. 171, nº 116.
20. A. CABALLOS, *Los senadores hispanorromanos y la romanización de Hispania (siglos I-III). I. Prosopografía*, Écija, 1990, pp. 27ss.
21. Cfr. M. PONSICH, *Implantation rurale sur le Bas-Guadalquivir*, I. Paris, 1974, pp. 286ss.; F. AMORES CARREDANO, *Carta arqueológica de los Alcores*, Sevilla, 1982.
22. R. WIEGELS, *Die Tribusinschriften des römischen Hispanien*, Berlin, 1984, p. 36.
23. J. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 367s. También lo había indicado C. CASTILLO, *op. cit.*, p. 488.

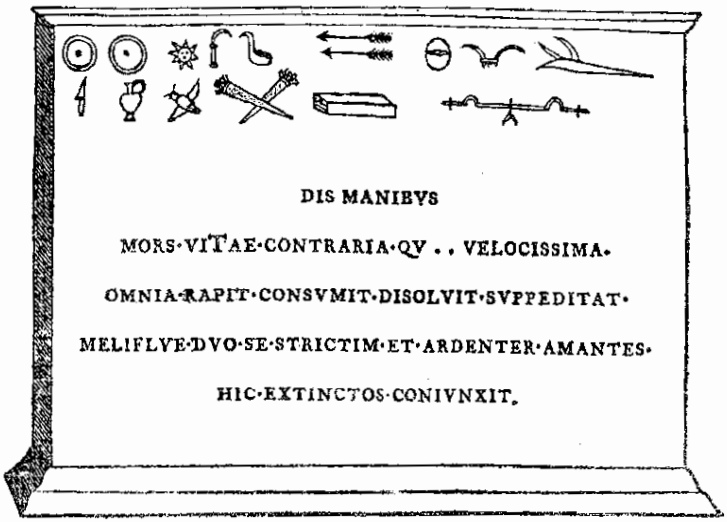
ÍNDICE

yacimiento la ciudad citada por Plinio de *Lucurgentum quod Iuli Genius* (*NH*, 3, 11). En efecto, la presencia en Alcalá de un epígrafe de un *Marcus Iunius Brutus Lucurgent(inus)* (CIL II 1264) trajo como consecuencia su identificación, pero luego fue negada por la presencia más efectiva de un pedestal dedicado a *Marcus Helvius Anthus Lucurg(entinus) IIIIII vir aug(ustalis)* por el *ordo splendissimus Lucurgentinorum* en Morón de la Frontera[24], a pesar –según González[25]– "*.. de que el epígrafe no se ha encontrado en ningún yacimiento que por su extensión y características pudiera corresponder con una ciudad, más probable es que se tratase de una villa, propiedad de este rico liberto, ya que, incluso, el lugar del hallazgo podría estar dentro del territorium de Lucurgentum*".

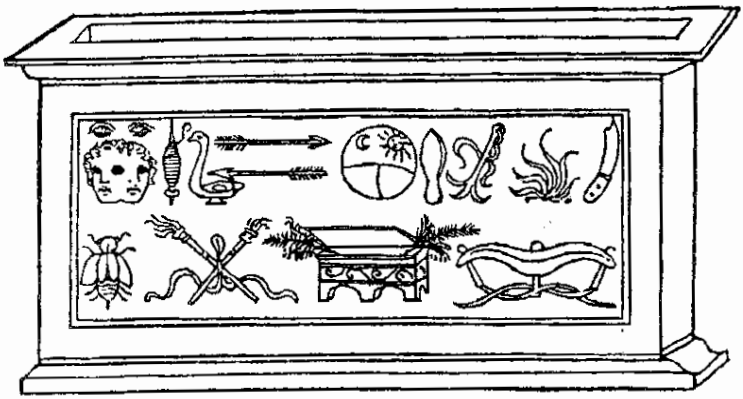
Dejando aparte esta cuestión, el epígrafe puede datarse hacia mediados del siglo II d.C., si tenemos en cuenta –por ejemplo– que la *legio XVI* fue trasladada a *Syria* bajo el reinado de Adriano[26], aunque González ahora lo data a comienzos del siglo III d.C.[27]. En el primer caso –que sigue siendo la opción más aceptada–, nos encontraríamos con una temprana producción pero de la que desconocemos cualquier elemento aparte del hecho de que la *tabula* epigráfica de la tapadera iba flanqueada por dos erotes que sostenían la cartela[28].

24. C. FERNÁNDEZ-CHICARRO, *AEspA*, 25 (1952), pp. 406s.; *AE* (1953), 21. Esa opción es aceptada por González en CILA 2, p. 263.
25. J. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 367.
26. A. CABALLOS, *op. cit.*, p. 29, lo considera de época de Antonino Pío.
27. J. GONZÁLEZ, *op. et loc. citt.*
28. El motivo es tan utilizado que se convierte en uno de los más frecuentes también en sarcófagos de tema cristiano; cfr. H. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*. Roma. 1929-1936, passim.

FIGURAS



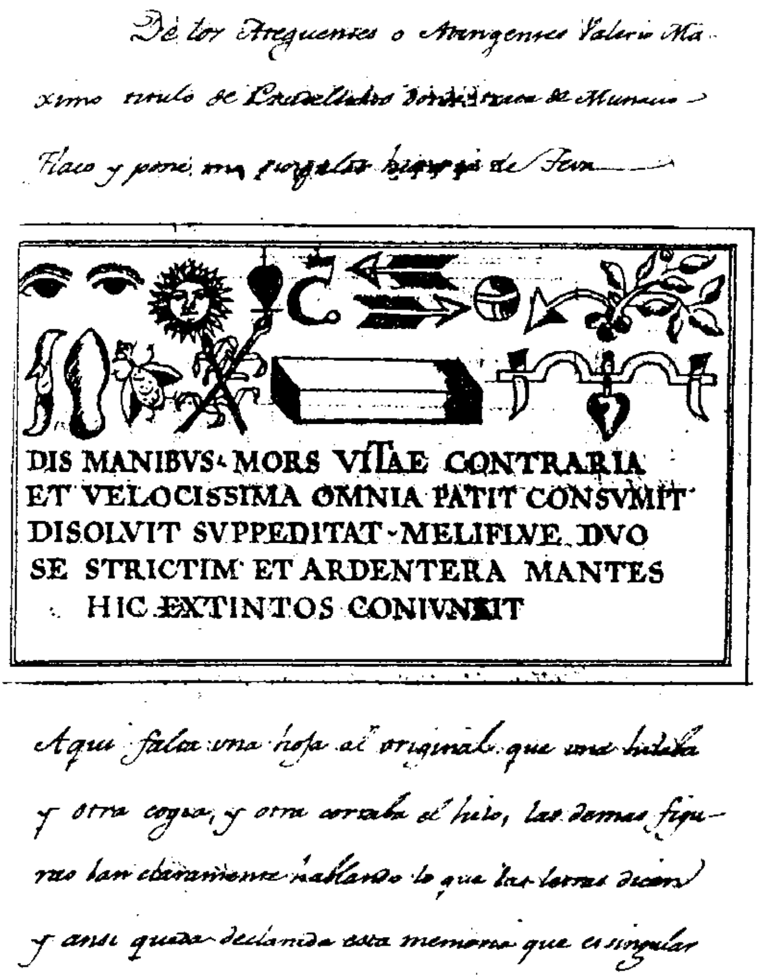
1. Dibujo de un sarcófago, inexistente, dado como procedente de Teba (Málaga), según F. Carter (*A Journey from Gibraltar to Malaga*, London, 1777).



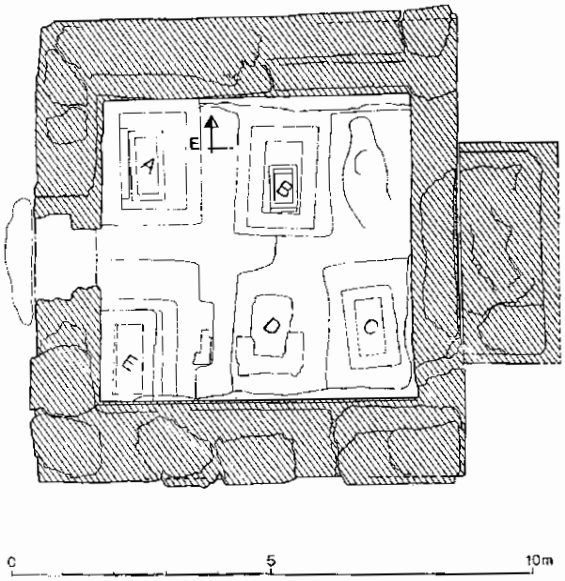
DIIS MANIBVS. MORS VITAE CONTRARIA ET VELOCISSIMA CVNCTA CALCAT, SVPPEDITAT, RAPIT, CONSVMIT, DISSOLVIT. MELLIFLVE DVOS MORTVO SE STRICTIM ET ARDENTER AMANTES, HIC EXTINCTOS CONIVNXIT.

2. Modelo original del dibujo de la figura anterior, de la obra de F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (s. XV).

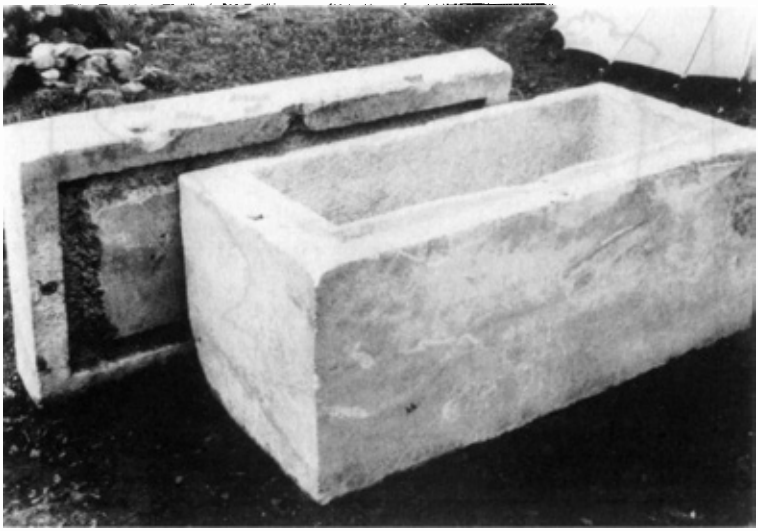
ÍNDICE



3. Dibujo de un inexistente epígrafe con relieves atribuido a Llerena (Badajoz), según J. Fernández Franco (*Monumentos de inscripciones romanas de varias piedras de pueblos de Andalucía y España*, Ms. 1567), que sirvió de base para el dibujo de la figura 1.

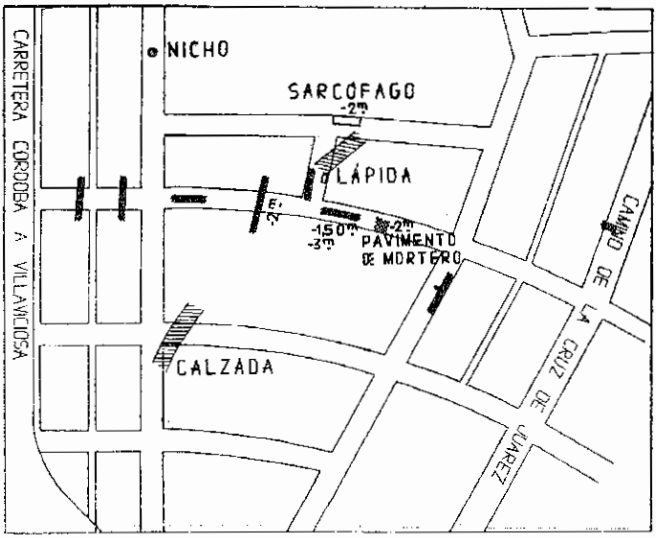


4. Planta de un mausoleo de *Munigua* (Villanueva del Río y Minas, Sevilla), donde aparecieron dos sarcófagos (A y B), según T. Hauschild, *Mulva III*, Mainz, 1993.

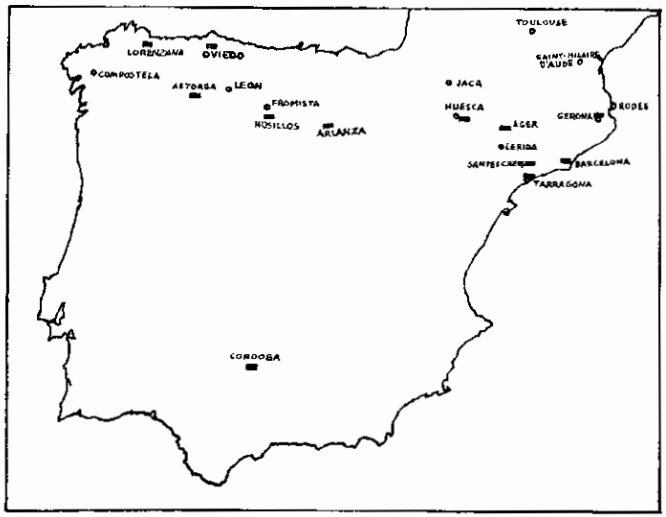


5. Sarcófago liso (A) aparecido en el mausoleo de la figura anterior.

ÍNDICE

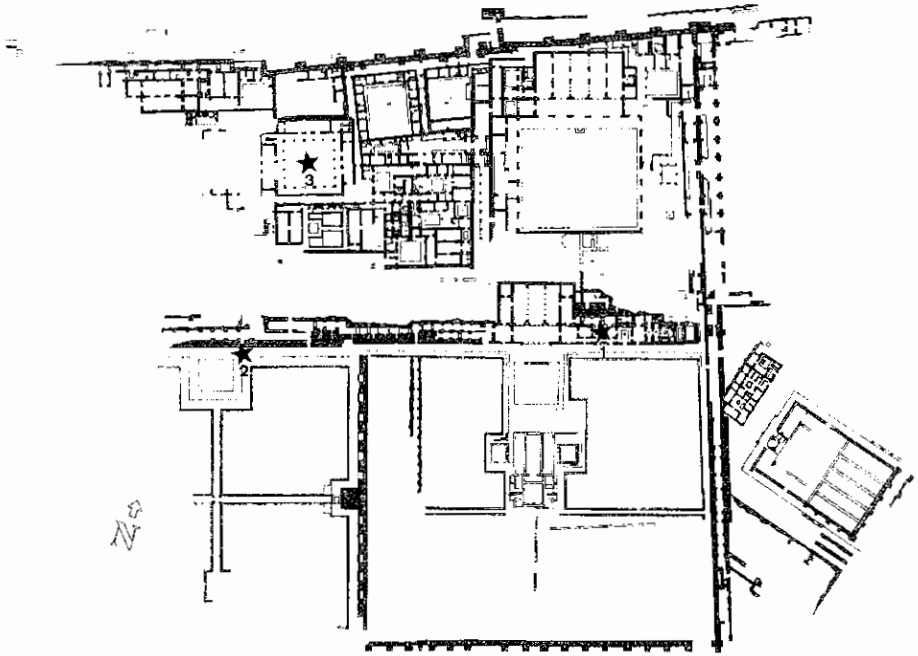


6. Plano del lugar de aparición del sarcófago de la necrópolis del Brillante (Córdoba) (Nº 3), según A. García y Bellido, *AEspA*, 32 (1959).



7. Plano de localización de sarcófagos antiguos reutilizados en la España medieval, según S. Moralejo, *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg, 1984.

ÍNDICE

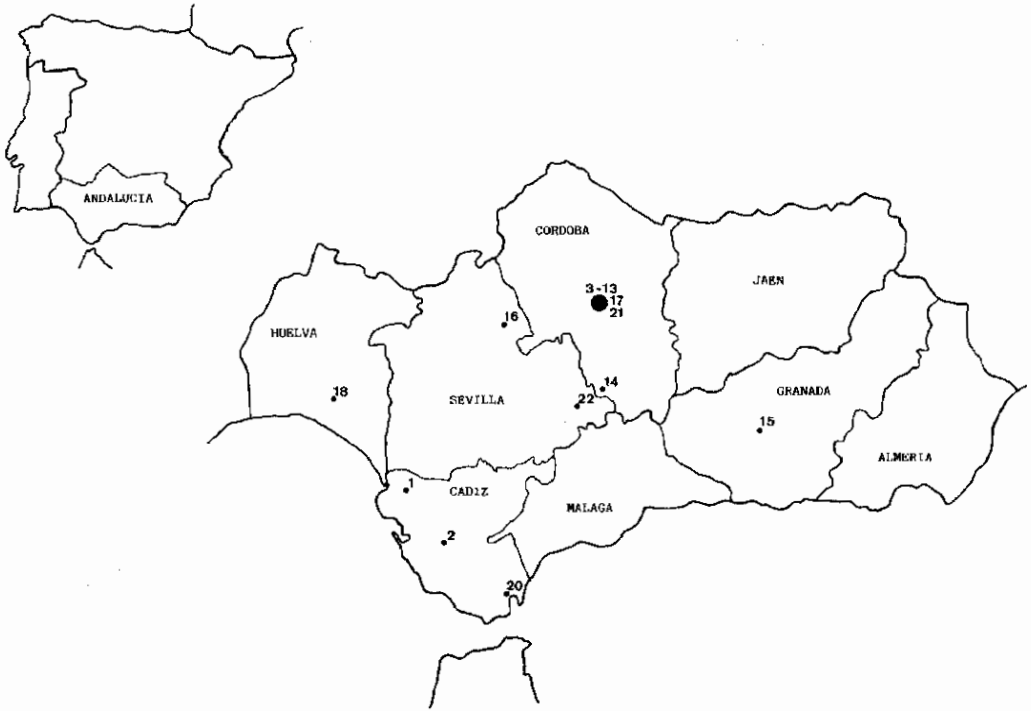


8. Planta del sector palatino de Madinat al-Zahra (Córdoba), con localización de los sectores donde se recuperaron los fragmentos de sarcófagos romanos: 1.-sarcófago de la Puerta del Hades (anexo al Salón Rico); 2.-sarcófago de Musas y Filósofos (camino de Ronda bajo); 3.-sarcófago de Melagro (patio de los Pilares).

ÍNDICE

9. Herma de Hércules-niño, de Madinat al-Zahra. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE



10. Mapa de distribución de sarcófagos béticos (los números corresponden a los del Catálogo).

ÍNDICE

11. Fragmento de sarcófago de plomo de Martos (Jaén), conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Granada.

12. Fragmento de sarcófago de plomo de Mengíbar (Jaén). Colección particular.

ÍNDICE

13. Sarcófago de plomo de Córdoba. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Foto: IAA Madrid (Friedrich).

14. Fragmento de sarcófago de plomo de Córdoba. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

ÍNDICE

15. Fragmento de sarcófago de *Hasta Regia* (Mesas de Asta, Jerez de la Frontera, Cádiz) (Nº 1). Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera. Foto: IAA Madrid.

16. Idem. Detalle de uno de los retratos. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE

17. Sarcófago denominado de Balbino. Catacumba de Pretextato (Roma). Foto: IAA Roma.

18. Sarcófago de los hermanos. Museo de Nápoles. Foto: IAA Roma.

ÍNDICE

19. Sarcófago de *Asido* (Medinasidonia, Cádiz) (Nº 2). Dibujo de G. de Tyrry, *Descripcion de las Antigüedades del Gabinete de..*, Ms. 1764.

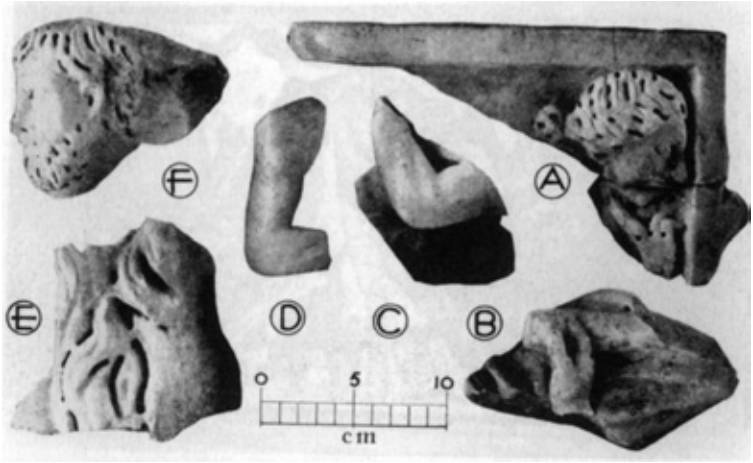
20. Idem. Detalle de los retratos.

ÍNDICE

21. Frente de un sarcófago de guirnaldas. Iglesia de Santa María en Aracoeli (Roma).

22. Idem. Detalle de uno de los retratos.

ÍNDICE



23. Fragmentos de la tapadera del sarcófago de la Puerta del Hades, de la necrópolis del Brillante (Córdoba) (Nº 3), según A. García y Bellido, *AEspA*, 32 (1959).

24. Idem. Detalle de la cabeza de un filósofo de la tapadera citada en la figura anterior, según A. García y Bellido, *AEspA*, 32 (1959)

ÍNDICE

25. Sarcófago de la Puerta del Hades, de la necrópolis del Brillante (Córdoba) (Nº 3). Frontal. Foto: IAA Madrid (Friedrich).

26. Idem. Lateral derecho. Foto: IAA Madrid (Friedrich).

ÍNDICE

27. Idem. Lateral izquierdo. Foto: IAA Madrid (Friedrich).

28. Sarcófago del Museo de L'Ermitage, de San Petersburgo. Foto: IAA Roma.

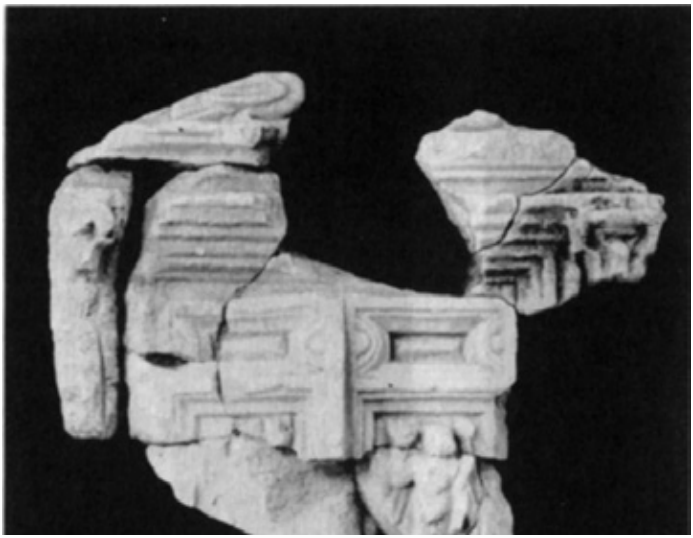
ÍNDICE

29. Sarcófago del Museo Torlonia (Roma). Foto: IAA Roma.

30. Sarcófago del Belvedere Vaticano. Foto: IAA Roma.

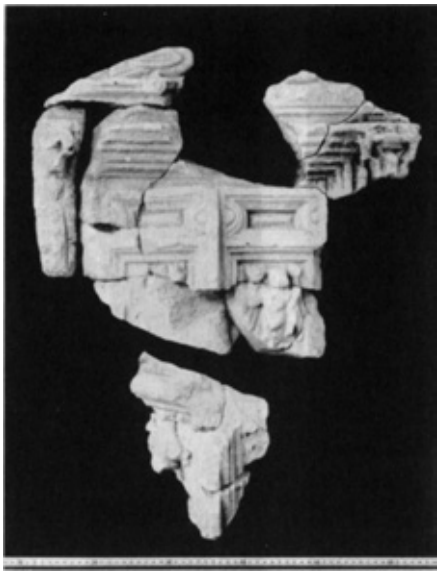
ÍNDICE

31. Sarcófago de la Puerta del Hades, de la necrópolis del Brillante (Córdoba) (Nº 3). Detalle del retrato del difunto. Foto: IAA Madrid (Friedrich).



32. Fragmento de sarcófago de tema báquico, de Madinat al-Zahra (Córdoba) (Nº 4). Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE



33. Sarcófago de la Puerta del Hades, de Madinat al-Zahra (Córdoba) (Nº 5). Fragmentos de la Puerta central del frente. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

34. Idem. Fragmentos de la edícula derecha del frente. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

35. Idem. Parte izquierda de la edícula izquierda del frente, correspondiente a la esquina de ese lado. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

36. Idem. Parte derecha de la edícula izquierda del frente. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

37. Idem. Detalle de la figura de una asistente que porta una lira, en la edícula derecha. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

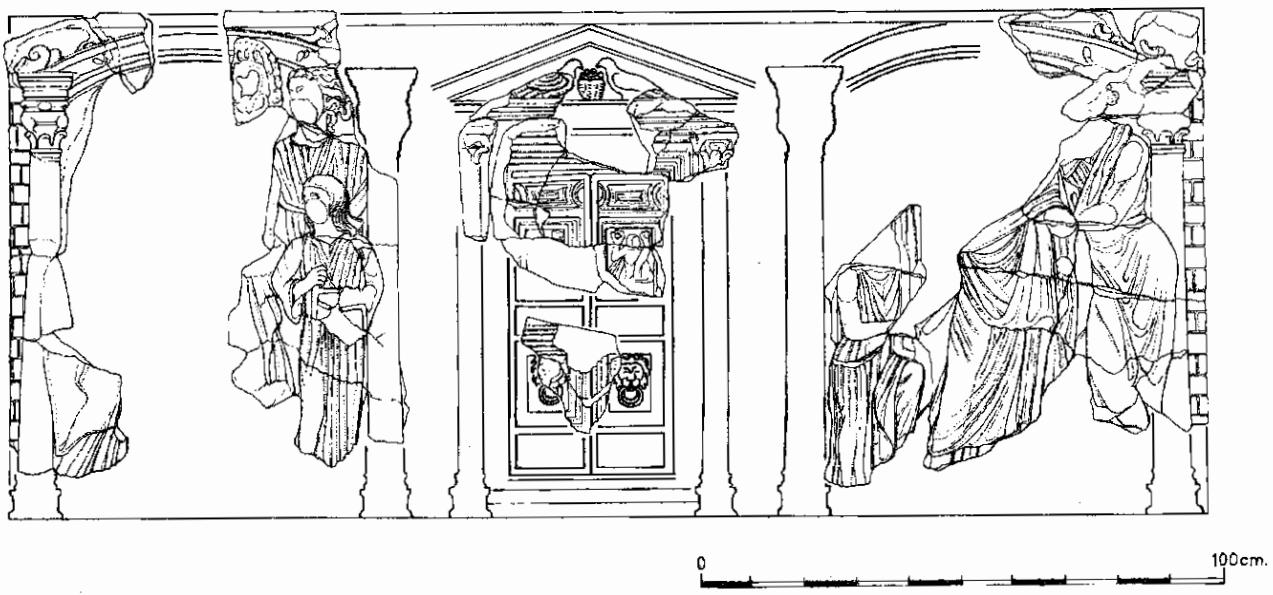
38. Idem. Detalle de la figura de la segunda asistente, con estilo y díptico, en la edícula izquierda. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

39. Idem. Lateral derecho. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

40. Idem. Lateral izquierdo. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE



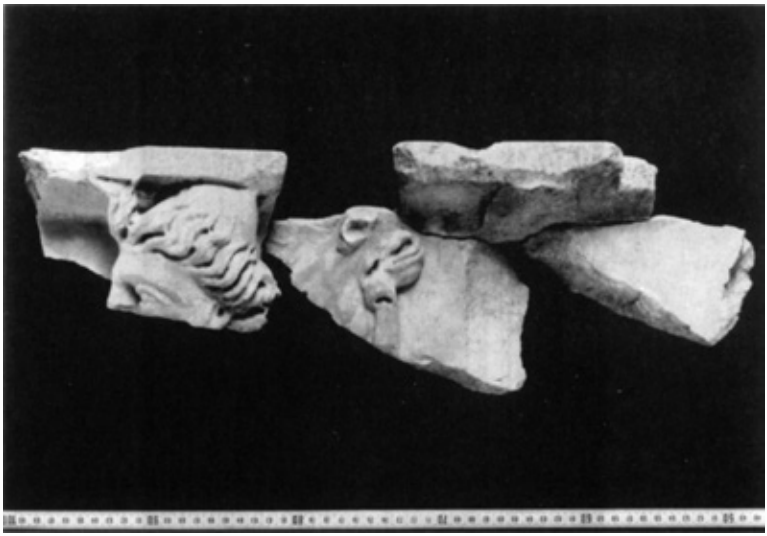
41. Idem. Dibujo reconstructivo del frente del sarcófago. Dibujo: E. Candon.

42. Sarcófago de Florencia. Foto: IAA Roma.

43. Detalle de la puerta de un sarcófago del Museo de L'Ermitage (San Petersburgo) según I. Saverkina, *Römische Sarkophage in der Ermitage*, Berlin, 1979.

ÍNDICE

44. Sarcófago de Meleagro, de Madinat al-Zahra (Córdoba) (Nº 6). Frontal, parte derecha. Foto: IAA Madrid (P. Witte).



45. Idem. Fragmentos que unen en la parte izquierda del frente de la figura anterior. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

46. Idem. Cabeza de Dióscuro.

47. Idem. Detalle del rabaje en el borde.

ÍNDICE

48. Idem. Parte izquierda del frente. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

49. Idem. Fragmento del frente correspondiente a la pierna de uno de los Dióscuros. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

50. Idem. Brazo derecho de Meleagro (arriba) y glúteos de un Dióscuro (abajo). Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

51. Idem. Parte superior del carcaj (arriba) y de la pierna (abajo) de Diana. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

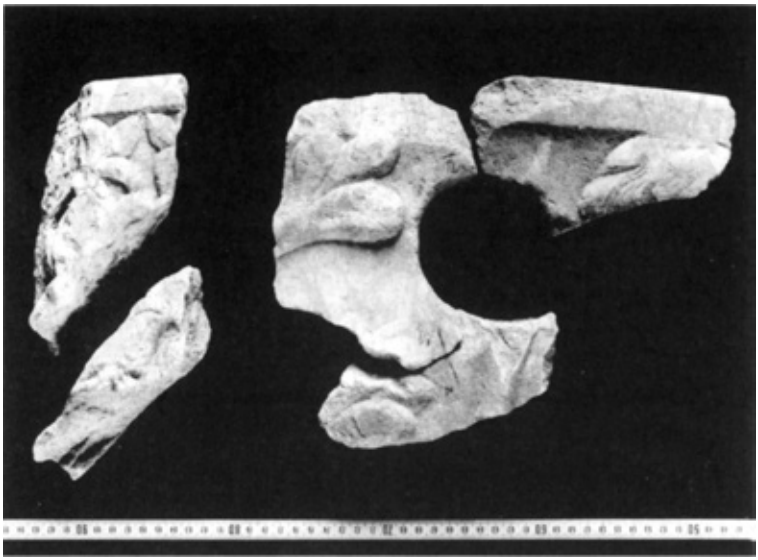
52. Idem. Fragmento del borde y parte de la cabeza de un caballo.

ÍNDICE

53. Idem. Fotografía de un montaje antiguo del frente del sarcófago. Foto: IAA Madrid.

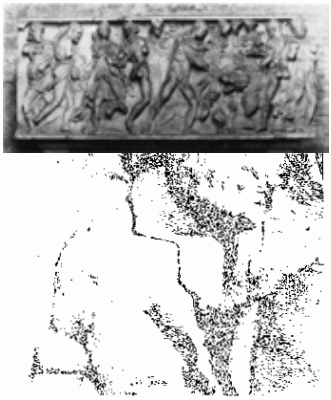
54. Idem. Lateral derecho.

ÍNDICE



55. Idem. Fragmentos correspondientes al lateral derecho. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

56. Idem. Lateral izquierdo.



57. Idem. Lateral izquierdo. Detalle. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

58. Dibujo reconstructivo del frente del sarcófago de Meleagro del Museo de Frankfurt, según B. Andreae, *JdI* 87 (1972).

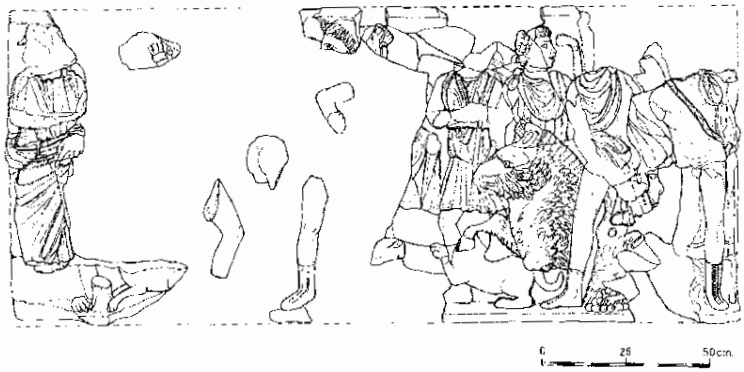
59. Sarcófago de Meleagro, del Camposanto de Pisa. Foto: IAA Roma.

ÍNDICE

60. Dibujo del frente del sarcófago de Melagro de Oxford, según G. Koch, *Meleager*, Berlin, 1975.

61. Sarcófago de Meleagro del Palazzo Doria (Roma). Foto: IAA Roma.

ÍNDICE



62. Dibujo de los fragmentos conservados del frente del sarcofago de Meleagro de Madinat al-Zahra (Córdoba) (Nº 6). Dibujo: E. Candon.

63. Idem. Hipótesis de dibujo reconstructivo del frente del sarcófago de Meleagro de Madinat al-Zahra (Nº 6). Dibujo: E. Candon.

ÍNDICE

64. Idem. Detalle de la cabeza del cazador con *pedum*, del frente. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

65. Sarcófago de Filósofos y Musas, de Madinat al-Zahra (Nº 7). Fragmento de la esquina delantera izquierda de la caja; visión frontal. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

66. Idem. Visión lateral derecha. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

67. Idem. Fragmento del frente de la caja, con dos figuras femeninas, seguramente Musas (la de la izquierda corresponde a Euterpe).

68. Idem. Fragmento del frente (figura masculina sedente y femenina de pie).

ÍNDICE

69. Idem. Fragmentos del frente, de una mano y restos del manto (arriba) y pie con sandalia (abajo) . Foto: IAA Madrid (P. Witte).

70. Idem. Objeto inidentificado y restos de un pliegue. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

71. Idem. Fragmento del lateral derecho de la caja, donde se representa a una Musa tipo Polimnia junto a un objeto inidentificado. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

72. Idem. Fragmentos del lateral derecho, con una mano colocada sobre el pecho (posiblemente de la Musa de la figura anterior) y fragmento del borde. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

73. Idem. Fragmento de esquina del lateral izquierdo, correspondiente a los pliegues de la parte inferior de túnica y manto.
Foto: IAA Madrid (P. Witte).

75. Idem. Fragmentos correspondientes a una túnica y manto.
Foto: IAA Madrid (P. Witte).

74. Idem. Fragmento de una cara lateral, con figura de Filósofo *palliatus*, de pie, sobre el *parapetasma*. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

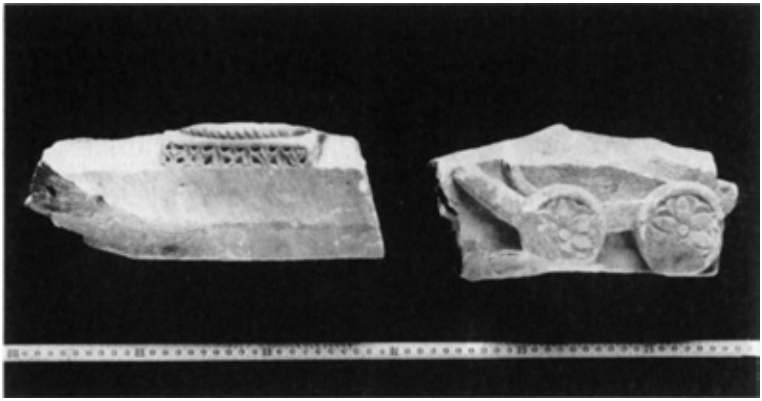
76. Sarcófago denominado de Plotino. Museos Vaticanos. Foto: IAA Roma.

77. Sarcófago de *Pullius Peregrinus*, del Museo Torlonia (Roma). Foto: IAA Roma.

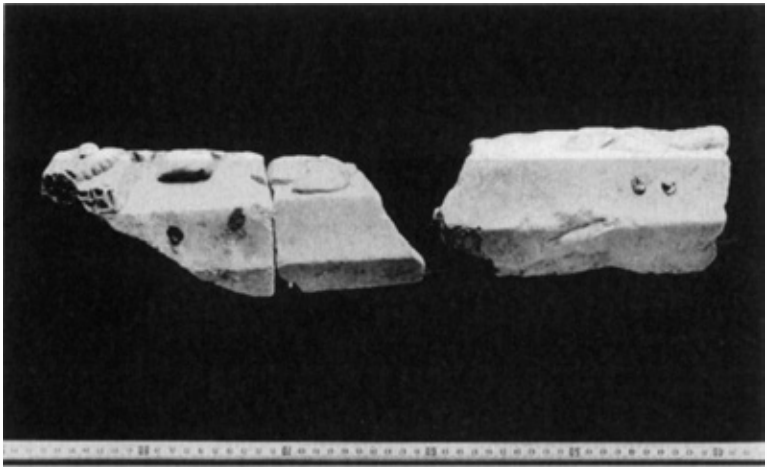
ÍNDICE

78. Fragmento de sarcófago con tema pastoril, de Madinat al-Zahra (Córdoba) (Nº 8). Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

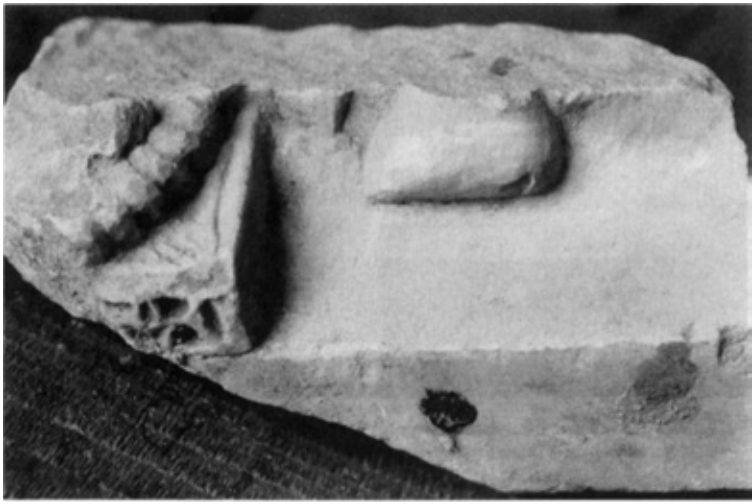


79. Sarcófago de Madinat al-Zahra (Córdoba) (N° 9). Fragmentos de la parte inferior del frente de la caja, con basa de columna (izquierda) y carro (derecha) . Foto: IAA Madrid (P. Witte).

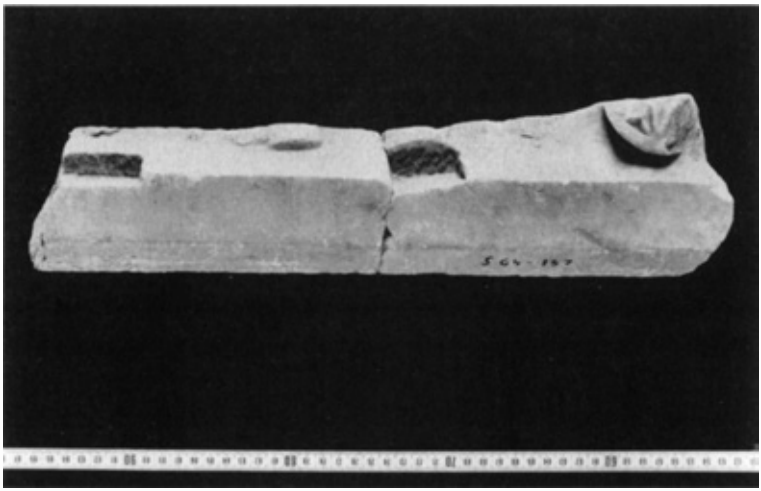


80. Idem, con restos de basa de columna y pezuñas de bueyes (izquierda) y pies humanos (derecha). Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

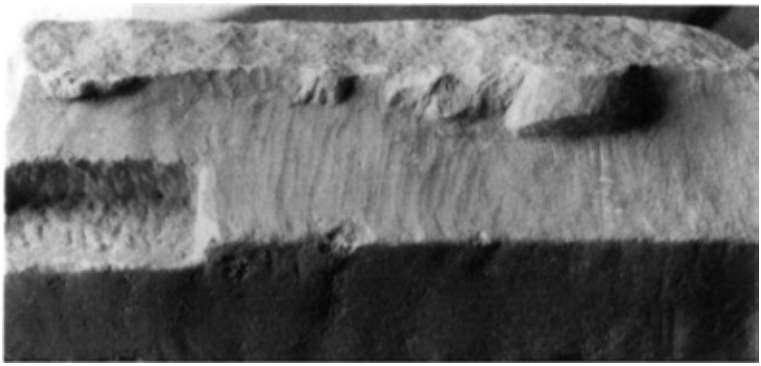


81. Idem. Detalle del fragmento izquierdo de la figura anterior, con basa de columna y pezuñas.



82. Idem, con pezuñas de animal y rueda de carro. Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

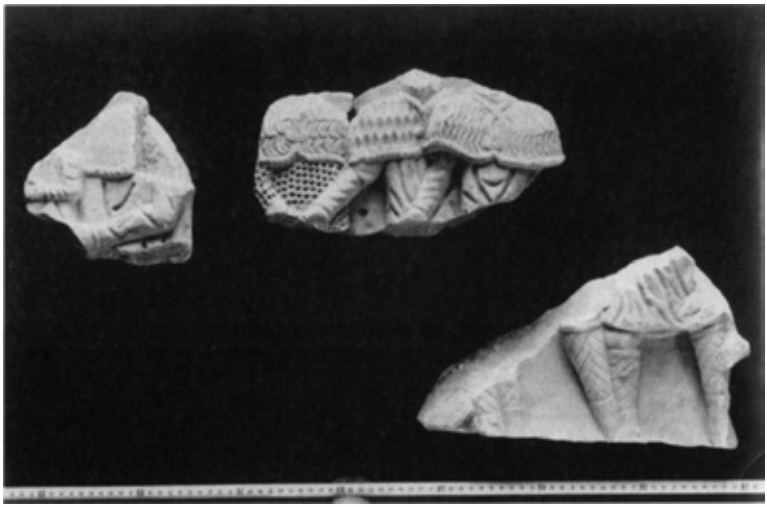


83. Idem. Detalle del fragmento de la figura anterior.

84. dem. Detalle de la unión de los dos fragmentos, con carro y personajes que tiran de él.

ÍNDICE

85. Idem. Detalle del fragmento izquierdo de la figura anterior, donde se aprecian restos (¿pies?) de personajes colocados sobre el carro.



86. Idem. Fragmento de los personajes que tiran del carro (derecha) y otros dos con personajes con *aliculae* (centro e izquierda) . Foto: IAA Madrid (P. Witte).

ÍNDICE

87. Idem. Detalle del fragmento central de la figura anterior.

88. Idem. Detalle del fragmento de la figura anterior, donde se aprecia la rotura intencionada de las cabezas de los personajes.

ÍNDICE

89. Sarcófago de cacería, de Osimo. Foto: IAA Roma.

90. Relieve de Vaison, con representación de una *carruca* para magistrados. Museo Calvet (Avignon).

ÍNDICE

91. Fragmento de esquina de un sarófago de Córdoba (N° 10). Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. Visión frontal, donde se representa figura con *peplos*.

92. Idem. Visión lateral izquierda, con figura de personificación acuática.

ÍNDICE

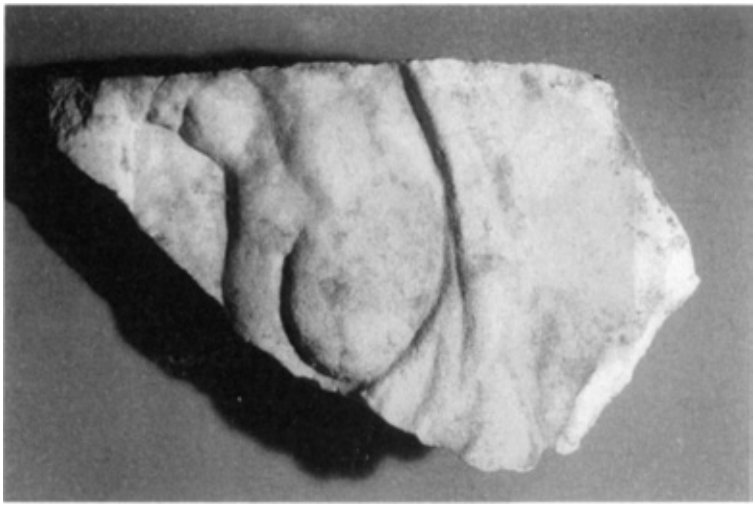
93. Sarcófago de matrimonio, de San Lorenzo fuori le mura (Roma). Foto: IAA Roma.

ÍNDICE

94. Fragmento de sarcófago de cacería, de Córdoba (Nº 11). Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

95. Fragmento de sarcófago de cacería, de Mérida. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE



96. Fragmento de lateral de sarcófago de Córdoba (Nº 12). Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba.

97. Fragmento de sarcófago, de Córdoba (Nº 13). Colección particular de Córdoba.

ÍNDICE

98. Frente del sarcófago de Puente Genil (Córdoba) (Nº 14).

99. Idem. Fotografía antigua, según M. Rodríguez de Berlanga, *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903.

ÍNDICE

100. Idem. Cara frontal. Detalle del panel derecho.

101. Idem. Detalle del panel izquierdo.

ÍNDICE

102. Idem. Detalles de las figuras de las dos escenas del frente (a-d).

ÍNDICE

103. Sarcófago de *M. Cornelius Statius*, del Museo del Louvre, según Koch B Sichtermann, *Sarkophage*.

104. Sarcófago de Granada (Nº 15). Museo Arqueológico Provincial de Granada. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE

105. Idem. Lateral izquierdo. Foto: IAA Madrid.

106. Idem. Lateral derecho. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE

107. Sarcófago de *Munigua* (Villanueva del Río y Minas, Sevilla) (Nº 16), en el momento de su descubrimiento, según T. Hauschild, *Mulva III*, Mainz, 1993.

108. Idem. Frontal. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE

109. Idem. Lateral izquierdo. Foto: IAA Madrid.

110. Idem. Lateral derecho. Foto: IAA Madrid.

ÍNDICE

111. Sarcófago ático del Odeón de Patras (Grecia). Foto: IAA Roma.

112. Sarcófago de *Saturnina*, de los Museos Vaticanos, según E. Simon, *JdI* 85 (1970).

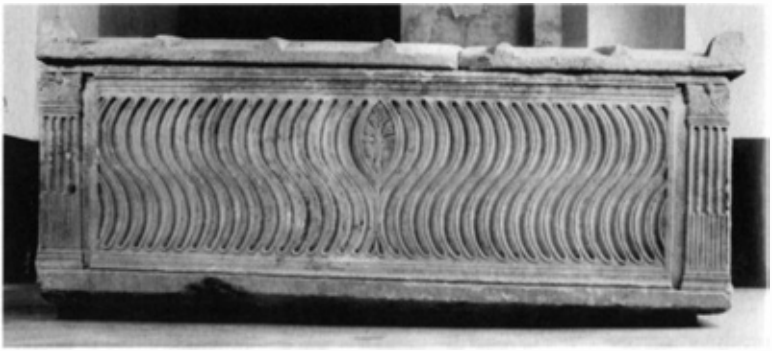
ÍNDICE

113. Fragmento de tapadera, de Córdoba (Nº 17). Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. Foto: IAA Madrid.

114. Fragmento de tapadera de ¿Niebla? (Huelva) (Nº 18). Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Foto: Museo (P. Witte).

ÍNDICE

115. Fragmento de sarcófago de procedencia desconocida (Nº 19). Museo Episcopal de Vich, según A. Balil, *BSAA* 43 (1977).



116. Sarcófago de *Carteia* (San Roque, Cádiz) (Nº 20). Museo Provincial de Cádiz. Foto: IAA Madrid (Friedrich).

ÍNDICE

117. Fragmento de posible sarcófago de Córdoba (Nº 21). Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

118. Idem. Detalle de la figura de Orfeo.

119. Fragmento de tapadera de procedencia desconocida, pero del entorno de Puente Genil (Córdoba) y Estepa (Sevilla) (Nº 22), según A. Recio, en *I Jornadas sobre Historia de Estepa*, Estepa, 1995.

120. Epígrafe funerario de *Lucurgentum* (El Gandul, Alcalá de Guadaira, Sevilla), que quizá constituyó la cartela de un sarcófago. Colección particular.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
eus
Editorial Universidad de Sevilla