



Museo Arqueológico Nacional

ROMA.
LA ROMANIZACION



JUAN CARLOS SANCHEZ SANTOS

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Archivos

DISEÑO Y MAQUETACION

LUIS CARRILLO

RAÚL ARECES

FOTOGRAFIAS

ENRIQUE SÁENZ DE SAN PEDRO

SERVICIO FOTOGRÁFICO DEL M.A.N.

DIBUJOS

FERNANDO FERNÁNDEZ

COORDINACION GENERAL

ANGELA FRANCO MATA

ISBN: 84-7483-856-X (Tomo II - Separata 1)

NIPO: 301-91-057-8

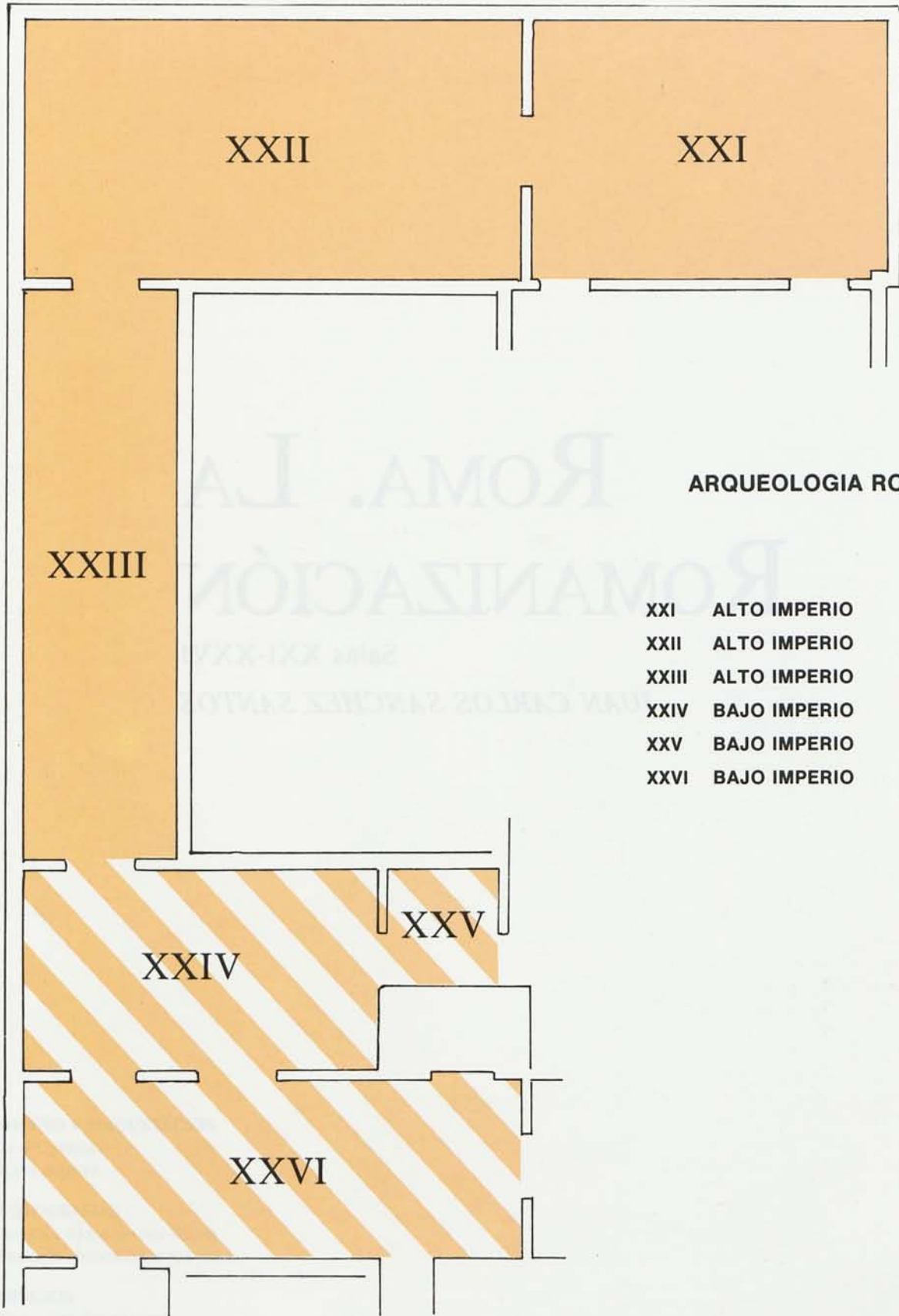
D. L.: M-697-1991

Imprime: **grafoffset sl**

ROMA. LA ROMANIZACIÓN

Salas XXI-XXVI

JUAN CARLOS SANCHEZ SANTOS



ARQUEOLOGIA ROMANA

- XXI ALTO IMPERIO
- XXII ALTO IMPERIO
- XXIII ALTO IMPERIO
- XXIV BAJO IMPERIO
- XXV BAJO IMPERIO
- XXVI BAJO IMPERIO

INSTITUTO VASCO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA
 DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA LINGÜÍSTICA
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA LINGÜÍSTICA
 DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA LINGÜÍSTICA

GUIA DE LAS SALAS ROMANAS DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

La incorporación de la Península Ibérica a la órbita de Roma no fue un rápido proceso completado en unas cuantas campañas militares. Tampoco fue el producto de una acción unitaria y rígida sobre todos los pueblos y territorios que la conformaban, es decir: Roma conquista, se impone y empieza el cambio, cambio que se traduce en una pérdida de lo autóctono. La visión que en la actualidad tenemos sobre la presencia de Roma en Hispania, y que se puede hacer extensiva a las demás zonas del Imperio, viene marcada por las actitudes propias de los principales protagonistas: Roma por un lado, que va dando respuestas a las nuevas necesidades con una actitud receptora y pragmática, potenciando todo lo que cree útil, tanto a nivel económico y técnico como social y cultural. Por ello, muestra un considerable respeto hacia las tradiciones populares siempre y cuando no socaven su poder. Por otro lado los pueblos autóctonos, cada uno con una dinámica interna propia y con unas características definidas que se plasmarán en una actitud diferenciada frente a Roma. Esta reacción será de carácter bélico, en un primer momento, y conservador entre los pueblos de la Meseta y el norte pero más abierto y permeable en el este y sur. En el primer caso

porque sus sistemas sociales y económicos chocaban abiertamente con los romanos y eran difíciles de cambiar con rapidez. En el segundo por dos razones fundamentales muy ligadas entre sí. Una interna: Roma jugó el papel de catalizador entre los diferentes pueblos estabilizando sus relaciones y estableciendo y mejorando un comercio de raíces arcanas que se ramificaba por todo el Mediterráneo y que, poco a poco, se irá ampliando a medida que Roma vaya forjando su Imperio. Otra externa porque permitió a esos pueblos de la "periferia" costera el acceso a las fuentes de riqueza, sobre todo mineras, del interior y del norte peninsular, para lo cual Roma revitalizó los centros de producción y las vías de comercialización.

Este proceso de ósmosis que supone la romanización y que comienza con el desembarco de Cneo Escipión en Emporió (Ampurias) en el 218 a. de C., dentro del marco de la Segunda Guerra Púnica, no se frena con la conquista total de Hispania en tiempos de Augusto (Guerras Cántabras del 29-19 a. de C.). Es algo muchos más complejo, de lo que no hemos ofrecido más que una breve visión, que supuso un cambio profundo en aquellas zonas más romanizadas y una lenta transformación en las zonas con un substrato indígena más fuerte. Todo esto quedará reflejado, de alguna manera, en las piezas que veremos a continuación en las salas romanas del Museo Ar-

queológico Nacional, con dos características muy definidas: novedad romana, heredera en gran medida del mundo griego clásico y helénístico al que siempre imprime una personalidad propia sobre todo en el arte, y pervivencia de las tradiciones prerromanas que se manifestarán en el terreno artístico relacionado, en mayor medida, con el mundo espiritual y religioso.

Entre los testimonios artísticos romanos, la escultura ocupa un lugar preferente tanto por su valor estético como social. Es uno de los mejores reflejos de su propio carácter y, a la vez, índice de una evolución interna en constante diálogo entre su propia tradición y las influencias externas, mayormente griegas y helenísticas. Podemos establecer tres grupos fundamentales: los retratos tanto del emperador como de los miembros de la familia imperial y de personajes anónimos; los dioses, divinidades y personajes mitológicos, y, por último, los relieves.

La serie de retratos comienza con una cabeza que en estos momentos se encuentra en las salas del mundo ibérico, en las vitrinas dedicadas al yacimiento de Azaila (Teruel) por haberse encontrado en el llamado "templo romano" de dicha ciudad. Por los restos que la acompañaban parece que se trataba de una escultura de cuerpo entero. Junto a ésta se encontró una cabeza femenina, también en bronce, que se expone a continuación. Ambas están hoy en día muy cuestionadas, tanto en su adscripción como en su cronología. Algunos investigadores han querido ver en la cabeza masculina un retrato juvenil de Augusto, mientras que la femenina, mucho más difícil de interpretar, se propuso como un retrato de Livia (Fig. 1), tercera mujer del emperador con la que se casó en el año 38 a. de C. En la actualidad, parece que estas dos atribuciones son bastante inconsistentes. Lo que sí se puede apreciar en el personaje masculino son los rasgos típicos de un estilo iniciado por Julio César, que hunde sus raíces en la Grecia clásica y que marcará los retratos de la dinastía Julio-Claudia (hasta el 68 d. de C.): tendencia a ofrecer una visión idealizada de la familia imperial que se aparta de la tradición romano-republicana de los retratos fisonómicos, fieles reflejos de la realidad. Este nuevo estilo responde a una política que se gesta en el cambio de era, pensada para llegar a todos los confines del Imperio a modo de propaganda. Por eso no se representa a los personajes tal y como son, sabemos por Suetonio que Augusto no debió de ser físicamente muy afortunado, sino como Roma desea que se los imagine.

Fig. 1
Livia de Paestum.

De esta manera se concibe cómo Livia pudo ser representada como Ceres portando un cuerno de la abundancia, vestida con un chitón y cubierta con manto, en un esquema compositivo similar al de la diosa griega Deméter. En esta escultura, hallada en el Cerro de Mingillar (Baena, Córdoba), Livia está asumiendo el papel de diosa de la agricultura, de la cosecha y, por tanto, de la civilización, en un símil de lo que Roma está significando en esos momentos para los distintos pueblos que conforman su imperio.

De una forma parecida, concebida como Juno o Ceres, podemos admirarla en una estatua sedente encontrada por el marqués de Salamanca en las ruinas de una villa de Paestum (1860, Italia) (Fig. 1). Los rasgos de Livia se dejan entever a pesar de su evidente idealización y la sublimación de su expresión. Viste un doble chitón, envolviéndose en un himatión que la cubre desde la cabeza, a modo de velo, hasta los pies. Debió portar cetro y pátera en sus manos izquierda y derecha. Una diadema imperial, o una corona de espigas, rematarían su peinado, a la manera de como aparece representada en un bronce de la misma Paestum.

En esta misma villa, y junto a Livia, se encontró la estatua sedente de Tiberio, bastante mutilada. La cabeza esculpida independientemente del cuerpo, refleja al personaje en su época juvenil con una expresión fría y distante. El torso desnudo apenas se cubre con el *paludamentum*. El aparecer junto a Livia, ambos en actitud sedente, llevó a García y Bellido, insigne investigador del arte romano, a pensar en una asociación Hera-Juno-Livia y Zeus-Júpiter-Tiberio, en una plasmación de las ideas políticas y sociales antes comentadas.

Aunque con dudas, se puede tomar como de Tiberio (Fig. 2) otro retrato de bronce que se expone en estas salas. Fue encontrado durante unas excavaciones dirigidas por N. Sentenach en 1912 en Tiermes (Soria), en lo que son los restos de la antigua Termancia. Debió formar parte de una escultura ecuestre de tamaño mayor que el natural. Su difícil atribución hace pensar en que se trataría, al igual que el supuesto Augusto de Azaila, de una escultura realizada en un taller provincial copiando un modelo original, de ahí que sus rasgos no correspondan con exactitud a los demás retratos del emperador que se conservan. Junto a los restos de la estatua ecuestre se encontró un pequeño bronce de 16 centímetros de altura. Se representa un personaje coronado con láurea que cubre sus hombros con un manto. No cabe duda de que se trata de la





efigie de un emperador del siglo I, aunque su adscripción definitiva es difícil de establecer. Se han propuesto los nombres de Germánico, Galba, Otón e incluso Tito. García y Bellido pensó que podría tratarse de Tiberio debido a alguna de sus facciones.

De la familia imperial Julio-Claudia también, y siguiendo las líneas marcadas con anterioridad, se exponen los retratos en mármol de Iulia Agripina y de un personaje femenino, posiblemente Antonia Minor. Las dos primeras pertenecieron a la colección del marqués de Salamanca, mientras que la última lo fue de la del marqués de Monsalud. Sin una confirmación clara, parece ser que otro retrato que se expone en esta misma sala debió de pertenecer a Antonia Minor, madre del emperador Claudio. Se supone que debió de sufrir una "restauración" que modificó en parte su estado originario. El peinado, con raya al medio que separa dos aladares de suaves y amplias ondas, recogido por detrás por una trenza simple, es característico del primer tercio del siglo I de nuestra era. El retrato de Iulia Agripina parece que procede de Mérida (Badajoz) o sus alrededores. En la colección del marqués de Monsalud fue expuesta como la cabeza del togado encontrado igualmente en Mérida, error que fue subsanado ya en 1930 cuando fue adquirido por el Museo Arqueológico Nacional, aunque se admite que debió de formar parte de una estatua de cuerpo entero. En este busto de la cuarta mujer de Claudio y madre de Nerón, podemos observar los rasgos idealizados de una mujer que tuvo fama de bella, ambiciosa y con pocos escrúpulos, presunta autora de la muerte de Claudio y víctima a su vez de su propio hijo. Se la representa con la diadema imperial después de haber adquirido el título por su matrimonio en el año 50 d. de C. Luce el peinado típico de la época, con flequillo de volutas dividido simétricamente por una raya central, dos trenzas cubriendo la parte superior de la oreja que se recogen en la nuca en un moñete anudado, de una manera similar a las representaciones que de ella se conservan en el Museo Laterano, Florencia, Parma o Nápoles. El mismo tipo de peinado podemos contemplarlo en el retrato de Vipsania, hermana mayor de Iulia Agripina y esposa de Germánico.

Hemos dejado para el final el retrato en bronce del emperador Claudio, porque en él podemos observar con mayor fidelidad lo que es la esencia de la retratística "romana". Perteneció también a la colección Salamanca aunque su procedencia pudo ser española y no italiana. Se trata de

un verdadero retrato fisognómico, exento de la idealización y dulcificación de los rasgos típica del mundo griego que ya hemos observado en los demás miembros de la familia imperial. No se intenta representar el mundo anímico del personaje mediante un acercamiento meramente psicológico, se le concibe tal y como es, con unos rasgos veraces completamente individualizados. De esta manera sigue el viejo camino del retrato funerario romano, *imagines maiorum* o efigies de los antepasados, que no intentaba sino plasmar del personaje su realidad. Esta tradición propia, objetiva en su reproducción, siempre estará presente en el retrato romano aunque no con igual intensidad. Como el Guadiana aparecerá donde la tradición esté más arraigada y desaparecerá con la llegada de nuevas corrientes artísticas, sobre todo orientales. La primera mitad del siglo I supuso que el platillo de la balanza se inclinase en esta última dirección, pero pronto, con el advenimiento de una nueva dinastía, la Flavia (68-98 d. de C.) el sentido del arte romano dará un nuevo giro buscando sus raíces, hasta que Adriano vuelva sus ojos hacia Grecia.

De época del emperador Trajano (98-117 d. de C.) es un busto juvenil, procedente de Atenas. En él observamos dos de las principales características de la escultura de la época: prolongación del retrato que no se limita a la cabeza, incluyéndose parte del torso, y el peinado que puso en boga el emperador hispano, sencillo, aplastado, con unos largos mechones que caen casi rectos sobre la frente. Podemos contrastar este retrato y los vistos anteriormente con los modelos realizados por los sucesores de Adriano. De Antonio Pío (Fig. 3) (138-161 d. de C.), conservamos uno procedente de Puente Genil (Córdoba). El retrato del hijo adoptivo y sucesor de Adriano poco tiene que ver con lo visto hasta ahora. Aparece barbado, siguiendo la tradición instaurada por su padre, el pelo ensortijado, aunque sin llegar al barroquismo exagerado de sus retratos más juveniles, y que contrasta con el escaso volumen de los emperadores anteriores. En el peto lleva la cabeza de una Gorgona, ser mitológico de carácter apotropaico que desviaba las influencias maléficas, por lo que algunos investigadores piensan que esta escultura debió ser originalmente un busto o una estatua entera representando al emperador vestido con el atuendo militar propio de su rango. De su sucesor, Lucio Vero, nieto por línea bastarda de Adriano, se expone un retrato en mármol procedente, sin seguridad, de Calles (Calvi, cerca de Capua, Italia). En él podemos ver acentuadas las características técnicas de su antecesor, siendo incompre-

Fig. 2
Tiberio de Tiermes
(bronce).

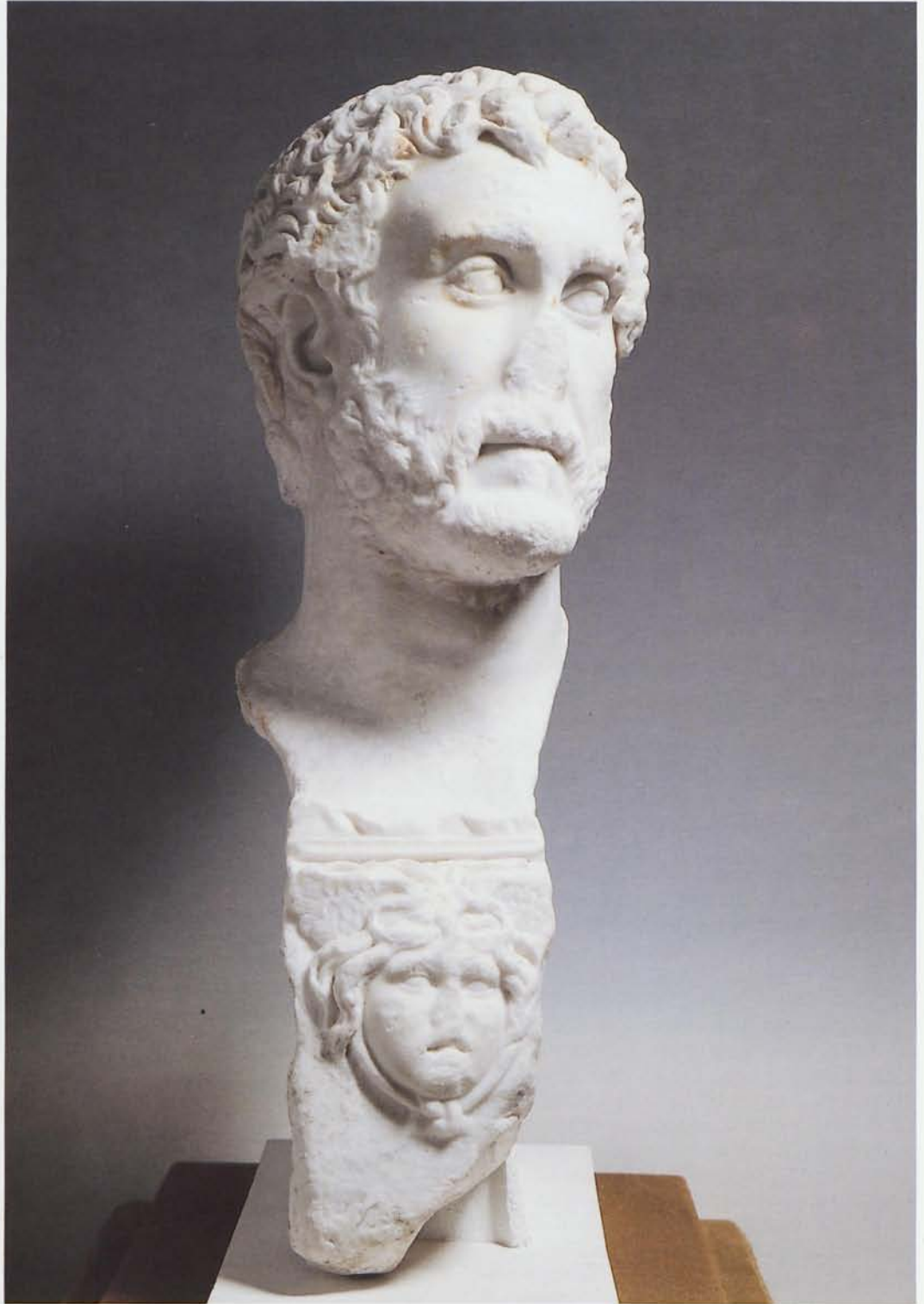


Fig. 3
Antonio Pío,
Puente Genil.

sible la falta del trépano en la realización del pelo y la barba, por lo que da la impresión global de estar inacabada.

La toga fue el vestido de gala utilizado por los romanos, cuyos orígenes habría que buscarlos en Etruria. Se trataba de un manto casi semicircular de algo más de 5 metros de diámetro y poco menos de 2 me-

tros de flecha, que en un principio era de lana pero que con el tiempo, y sobre todo entre las clases adineradas, se fue sustituyendo por lino. Primitivamente era llevada sobre la piel, excepto un paño alrededor de la cintura, pero al adoptar los romanos la túnica de tipo griego se reservó para los magistrados y el lujo ciudadano, quedando su uso reducido durante el Imperio a determi-

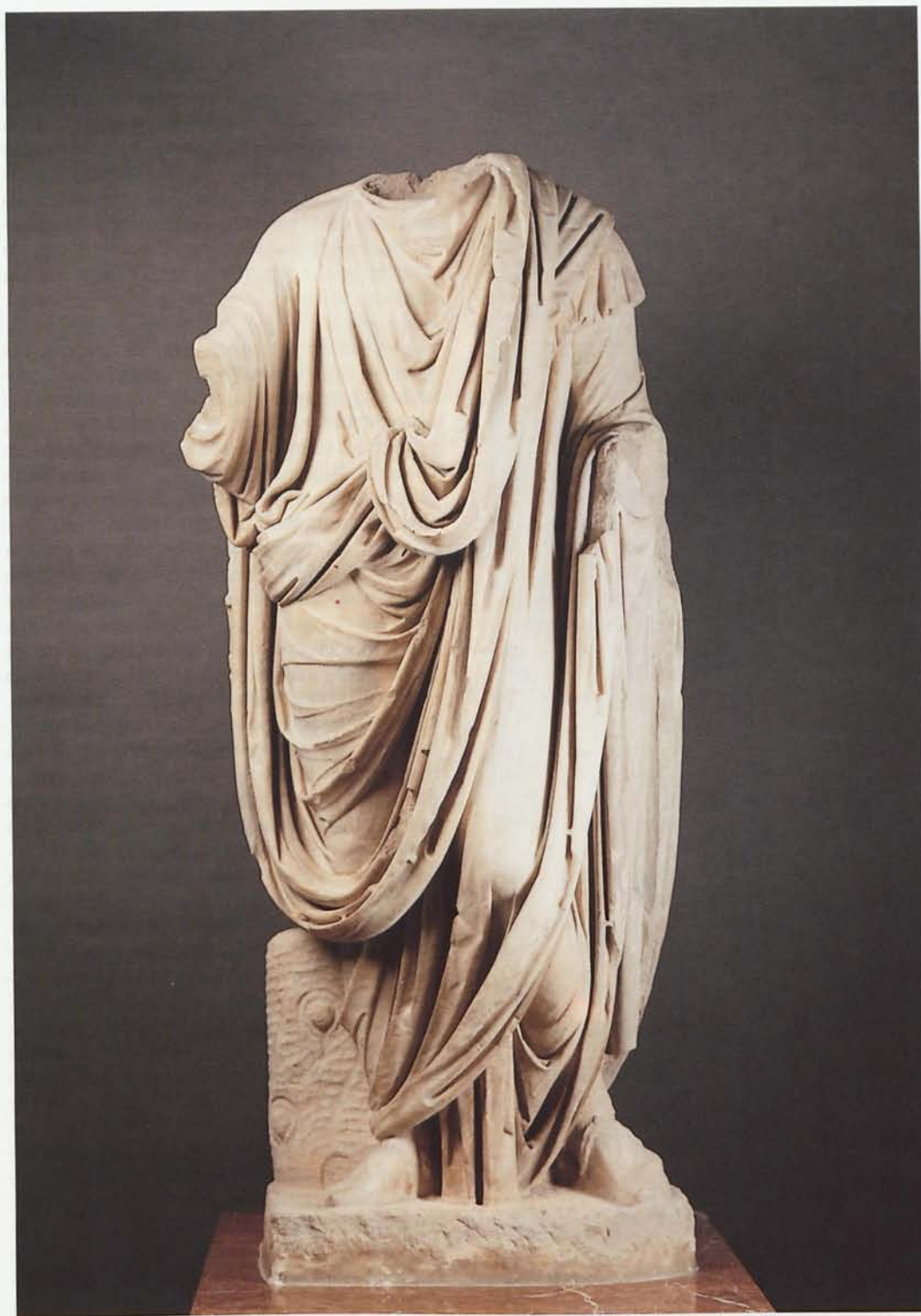


Fig. 4
Togado firmado de Mérida.

nadas solemnidades como vestimenta ceremonial, tal y como podemos observar en un pequeño bronce en la vitrina dedicada al derecho y a la administración. Se llama "togados" a las representaciones de varones vestidos con la toga. En las salas de este museo hay cuatro esculturas de **togados**. En ninguna de ellas se conserva la cabeza, aunque sin duda se corresponderían con retra-

tos de personajes de elevado rango o posición social.

En la calle Sagasta de Mérida, en las proximidades de lo que fue el foro de la ciudad, fueron encontrados en 1881 y 1894 dos togados de excepcional calidad técnica. El primero (Fig. 4), tras permanecer en la colección Monsalud, fue adquirido por el Es-

tado a un anticuario en 1930. Por la disposición de la toga y por su ejecución parece que se puede fechar en época flavia. Al igual que su pareja, en la actualidad en el Museo Arqueológico de Mérida, va firmado pero esta vez en el muslo derecho con la inscripción EXOFICINAC*AULIFI, leída como Ex Of(f)icina C(aii) Auli(i) Fi(lii) en la que se haría mención al lazo filial entre este autor y el del ejemplar emeritense lo que explicaría la similitud entre ambos. Por la buena factura de la obra, inusual en Mérida y en toda la Lusitania, se ha llegado a atribuir un origen griego al artista.

Próximo a él, se expone otro togado procedente de Belo (Bolonia, Cádiz), realizado en mármol blanco. Fue hallado en el área del templo de Júpiter, durante las excavaciones que Pierre Paris llevó a cabo entre 1917 y 1921. Sus dimensiones sobrepasan ligeramente las naturales. Junto a sus pies una *capsa* o caja para guardar los volúmenes o rollos que sirve, igualmente, como apoyo de la propia figura. Su superficie no está terminada de pulir por lo que da la impresión de no estar rematada en su totalidad.

De tamaño superior al normal es también el togado de Cales (Calvi, Italia), encontrado en el año 1865. Perteneció a la colección del marqués de Salamanca y, fue expuesto en un primer momento con la cabeza de Lucio Vero. Le falta la mano izquierda, que probablemente portaría un volumen o rollo, y parte del codo del mismo lado. La toga se dispone sobre una túnica de largas mangas, pegándose en la parte inferior sobre la pierna izquierda dejando translucir sus formas, a la manera de la técnica de "paños mojados" griega. La toga exigía un tipo de calzado especial que cubriese todo el pie. Entre los senadores se utilizaba un *calceus* especial de color rojo, llamado *calceus senatorius*, con correas o *corrigiae* flexibles que se ataban a la altura de la parte inferior de la pierna, siendo uno de los símbolos que más les enorgullecían pues recordemos que al mismo hecho de acceder al rango de senador se le denominaba *calceos mutare*, cambiar de calzado. Este tipo de zapato es el que se adivina en el togado de Cales. Indudablemente estamos ante una pieza de gusto exquisito, realizada casi con seguridad en un taller de la misma Italia a finales del siglo I o comienzos del II d. de C. Podemos contrastar la elegancia de este conjunto con la tosquedad técnica de la última estatua togada, hallada en Baena (Córdoba).

Fig. 5
Apolo, Tiermes.

En estas salas dedicadas al mundo romano se expone una estatua femenina de

mármol procedente de Medina Sidonia (Cádiz). Le faltan la cabeza y parte del antebrazo izquierdo. Viste una larga túnica que sobresale por debajo del manto en su parte inferior. El manto o *palla* (parecido a la toga masculina) se recoge con su mano derecha en un pliegue característico llamado *balteus*. Los pliegues, simétricos, caen hacia la derecha en una posición ligeramente curva, salvo los que nacen del antebrazo que bajan rectos. Se trata de una buena obra de taller.

Otro de los conjuntos más numerosos y mejor representados en estas salas dedicadas al mundo romano lo componen las representaciones de las divinidades de su panteón y demás personajes mitológicos ya sean propios o foráneos. Una de las características ya señalada del mundo romano fue la capacidad que tuvo para asimilar y adoptar cultos de raíz y origen diferente a los suyos, actitud tolerante en ese mosaico de culturas y pueblos en que se convirtió el imperio y en el que se estableció una corriente múltiple de influencias entre la metrópoli y sus provincias, permitiendo un continuo flujo de ideas que si, por un lado, actuaron ampliando su horizonte cultural, por otro, fueron minando su poder. Roma fue consciente del papel unificador que podía jugar la religión, dentro de un marco político más amplio, justamente cuando se desataron las luchas por el poder. Se intentó volver a las antiguas creencias, quizás en un esfuerzo por reforzar lo propiamente romano frente a un exterior amenazante, pero la propia inercia de sus acciones demostró que sólo una religión fuertemente estructurada y foránea, como el cristianismo, podía actuar como aglutinante, religión que, curiosamente, en origen más se destacó por su falta de ambición política y de poder.

En el Arenal de Pelegrina, cerca de Sigüenza (Guadalajara), se encontró un bronce bastante mutilado al que le falta la cabeza, brazo izquierdo y parte del antebrazo derecho. Pese a sus carencias, es perfectamente distinguible la divinidad representada, se trata de *Minerva*, asimilación de la *Atenea* griega. *Minerva* fue la diosa protectora de la ciudad de Roma, al igual que *Atenea* lo había sido de Atenas, y junto a *Juno* y *Júpiter* formaba la tríada venerada en el templo del Capitolio. En esta pequeña escultura aparece vestida con el macizo peplos dórico, siendo reconocible la égida, peto o coraza hecha con la piel de la cabra de *Amaltea* y bordeado de serpientes que, en este caso, nacen de los rebordes de la piel y se dirigen al centro donde aparece la cabeza de la Gorgona *Medusa*, ser mitológi-

co que petrificaba a quienes osaban mirarla. Se la representa, por lo tanto, en actitud bélica como defensora de la ciudad, por lo que pensamos que en las partes que faltan llevaría una lanza en la mano derecha, posiblemente un escudo en la izquierda y la cabeza protegida por un casco, siguiendo el modelo establecido ya por Fididas. Más tosca y esquemática se representa **Minerva** en un *pondus* (pesa) tardío de bronce de procedencia desconocida. Es una pieza excepcional con un claro paralelo conservado en el Museo de Sofía. La diosa cubre su cabeza con un casco de visera rematado por una larga cimera de plumas que se prolonga por el cuello. De la cimera surge la anilla para el agarre. La cabeza y el busto están huecos, y se separan internamente por medio de una lámina. En este último podemos observar la égida con la cabeza de la Gorgona Medusa en su frente y un entramado de escamas en el dorso. La figura se levanta sobre una especie de podio dividido en dos frisos, con decoración vegetal. Esta pieza se fecharía en el siglo IV, dentro de una corriente artística provincial.

El **Apolo** (Fig. 5), encontrado en Tiermes (antigua Termancia, Soria), tuvo que inspirarse en un modelo griego. Vemos aquí al hijo de Zeus y Leto en una actitud típicamente praxiteliana, ausente de todo ropaje para que podamos admirar la plenitud de un cuerpo que fue considerado como el más bello de entre los dioses. De su hermana gemela, **Diana**, existe una escultura en mármol blanco de tamaño inferior al natural, faltándole la cabeza y parte de los brazos. Debió concebírsela en una actitud cazadora, con la mano izquierda portando un arco y la derecha intentando sacar una flecha del carcaj. Viste un corto chitón que se sujeta en la cintura por una correa, dejando al aire las piernas desde la rodilla. Calza el *cothurnus* o *endromis*, bota alta de cazador. Un manto cubre sus hombros, cayendo suavemente por su espalda, en un gesto no muy normal en este tipo de representaciones. El manto se sujeta sobre el pecho mediante una fíbula o broche circular, tipo que empieza a documentarse en el siglo II sobre todo en época de los Antoninos, por lo que quizás podríamos fechar esta pieza en la segunda mitad de dicho siglo.

De **Hermes**, dios griego asimilado por los romanos con el nombre de Mercurio, tenemos un pequeño retrato labrado sobre un mármol cuadrado que tiene un gran interés por ofrecer una doble cara, joven por un lado y anciana por otro. Como Jano, otro dios de doble rostro, con una cara mira al pasado y con otra al futuro, cierra un ciclo y abre otro. No podemos extrañarnos de



que, por esa razón, actúe como protector, entre otras cosas, de los lugares de tránsito o paso, cruces de camino y todo aquello que conlleve fin y comienzo. No es éste un tipo iconográfico muy frecuente. Si en un principio era una representación misma de la divinidad la que presidía estos lugares, recordemos que el Hermes de Alcámenes estaba colocado en un lugar preferentemente de los propíleos que daban acceso a la acrópolis de Atenas, poco a poco fueron siendo sustituidas por un dios cualquiera o, como en este caso, por dos cabezas o retratos adosados, tal y como vemos en otra pieza de la misma vitrina. En ésta, existe también una pequeña cabeza de **Hermes Báquico** en la que se le representa de avanzada edad, con rasgos fáunicos, destacando la relación que mantenía con su hermano Baco, tal y como aparece representado en un relieve de este mismo museo. Hay otra imagen de Hermes. Se trata de un pequeño bronce procedente de Elche (Alicante), en el que aparece sentado, con una *taenia* o cinta sujetando sus cabellos y un ligero manto como única vestimenta. De su asimilación romana, **Mercurio**, se exponen dos pequeñas piezas en bronce, con la iconografía clásica de esta divinidad: de aspecto juvenil, con ligera túnica, tocado con sombrero o *petasos* que puede tener alas o no, calzado alado cuando lo tiene, caduceo que en los dos casos falta, y la bolsa de dinero o *marsupium* en la mano en recuerdo de que esta divinidad fue en Roma, desde su origen, patrón del comercio y de los mercaderes (*merx, mercatura*, mercancía es la etimología de Mercurio).

Eros fue otra divinidad mediadora entre los dioses y los hombres, aunque siempre sea más recordada por las jugarretas que gasta a los corazones humanos. La escultura que aquí contemplamos fue hallada por Aureliano Ibarra en unas excavaciones realizadas en Elche (Alicante). Se representa a Eros durmiendo el sueño de la muerte, tipo bastante corriente en la iconografía romana del que se conocen numerosos ejemplos. Recuesta su cabeza sobre las alas que, a su vez se apoyan sobre una piel de león y una clava, atributos de la fuerza y fogosidad de Hércules que se manifiestan apaciguados durante este reposo. La antorcha, con la que inflama los corazones de los enamorados, aparece caída en una clara alusión a la muerte, idea que se refuerza y matiza con la presencia del lagarto, reptil que desaparece en el frío invierno para volver a la vida con el primer calor de la primavera.

El culto a la diosa **Cibeles**, también conocida entre los romanos como *Magna Mater* o Madre de los dioses, era originario de

Frigia y gozó de una gran aceptación en todo el imperio. Se enmarca dentro de los que se viene denominando como cultos o religiones místicas, por el secretismo con que se rodeaban parte de sus ritos y por las pruebas a las que voluntariamente se sometían sus adeptos. La figura que aquí se expone responde al tipo más corriente de *potnia theron* o señora de los animales: divinidad sentada en un trono flanqueado por dos leones. El conjunto aparece muy mutilado, siendo la cabeza de Cibele un añadido moderno. Es claramente legible una inscripción con la dedicación de la estatua a la divinidad, fruto de un voto o promesa. Su procedencia es desconocida, aunque por el tipo de inscripción y por el foco cultural primigenio, pudiera venir de Frigia o Anatolia. La cronología tampoco se puede precisar, aunque parece que se centraría en los dos primeros siglos del imperio.

Asociado a Cibele en los misterios frigios, aparece la figura de **Atis** (Fig. 6), pastorcillo que fue abandonado de pequeño a orillas del río Sangallo (Galos), donde Cibele lo encontró y se enamoró de él. Enloquecido por la persecución a que se veía sometido por la diosa se emasculó. Esta, arrepentida, le transformó en pino. Desde época de Claudio, este mito era recordado en Roma al inicio de la primavera en unas fiestas que duraban desde el 15 al 27 de marzo. El ritual también se propagó por Hispania, sobre todo en las provincias romanizadas, Bética y Tarraconense, donde ha aparecido la mayoría de las inscripciones, a las que hay que añadir, por su importancia, el recinto ceremonial de la necrópolis de Carmona (Sevilla). La figura de Atis que aquí se expone fue encontrada en Sancti Petri, cerca de Cádiz, en las inmediaciones de lo que debió de ser el famoso templo de Hércules mencionado en las Fuentes. Le faltan la cabeza, el pie y el tobillo derecho. Va vestido con un traje ceñido al cuerpo que deja al descubierto el pecho, y las bragas orientales típicas de esta divinidad abiertas hasta dejar ver sus infantiles órganos genitales. Con la mano derecha sostendría una pandereta y con la izquierda un *pedum* o cayado de pastor. La cabeza iría tocada con el característico gorro frigio, símbolo de la fuerza divina. Esta escultura de bronce va decorada con nielado en plata y cobre, formando motivos geométricos y vegetales, tal y como se puede apreciar en la actualidad una vez restaurada. De Atis podemos contemplar también un pequeño busto de bronce que corona la parte superior de un pasariendas de carro. Fue encontrado en Muriel (Guadalajara), y es una obra perteneciente a un periodo tardío del imperio, probablemente el siglo IV.



Fig. 6
Atis, Sancti
Petri.

Siguiendo con el elenco de divinidades llamadas "clásicas", se expone un **Baco** procedente de Aldaya, a pocos kilómetros de Valencia (Fig. 7). Su descubrimiento total es una de esas historias rocambolescas que tan frecuentemente pasan inadvertidas para el público visitante. La parte inferior del conjunto, correspondiente a los pies y a la pantera, fue hallada por un campesino cuando labraba sus tierras. Creyendo que se trataba de parte de una estatua de San Roque, como tal la guardó hasta su muerte

rodeándola de una auténtica veneración. Pasaron cuarenta años hasta que un hijo suyo encontró, arando en el mismo campo, los demás restos, con lo que toda la aureola de santidad desapareció, siendo vendida. Ingresó en el museo en 1931. Podemos contemplar a un Baco de aspecto juvenil, prácticamente desnudo salvo por la *nebris* terciada sobre su pecho y por las sandalias o *crepidae* que calza. El pelo se ciñe con una *taenia* o cinta, y se adorna con una corona de flores realizada en parte con trépano. En



Fig. 7
Baco, Aldaya
(mármol).

su mano derecha sostiene una copa con la que da de beber a la pantera, animal asociado a la divinidad. En su mano izquierda portaría un tirso (bastón adornado con flores u hojas de hiedra y rematado por una piña), hoy desaparecido. El conjunto, falto de la gracilidad y composición de las estatuas labradas a partir de un modelo griego, parece que puede fecharse en el siglo II.

Fauno fue, desde sus más remotos orígenes laciales, una divinidad relacionada con la ganadería, protector de pastores y rebaños sobre todo de los ataques de los lo-

bos por lo que fue conocido también con el nombre de Lupercus, y como tal fue venerado en el Lupercal, templo levantado en las faldas del monte Palatino de Roma. Se le honraba con unas fiestas especiales, las *lupercales*, que se celebraban el 15 de febrero. Con el tiempo su culto se dispersó en una serie de divinidades menores llamadas faunos. De estos **faunos** tenemos dos pequeñas representaciones, ambas en balsamarios de bronce. Uno procede de Coria (Sevilla) y el otro de Arenas de San Pedro (Ávila). En el primero sus rasgos son perfectamente distinguibles: pelo alborotado, pequeñas orejas puntiagudas, cuernos incipientes y *nébride* o piel de cabra terciada sobre su pecho. En el segundo caso, la pata de cabra que asoma por su hombro nos induce a pensar en dicha atribución. No es extraño la utilización de balsamarios, recipientes contenedores de sustancias aromáticas generalmente líquidas, para la representación de esta divinidad que, además de las atribuciones antes resaltadas, tenía un carácter oracular o de adivinación. Se pone de manifiesto, de esta manera, la importancia que tuvo el perfume y el aroma en la Antigüedad a la hora de establecer un puente de comunicación entre el hombre y la esfera divina.

El cortejo que rodeaba al dios del vino se completaría con la probable representación de una **bacante** realizada en mármol blanco hallada en Huétor (Granada). En la mitología, las bacantes eran mujeres que, presas de un éxtasis báquico, abandonaban sus hogares y ocupaciones para vagar por los montes entre cánticos y danzas frenéticas. El paroxismo llegaba a su culmen con la aparición del mismo Baco, momento en el que las bacantes atrapaban a un animal y lo descuartizaban con sus manos para devorarlo a continuación. Este mito era conmemorado en las Bacanales, fiestas romanas dedicadas a Baco. Su carácter orgiástico y los frecuentes desmanes durante las celebraciones hicieron que el Senado romano las prohibiese en el año 186 a. de C., aunque debido a su arraigo popular se mantuvieron durante largo tiempo. La bacante que vemos en estas salas es de estilo arcaizante, inspirada seguramente en alguna obra griega, quizás en ciertas *korai* de la Acrópolis. Viste un chitón largo ceñido sobre la cintura, muy barroco en la parte superior y más "transparente" en la inferior donde se aprecia el contorno de las piernas. Por debajo del chitón, perceptible en la parte inferior, se dispone una túnica. Sobre los hombros, un manto que se anuda sobre el pecho. Desde el hombro derecho cruza, en bandolera, una piel de alimaña hasta la cadera izquierda. Una guirnalda de frutos se

tercia desde el hombro izquierdo al muslo derecho. Debido a los huecos dispuestos en el lado izquierdo, podría sujetar con esta mano un animal, mientras que lo que portaba la derecha podría ser un tirso. Esta obra se puede fechar en el siglo II, quizás en época de Adriano, durante la cual fueron frecuentes las imitaciones del arcaísmo maduro griego.

Mensajera alada de Júpiter y compañera de Minerva, **Victoria**, versión romana de la Nike griega, era un personaje femenino alado encargado de portar la victoria, regalo siempre de los dioses. La que podemos ver en estas salas, procede sin tener una certeza absoluta, de Itálica (Santiponce, Sevilla). Es un pequeño bronce bellamente trabajado al que le faltan el ala derecha y el extremo de la izquierda. Se representa a la Victoria en pleno vuelo, con las alas desplegadas. Viste un ligero chitón que, por efecto del viento, se ciñe al cuerpo en la parte superior y se abre hacia los lados en la inferior dejando al descubierto prácticamente toda la pierna izquierda, que permanece adelantada en el vuelo. Es una buena obra, realizada seguramente en el siglo I.

Los dioses **Lares** eran divinidades típicamente domésticas, relacionadas con el hogar al que concedían su protección, defensa y seguridad contra las fuerzas maléficas, tanto en lo relacionado con la economía de la casa como en lo referente a la salud de los integrantes de la familia. Su culto se realizaba, en época imperial, en pequeñas capillas o *lararia* situadas en algunas habitaciones, como por ejemplo la cocina. El éxito de este culto doméstico llevó a sustituir las originales imágenes de madera por otras hechas en bronce en talleres especializados, lo que permitió una producción abundante. Una magnífica muestra de este tipo de divinidades la tenemos en el **Lar** procedente de Lora del Río (Sevilla). Viste chitón corto y, sobre él, un manto que tras cubrir el hombro derecho y parte del pecho, se anuda en la cintura dejando al aire sus dos extremos. La cabeza va ceñida por una diadema de palmetas. En la mano izquierda sujeta un cuerno de la abundancia repleto de frutos y en la derecha, perdido, seguramente un *rythón* o vaso ceremonial, aunque también podría llevar una pátera (como podemos apreciar en el Lar). Los pies van calzados con sandalias (*crepida* o *soleae*). En estas capillas domésticas, junto a los lares, también se exponían y veneraban otras divinidades simbólicas como Abundancia y Mercurio.

Hércules fue considerado por los romanos como un héroe o semidiós, personi-

ficación de la fuerza e identificado con el Heracles griego. Fue protector de los gimnasios, por lo que frecuentemente se le representa como un auténtico atleta de musculatura muy desarrollada, siguiendo un modelo que ya aparece en Grecia en el siglo IV a. de C. y del que es un ejemplo el Hércules Farnesio del Museo de Nápoles. El Hércules (Fig. 8) encontrado en Alcalá la Real (Jaén), es un copia o trasunto romano de ese original griego, realizado en mármol blanco. En las partes perdidas llevaría la clava o maza en la mano derecha y, seguramente, en la izquierda la piel de león colgando de un tronco de árbol. Una representación más completa la podemos admirar en un pequeño bronce de estas salas. Se le muestra de cuerpo entero, desnudo, con la piel del león de Nemea sobre la cabeza prolongándose por una gran parte de la espalda, la clava en la mano derecha y una bola en la izquierda. La figura se levanta sobre un podio con volutas de tipo jónico. En otro pequeño bronce, se capta una de las muchas hazañas del héroe, su combate con el centauro Neso, al que finalmente da muerte. Por último, se expone

Fig. 8
Hércules, Alcalá la Real.



también un pequeño busto de Hércules en bronce procedente de Támara (Palencia), de lo que debió ser una pieza de aplique. Se le representa barbado, con una diadema adornada con rosetas de la que cuelgan unas ínfulas que caen sobre los hombros. Una pequeña piel de león, su atributo más característico, se apoya sobre el hombro izquierdo.

No podemos concluir la visión iconográfica de Hércules en el M.A.N. sin acercarnos al mosaico de Liria (Valencia), en el que se desarrollan sus legendarios doce trabajos. A la muerte de Anfitríon, rey de Tebas, Hércules fue mandado llamar a la corte por su sucesor, Creón. El Rey le dio en matrimonio a su hija Megara, con la cual tuvo tres hijos. Hera, envidiosa de la felicidad del héroe y siempre dispuesta a perseguir con saña a los hijos que su esposo Zeus no tuvo con ella, hizo caer a Hércules en una furiosa locura en la que acabó con su mujer e hijos. Vuelto a la cordura, consultó con el oráculo de Delfos sobre la manera de alcanzar el perdón y la paz. La Pitia le recomendó entrar al servicio de Euristeo, rey de Micenas, durante doce años. Este, instigado por Hera, le encomendó doce trabajos imposibles con el fin de procurar la muerte del héroe: 1. Conseguir la piel del león de Nemea; 2. Matar a la hidra de Lerna, monstruo de innumerables cabezas; 3. Coger vivo al ciervo de Arcadia; 4. Capturar el jabalí de Erimanto; 5. Abatir a los monstruosos pájaros del lago Estinfalo, creados por Marte; 6. Limpieza de los establos del rey Augias, de la Elida; 7. Capturar el toro de Creta, que el rey Minos no había sacrificado a Neptuno y que estaba causando grandes estragos en la isla; 8. Capturar las yeguas del sanguinario rey Diomedes, en cuya acción murió el monarca; 9. Conseguir el ceñidor de Hipólita, reina de las amazonas; 10. Capturar el rebaño de bueyes que poseía Gerión, monstruoso gigante de tres cuerpos y tres cabezas que vivía en una isla del extremo Occidente; 11. Conseguir las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, ninfas que vivían cerca del monte Atlas; y 12. Capturar vivo al perro Cerberos, can de tres cabezas que guardaba las puertas del infierno. Con la realización satisfactoria de las doce pruebas, el héroe quedó libre de la sujeción del rey Euristeo. El mosaico se completa con un tema central en el que es esclavizado por la reina Onfalia. El héroe vestido de mujer, aparece ante la reina, que a su vez detenta los atributos del esclavizado Hércules, condenado a trabajar en las tareas domésticas hasta conseguir la libertad.

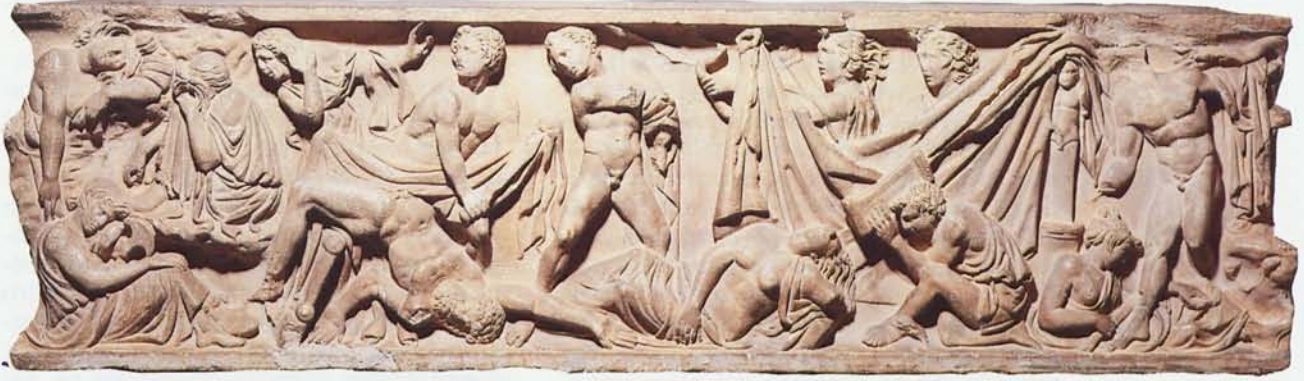
Fig. 9
Estandarte de
bronce, Pollentia.

Fuera de todo conjunto se presenta un

bronce encontrado en 1821, al efectuar unas excavaciones en Santany (Mallorca), ingresando en este Museo en 1875. Se trata de una figura varonil desnuda y de pie, posiblemente un atleta o, mejor, una **figura mitológica** difícil de definir. Estamos ante un trasunto o copia adaptada romana de un original griego del siglo V, posiblemente de la escuela de Policlete en cuyo *Doriphoros* podemos ver bastantes rasgos concurrentes. La realización de estas copias más o menos fieles por los artistas romanos fue un hecho frecuente que no debe ser tomado como negativo pues, en numerosas ocasiones, ha servido para conocer el original griego desgraciadamente perdido.

Mención aparte, por su valor iconográfico, merece la enseña o estandarte (Fig. 9), procedente de Pollentia (La Alcudia, Mallorca). Fue hallada en 1926, y posee un rico repertorio iconográfico. En la parte superior, en el centro, podemos contemplar la figura de un *Genius Iuventutis*, identificado anteriormente con error como Abundancia o Serapis. Viste una túnica larga o himación. Sobre la cabeza sostiene un *modius* o *corona muralis*. Porta un cuerno de la abundancia en su mano izquierda, mientras que en la derecha sostiene una pátera que derrama un líquido o incienso sobre un "arula". De su cuello cuelga una *bullae*. La enseña se completa con las figuras de Isis (debajo a la izquierda), Fortuna (debajo a la derecha) y Diana cazadora (debajo también a la derecha).





Los relieves romanos se pueden clasificar, por su temática, en paganos y cristianos. Salvo el que muestra la infancia de Baco, los demás servían para decorar las caras principales de los sarcófagos de las clases altas. En el sarcófago de Husillos (Palencia) (Fig. 10), uno de los mejores y más completos aparecidos en España, se narra la venganza de Orestes por la muerte de su padre Agamenón, asesinado en una conjura urdida por su propia mujer y madre del héroe, Klytaimnestra, y por el que será marido de ésta tras el asesinato, Aigisthos. En el frente principal, se muestran varios episodios de la venganza de manera continuada. En el centro Orestes y su amigo Pylades, de pies y con los cuchillos en la mano, dan muerte a Klytaimnestra y Aigisthos. A la derecha, las Furias o Erinyes escondidas tras las cortinas del salón en el que se efectuó la venganza, y horrorizadas ante el parricidio presenciado, juran perseguir eternamente al héroe por su crimen. Una de ellas acerca una serpiente al rostro de Orestes, que retrocede impresionado. Un esclavo de la familia llora desconsolado bajo las cortinas. En la escena de la izquierda, Orestes y la Furias descansan fatigados tras una persecución que no es abandonada ni en sueños. En la escena de la derecha, Orestes se somete al juicio de Apolo. En los laterales del sarcófago se recoge el momento en que Atenea vota, una vez que Orestes decide presentarse a juicio en el Areópago de Atenas, ante el tribunal de los Heliastas (izquierda). En el derecho, Orestes y Pylades son hechos prisioneros en la aventura del Chersónesos Táurico, iniciada tras el juicio de Apolo. El sarcófago parece que fue importado, quizás de la misma Roma, hacia mediados del siglo II d. de C.

En otro sarcófago pagano de mármol, se desarrolla un tema frecuente en el mundo clásico: batalla entre griegos. Consta de dos piezas, una frontal conocida como "Relieve Montolú", en la que se aprecian restos de pintura anaranjada, y otra lateral, mejor conservada y que coincide con ésta

en dimensiones y tamaño, así como en el tema. De los otros dos laterales originales que conformaban el sarcófago, uno se encuentra en el Museo de Tarragona. En un principio fue tomado como una representación de las guerras Cántabras. Posteriormente se creyó que era una batalla entre griegos y amazonas, por el personaje montando a caballo de la derecha. Fue, en última instancia, García y Bellido quien lo interpretó como una lucha entre griegos, aqueos contra troyanos, por las semejanzas encontradas con los sarcófagos áticos del "Ciclo Troyano", como los de Mazzara o Venecia, y, en última instancia, con motivos similares como, por ejemplo, los del altar de Zeus en Pérgamo. Los contendientes van vestidos con casco de cresta, himatión, coraza protegiendo el torso y faldellín de lambrequines, y van armados con espada corta y escudo oval. Otros se representan desnudos o vestidos con cortos chitones. El esquema compositivo parte de un motivo central, dos guerreros sojuzgando a otros dos desnudos y arrodillados, que se va extendiendo hacia los laterales mediante figuras a pie y a caballo. Se aprecia un cierto impetu trágico, "a la griega", que domina toda la composición. Entre las características técnicas cabe resaltar el empleo del trépano, aunque de forma moderada. Por todas las características señaladas, este sarcófago se fecharía a finales del siglo II o principios del III d. de C.

El mosaico era la decoración lograda por medio de piececillas que formaban motivos geométricos o figurados. Estas piezas pequeñas, que podían ser de piedra, terracota, vidrio e incluso oro, eran llamadas por los romanos *tesserae*, *tesserulae* o *tessellae*. Al mosaista se le llamaba *tessellarius* o *tessellatus*, pues la palabra musivarius (el que es inspirado por las Musas), era utilizada como un término más general que definía el artista decorador de paredes, fuesen o no mosaicos. El origen remoto del mosaico habría que buscarlo en Asia Menor y Mesopotamia, de donde pasó con posterior-

Fig. 10
Sarcófago de
Orestes.

ridad al mundo griego. Era un tipo de mosaico realizado generalmente con guijarros coloreados, desconociéndose todavía la utilización de teselas. No será hasta época helenística (siglo II a. de C.) cuando el mosaico quedará configurado tal y como lo conocemos en el mundo romano. Cuando el tamaño de las teselas es inferior a 1 cm de lado, se utiliza el término *opus vermiculatum*, mientras que si es mayor se denomina *opus tessellatum*. Se entiende por *emblema* el mosaico central que decoraba un pavimento más amplio con la intención de magnificarlo. Se ha supuesto que estos *emblemata* se realizaban a partir de cuadros o cartones pintados, pero hasta ahora no se tiene ninguna prueba documental de esta técnica. Lo que sí parece probable es la realización de estos emblemas en talleres especializados, que posteriormente serían comercializados, ya terminados, para su instalación *in situ*.

En España, los mosaicos romanos más antiguos documentados están realizados en *opus signinum*, con piedras generalmente de color blanco formando los motivos decorativos e incrustadas en pavimentos de hormigón de color ocre. Durante los dos primeros siglos del Imperio, en Roma e Italia en general predominó el mosaico en blanco y negro, abandonándose la tradición helenística del mosaico de colores que dominó, sobre todo en el norte de África y en Oriente. En la Península Ibérica se compaginaron las dos tradiciones, utilizando preferentemente el color para las composiciones centrales (influencia de los emblemas) y el blanco y negro para los motivos periféricos. Conforme fue avanzando el Imperio, se fue imponiendo el mosaico de vivos colores de manera generalizada por todas las provincias.

Los mosaicos que se exponen en estas salas pertenecen, en su mayoría, a pavimentos que decoraban salas y habitaciones de las villas rústicas (dedicadas a la explotación agrícola) y pseudourbanas o de recreo. Estas villas tenían una tipología muy variada y, a menudo, aparecen representadas en los mismos mosaicos, como podemos verlo en el de las Musas y los maestros de Arróniz (Navarra). Es lo que se ha venido definiendo como "arte de los *latifundia*", el cual, si en un principio parecía limitado a la zona norte, aparece hoy en día generalizado por toda la Península a medida que han ido saliendo a la luz nuevos hallazgos. Es muy difícil fijar la cronología de estos mosaicos con precisión basándose exclusivamente en sus características técnicas, sin tener en cuenta los datos arqueológicos que, por las circunstancias de los hallazgos,

se han perdido en la mayoría de las ocasiones.

Entre los mosaicos de temática figurativa, son corrientes las representaciones de los ciclos temporales. Así sucede en el mosaico de las Estaciones y de los Meses del año de Hellín (Albacete). Consta de un gran cuadrado central, dividido en 16 octógonos de lados cóncavos. En los cuatro centrales aparecen las alegorías de las cuatro estaciones con sus nombres: *Aestas* (verano), *Autumnus* (otoño), *Hiems* (invierno) y *Ver* (primavera). En los doce exteriores, las alegorías de los doce meses del año del calendario juliano, elaborado por el astrónomo griego Socigenes de Alejandría y reformado por Julio César el año 46 a. de C., de las cuales sólo quedan siete. Entre los lados interiores de los octógonos se disponen motivos animales y campestres enmarcados en nueve círculos, todo delimitado por cenefas. De similar temática es el mosaico de Medusa y las cuatro Estaciones, hallado en Palencia. Las figuras principales aparecen enmarcadas también en octógonos, aunque aquí sean de lados rectos. En el central aparece la Gorgona Medusa con su característico pelo ensortijado imitando serpientes. En el siguiente nivel aparecen diversos pájaros enmarcados en hexágonos, que dan paso a las estaciones que se disponen en las esquinas. Los lados centrales de los octógonos se unen por medio de cruces de brazos iguales que enmarcan motivos vegetales también cruciformes. En el exterior, representación figurada alternando motivos vegetales estilizados, pájaros e hipocampos o caballos marinos. Este tipo de mosaico recoge una rica iconografía que es fiel reflejo de un universo simbólico que se nos escapa en su mayoría. Terminaremos este apartado temático con dos mosaicos. El primero es un emblema de pequeñas dimensiones procedente de Quintana del Marco (León), en el que se representa una alegoría del invierno. El fondo es de color blanquecino, destacando la presencia de un árbol sin hojas. Como tema central, una figura femenina cubierta por un manto negro, a la manera de una dama enlutada, que es la representación misma del invierno. No sabemos si el faisán y las tres perdices que se exponen a su lado, pertenecerían al mismo mosaico. Por las características técnicas, parece una obra tardoimperial que puede fecharse en los siglos IV o V d. de C. Por último, de Aranjuez (Madrid), procede este emblema con la alegoría de *Vertumno* (*Vertumnus* o *Vortumnos*). Aunque era tomado como una divinidad que presidía el cambio de las estaciones, fundamentalmente se la relacionaba con la Naturaleza (parques y jardines) y con la cosecha del ciclo

otoñal, y como tal aparece representado en este mosaico; el pelo ornado de frutos y plantas, con un cuerno de la abundancia apoyado en su hombro izquierdo.

Los temas mitológicos eran escogidos con preferencia a la hora de decorar los mosaicos. Entre los que aquí se exponen sobresale el mosaico de las Musas y los Maestros de Arróniz (Navarra). Tiene forma octogonal y las teselas son de piedra caliza y pasta vítrea. El eje central de la composición es un medallón perdido en gran medida. Se adivina un personaje masculino junto a un caballo. Este personaje no puede ser, por la temática del mosaico, más que Apolo, dios de la música y de la poesía, cuyas relaciones con algunas Musas fueron frecuentes (fruto de sus amores con Urania nació Orfeo, y con Talía engendró a los Coribantes). El caballo sería Pegaso, también relacionado con las Musas y que era considerado como el símbolo de la inspiración poética. Alrededor de este gran medallón central se disponen nueve polígonos irregulares, debido a la dificultad que suponía adaptarse al espacio libre del octógono. En cada cuadro se representa una Musa y un maestro famoso de la Antigüedad en el arte inspirado por su Musa. Estas eran nueve, de las que sólo cinco se conservan casi en su totalidad, y se representan desde el extremo central superior de la siguiente manera: Erato, musa del amor, con una cítara; Urania, de la astronomía, señalando con el puntero a la esfera y un compás; Clío, de los héroes y la historia; Terpsícore, de la danza, con una lira; Melpómene, de la tragedia, con la máscara trágica apoyada en una columna; Talía, de la comedia, con la máscara cómica a modo de careta; Euterpe, de la música, con una doble flauta; Calíope, de los cantos heroicos, con unas tablillas y un estilete para escribir; y Polimnia, de la poesía lírica y los cantos sagrados, seguramente cubierta con un velo. Toda la composición se decora con un trenzado simple entre los marcos y doble en el friso exterior.

Otro tema mitológico muy conocido es el rapto de Europa, hija del rey Agenor de Fenicia. En este mosaico se describe el momento en que Zeus, bajo la apariencia de un toro, rapta a Europa mientras estaba jugando con unas amigas en el campo, llevándosela a Creta donde tendrá con ella tres hijos: Minos, Radamantis y Sarpedón, los cuales darán paso a la dinastía de reyes cretenses. La composición se completa con un erote alado. Menos conocido, incluso entre los mosaicos de asunto báquico, es el Triunfo de Baco en la India, encontrado en la calle Alfonso I de Zaragoza. Se represen-

ta a la divinidad con el tirso característico en la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene las riendas de un carro tirado por tigres. A su lado, una victoria alada con una palma simbólica, le corona las sienes (corona hecha con teselas de pasta vítrea azules y verdes). El cortejo se completa con figuras de bacantes y faunillos. Es un tema desconocido en la Grecia clásica que se puso de moda tras las hazañas de Alejandro Magno por Oriente, pasando posteriormente al mundo romano. Se fecha en el siglo II d. de C.

El mosaico con la representación de la cabeza de Medusa en el medallón central, es de procedencia desconocida. Se completa su decoración con motivos geométricos, entre los que destacan los nudos salomónicos tan característicos de estos momentos tardíos del imperio. De Elche (Alicante), es un pequeño mosaico muy fragmentado en el que aparece Apolo tocando la lira.

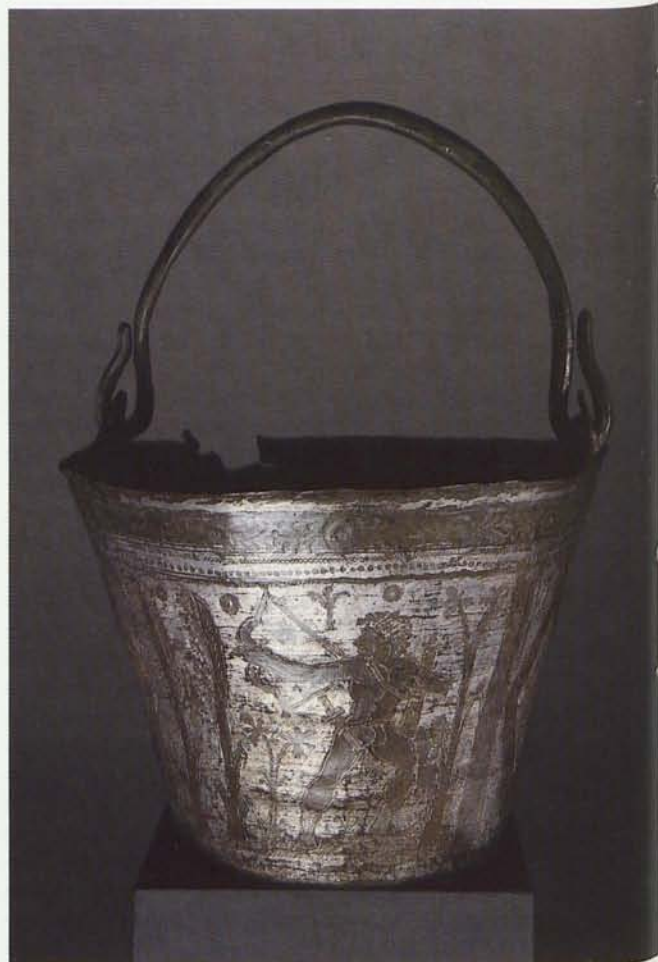
Los mosaicos en los que predominan las formas geométricas se combinan, frecuentemente, con motivos vegetales pudiendo ser, incluso, una esquematización de ellos. Se completaría así una evolución tendente a la simplificación de formas. Esta concepción artística la podemos ver en el mosaico procedente de la villa tardoimperial de Soto del Ramalete (Tudela, Navarra). El tema decorativo se forma con líneas que se entrecruzan a modo de peltas o imbricaciones, y si observamos con atención no son más que guirnaldas de hojas. Los espacios libres se decoran con motivos vegetales e, incluso, un pez. Una de las características principales de este tipo de mosaicos es el *horror vacui*, es decir, la proliferación de motivos por toda la superficie a decorar sin dejar espacios vacíos de contenido, tal y como podemos ver en los mosaicos de la también villa tardía de Cuevas de Soria y el encontrado en Clunia (Coruña del Conde, Burgos). Estas tendencias se empiezan a notar con intensidad desde el siglo IV y afectan no sólo a los mosaicos, muchos de los cuales conservan todavía el gusto figurativista, sino también a la escultura decorativa y a otras facetas menores, que no menos importantes, del arte como las decoraciones cerámicas. De alguna manera, sin saber exactamente por qué, se están sentando las bases de lo que será el arte paleocristiano y visigodo.

Hasta ahora hemos visto simples manifestaciones artísticas que han sido tratadas fuera de su contexto, como si en su origen romano hubiesen ocupado los mismos pedestales y las mismas vitrinas en que se exponen en este museo. Hemos aislado

unos cuantos objetos por su valor artístico y cultural pero, al mismo tiempo, hemos entrado en la senda peligrosa de la despersonalización de la pieza al dejar de cumplir ésta su función en la vida real y cotidiana, tal y como la tuvieron en su momento. Para paliar esta situación, trataremos de reconstruir el modo de vida romano con las piezas que se exponen y con la ayuda de nuestra imaginación.

Esta vida pudo desarrollarse en un edificio como el de Valdetorres de Jarama, en la provincia de Madrid, aunque podíamos haber elegido cualquiera de los representados en el mosaico de las Musas o alguno de los muchos aparecidos en nuestro territorio. Valdetorres tiene forma octogonal, con un patio central al aire libre rodeado por una galería cubierta (peristilo). Este peristilo iría adornado con una serie de estatuas, entre las que sobresalen el Esculapio en mármol blanco y un Tritón. Quedan más restos escultóricos, como la cabeza de pantera, por lo que el conjunto debió de ser más complejo y numeroso. Estos patios fueron frecuentes en las casas romanas, tanto en las villas campestres como en las urbanas. Podían tener un estanque central, más o menos grande según el espacio o el nivel económico de los propietarios, que servía tanto de elemento decorativo como depósito de agua para las estaciones secas. Estos patios y peristilos eran lugares apropiados para decorarlos con estatuas, siguiendo un modelo frecuente en el mundo romano.

En Valdetorres, a partir de ese patio central se distribuía una serie de habitaciones (*oeci*) rectangulares y triangulares. Cuatro de ellas terminaban en un ábside semicircular, que en planta tendría una forma similar, aunque mayor, a la que podemos apreciar en el mosaico de Clunia. Aquí, sin embargo, los suelos no iban decorados

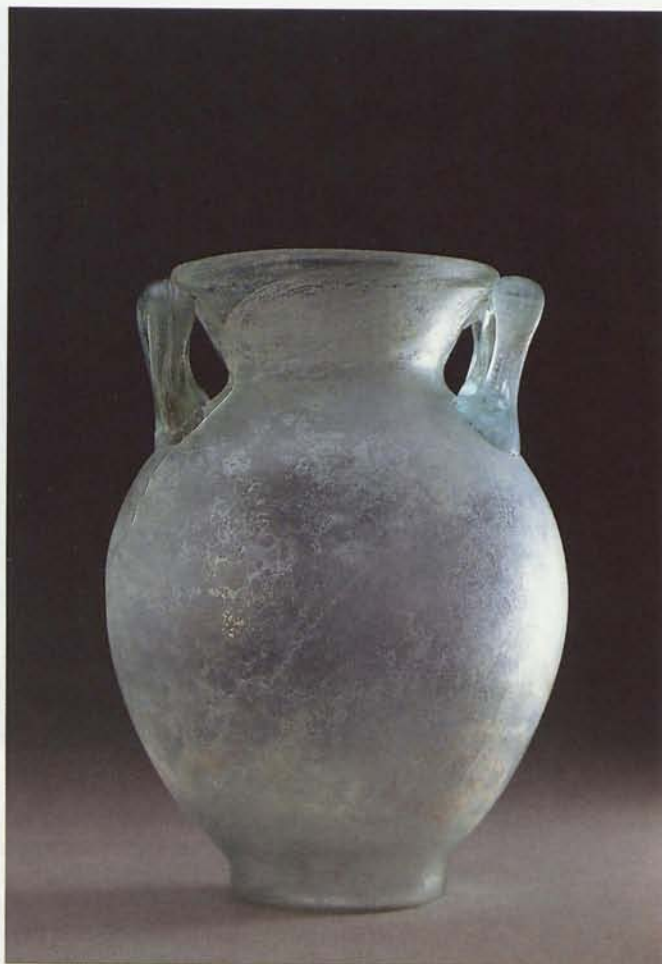


con esos ricos mosaicos que ya hemos visto en otras villas romanas, lo que en un principio llevó a pensar en que el edificio no se llegó a terminar. Ahora bien, pudo tener un suelo de arena, del que quedaban aún pruebas pero del que no podemos afirmar que fuese el original o el definitivo, o cualquier otro material poco duradero del que no quedan huellas. Los escasos restos de mosaico que se documentaron, se localizaron en varias de las habitaciones triangulares, pero decorarían las paredes y no los suelos. Por los fragmentos encontrados, un zócalo de estuco (mortero de cal) pintado completaría esa decoración parietal.

Pero los restos más numerosos que se encuentran al excavar cualquier yacimiento, y Valdetorres no fue una excepción, son los utensilios. Para que la vida pueda desarrollarse con normalidad es necesario contar con una serie de útiles, tan variados como sean las actividades que se realicen. Algunos de estos útiles se dedicarán a satisfacer actividades básicas como el trabajo, la alimentación o el aseo personal, por lo que lógicamente serán más frecuentes. Otros, en cambio, tendrán unos fines más en consonancia con el mundo anímico de



Fig. 11
Colador de plata.



la persona, por lo que será menor su número aunque, por regla general, estarán trabajados en materiales más preciados y valorados. Todos, desde el punto de vista arqueológico, tienen la misma importancia.

Como en la actualidad, la vajilla ocupa un lugar destacado entre los elementos domésticos. Dependiendo de su función específica se puede clasificar en: útiles de cocina, vajilla de mesa y suntuaria, que podría emplearse en determinadas ceremonias. En ocasiones, es difícil poder distinguir entre una función y otra. La calidad de los materiales empleados en su realización dependerá del poder adquisitivo de sus propietarios. Las de mayor lujo se trabajarían en metales preciosos, oro o plata, y aleaciones más pobres como el bronce. Existe una tipología muy variada, destacando la jarra o *urceus* (41), la botella o *lagoena* muy parecida a esta última, los frascos y botes o *ampullae*, el cazo o *trulla*, el colador o *colum* (Fig. 11), el askos (41), el plato o *catinus*, la cuchara o *ligula*, etc. La *situla* (Fig. 12) era un recipiente en forma de cubo que podía utilizarse en ciertas ceremonias, tal y como lo vemos representado en la procedente de Bueña (Teruel), con decoración

nielada en plata. En ocasiones, formaban un conjunto ritual, como la jarra, la *patera* (fuente con mango) y el *acetre* (pequeño caldero), todos de cobre batido, encontrados en una tumba tardía en Fuentespreadas (Zamora), junto al resto de materiales que se expone en la vitrina. Por éstos, sabemos que la tumba perteneció a un *dominus* o señor de la villa, que como *paterfamilias* (cabeza de familia) ejercía de sacerdote en el culto doméstico a los Lares.

El vidrio era otro material prestigioso. Se conocía desde el III milenio a. de C., fabricado mediante moldeado. Otra técnica arcaica consistía en tallar la pasta vítrea como si fuese una piedra dura. De esta técnica existe en el MAN un magnífico ejemplo en el jarrito de la Aliseda, que se expone en la sala de Colonizaciones. La técnica del núcleo de arena para realización de piezas de boca estrecha está documentada desde el II milenio a. de C. Mediante este proceso están fabricados los unguentarios que se exponen también en la citada sala. La última técnica descubierta es la del vidrio soplado, hecho acaecido en algún lugar de Oriente medio, quizás en la costa de Siria, en el siglo I a. de C. Desde ese momento se fue im-

Fig. 12
Situla (caldero) de
Bueña.

Fig. 13
Botellita
cuadrada
de vidrio.

Fig. 14
Urna
globular de vidrio.



Fig. 15
Vaso de ágata,
Mérida.

poniendo por su versatilidad frente a las demás, extendiéndose su uso por todo el Imperio. Con esta técnica se fabricó todo tipo de piezas, como jarras, vasos, ungüentarios, e incluso urnas cinerarias (Figs. 13 y 14), tanto en época altoimperial como en la tardorromanidad. De todas las piezas que se exponen destacan dos principalmente. Una es el vaso de Palencia, realizado mediante soplado sobre un molde con la decoración en negativo, lo que permitía, al enfriarse, obtener en la superficie del vidrio la decoración en relieve. En este vaso el tema representado es un combate entre gladiadores. El otro es la diatreta de Tiermes (Soria), que pertenece al grupo de vasos o copas talladas en relieve y decoradas con retícula. Son considerados como el vidrio de lujo de los siglos III y IV d. de C., sustituyendo a los vidrios camafeos de los dos siglos anteriores. La retícula se realiza mediante el calado y vaciado de la superficie del vaso y, por lo tanto, no es una decoración añadida *a posteriori*.

Pero los hallazgos más frecuentes en cualquier hábitat son los cerámicos. La materia prima utilizada, arcilla, es muy abundante en la Naturaleza por lo que resultaba más barata que el metal, al mismo tiempo que poseía un grado de dureza cercano a éste y superior al vidrio. Otra ventaja que gozaba era que se adaptaba con facilidad a todo tipo de funciones, gustos y economías.

La cerámica de lujo romana de época imperial se denomina *terra sigillata*. Se dis-

tingue fácilmente por su aspecto exterior, de color rojizo o anaranjado y brillante, fruto de la elección de las arcillas, de la composición de los engobes y pigmentos aplicados en su superficie y de las distintas fases de cocción. La primera conocida fue la *terra sigillata aretina*, llamada así por la ubicación de los centros de producción de Arezzo (Toscana). Estas factorías empezaron a producir hacia el 30-25 a. de C., manteniéndose en auge hasta los años 15-20 d. de C., a partir de los cuales empieza a decaer debido a la competencia de la *sigillata* producida en otras factorías de la misma Italia y, sobre todo, de la Galia e Hispania. Parece que los talleres de Arezzo funcionaron hasta la mitad del siglo I, y produjeron dos tipos de cerámica, una minoritaria, decorada en molde, y otra mayoritaria, lisa y no decorada, que se centraba en la realización de servicios compuestos de copa y patera de variadas dimensiones.

Dos son las características principales de esta cerámica:

1. Utilización del molde en la decoración, técnica empleada con anterioridad en la Grecia helenística (cuencos délicos, cerámica megarense) e Italia (cerámica calena). La técnica consistía en realizar un molde previo en arcilla imitando la forma a realizar. Sobre la arcilla aún fresca, se realizaba en la pared interior una decoración en negativo por medio de la impresión con punzones de variados motivos y buriles. Una vez seco el molde, se aplicaba sobre su su-



Fig. 16
Tres jarros de
cerámica sudgálica.

perficie interior la pasta que, por presión, al retirarse, salía con la decoración en relieve. La pieza se completaba con bordes y pies hechos con plantillas o con la ayuda del torno. 2. Fabricación en serie de esta cerámica, debido a la utilización de moldes y plantillas, lo que abarató los costes y permitió su penetración masiva en mercados alejados de los centros de producción. Para distinguir los alfareros y alfares, se marcaban las piezas con sellos (*sigilla*), generalmente en el fondo de la pieza.

La industrialización es un hecho evidente con la *sigillata* fabricada en los talleres galos, sobre todo los establecidos en el sur del país: Bram, Montans, Banassac y La Graufesenque. La "*terra sigillata sudgálica*" (Fig. 16) de La Graufesenque empezó hacia el 10 a. de C., imitando los productos itálicos. Su período de esplendor coincide con los reinados de Claudio y Nerón (40-60 d. de C.) y sus productos se caracterizan por un color rojizo brillante. El mercado, en esta época, se extiende desde el norte de Europa por todo el continente hasta África del Norte y las costas mediterráneas de Asia. A finales de siglo, su producción decae manteniendo un mercado muy reducido hasta la mitad del siglo III.

La "*terra sigillata hispánica*" es la *sigillata* producida en nuestra península a partir del siglo I de la Era. Los alfares más importantes se establecieron en La Rioja

(Tricio, Bezares, etc.), aunque se documentan talleres por todo el territorio, entre los que destacan los de Solsona (Lérida), Andújar (Jaén), Bronchales (Teruel) y Granada. Las formas decoradas no son tan abundantes como en la gálica, siendo características las decoraciones metopadas de los dos primeros siglos. Mantuvo la decoración a molde en época tardía, en los siglos IV y V. Son propios de este momento los motivos de grandes ruedas o círculos.

Se denomina "*terra sigillata africana*" o "*terra sigillata clara*", a las cerámicas producidas en el norte de África, con preferencia en los alfares ubicados en el área de Túnez. El término "clara" hace referencia al tono anaranjado que tiene, en vez del tono rojizo más oscuro de las demás variedades. En un momento tardío, pudieron imitarse en otras provincias del imperio, como en la misma Hispania, o influyeron en las producciones ya existentes. La más antigua es de la del tipo A, documentándose ya a finales del siglo I d. de C. Van haciéndose con el mercado de la cerámica de lujo a partir del siglo II, con la decadencia de las demás *sigillatas*. Típica del siglo III es la Clara C, con un barniz anaranjado que puede ser muy brillante y decoración aplicada en relieve. La clara D se documenta desde el siglo IV. Entre sus características destaca el color, no tan vivo como en la C, y la decoración, realizada por estampación. En estos dos últimos tipos es frecuente la aparición de motivos cristianos.



Fig. 17
Lucerna.

Se consideran también cerámica de lujo a la denominada “de paredes finas”, llamadas así por la extrema delgadez de sus paredes, lo que no fue obstáculo para que a menudo estuviese decorada. Entre estas últimas destacan las de pared arenosa, y la decorada a barbotina imitando hojas y palmetas de plantas acuáticas. La cerámica vidriada era otra cerámica de prestigio, sobresaliendo entre las piezas expuestas un *acetabulum* (salsera) decorado a molde. Ambos tipos se desarrollaron preferentemente durante el siglo I d. de C.

La cerámica pintada era conocida antes de la presencia romana, sobre todo en el mundo ibérico. Durante el Imperio su producción, lejos de disminuir, aumenta, reflejando las particularidades propias del mundo autóctono y desempolvando viejos motivos nunca olvidados. Estas características se aprecian en la cerámica encontrada en las excavaciones de Arcóbriga (Monreal

de Ariza, Zaragoza). Frente a decoraciones metopadas, dispuestas de similar manera que en la sigillata hispánica sin poder precisar cuál influye en cuál, se disponen otros motivos alguno de ellos muy significativos, como el templo y la representación de la divinidad que cobija en su interior, hoy en día desconocida. La cerámica más utilizada es la llamada común. Sus funciones abarcan desde el almacenaje (*dolium*), pasando por las cerámicas de cocina hasta el servicio de mesa, cuando no se tenía un gran poder adquisitivo. Frecuentemente imitaban las formas hechas en metal o en cerámicas de lujo. Destacan por su utilidad las lámparas o *lucernae* (Fig. 17) hechas de arcilla, casi siempre decoradas pero sin llegar a la perfección artística de las realizadas en metal. Las lucernas decoradas con volutas en forma de espiral en el mechero son típicas del siglo I. Estas se van sustituyendo por las de canal y de disco, desde finales del I al III. A partir de ese momento van apareciendo las lucernas con motivos cristianos. Una característica de esta última etapa es que las asas, por lo general, se vuelven macizas.

Aparte de los objetos de metal, de vidrio y de cerámica, existen otros materiales que se relacionan con mayor intensidad con la vida anímica de la persona. A través de ellos podemos explorar el mundo de la mujer y del hombre romanos, acercarnos a su trabajo cotidiano y a su idea del ocio y las diversiones, y, por último, ver cómo afrontaban el último paso, la muerte.

La mujer romana, con independencia de las labores relacionadas con la vida doméstica y familiar, tenía un gusto especial por el cuidado de su persona. Hemos visto la profusión de trajes y de ropas (peplo, chitón, himatión, atola, palla, etc.) que utilizaba a través de la escultura. Otra de sus máximas atenciones era el peinado, que cuidaban con gran exquisitez. Las modas, dictadas preferentemente por las mujeres de la familia imperial, eran copiadas por las *ornatrices* (peinadoras o peluqueras) y se aceptaban entre las damas pudientes. Estas modas cambiaban con rapidez, tal y como vemos en los retratos femeninos, y podían verse desde los más sencillos, como el de Livia, a los más complicados y espectaculares, como el llamado “nido de avispa”, tan en boga en época flavia (68-98 d. de C.). Existía una gran variedad de objetos de tocador: perfumes (*ungüenta*), cosméticos guardados en cajitas (*capsulae*) algunas bellamente decoradas, pinzas de depilación, limpia-orejas (*auriscalpium*), *strigiles* para los aceites, peines (*pectines*), espejos de bronce (*specula*), etc. Tampoco los objetos de adorno tendrían que envidiar a los mo-

ernos: agujas para el pelo (*acus crinalis*), peinetas (*crinales*), broches (*fibulae*), amuletos (*amuleta*) de la suerte (en forma de pie) o de la fecundidad (priápicos, en forma de falo), y joyas. Las más preciadas se trabajaban en oro o plata, aunque también se utilizaban las perlas y piedras preciosas y semipreciosas como la malaquita (verde), el lapislázuli (azul) y el ágata. Destacaban los anillos (*anuli*), collares (*torques* y *monilia*), brazaletes (*armillae*) y pendientes (*inaures*).

Los ajuares de los hombres reflejaban con mayor intensidad su posición dentro de la sociedad así como el trabajo que realizaba. Partiendo del ajuar de una tumba de Fuentespreadas, fechada a comienzos del siglo V d. de C., podemos reconstruir las actividades desarrolladas en un *fundus* o casa de campo. Los objetos de uso personal consistían en dos broches de cinturón, un cuchillo de monte con su funda y una punta de lanza. Junto a éstos aparecieron dos juegos de arreos de caballo (frenos, petrales y botones). Con los restos de una caja de madera, se encontraron diversas herramientas: un hacha de doble filo (*bipennis*), una azuela y un martillo (*martiolus*) para trabajar la madera, diferentes clases de hierros que pudieron servir como cinceles, escoplos, gubias o formones (*scalpra*, *terebrae* y *perforacula*), una podadera (*runco*) y una hoz (*falcula*), unas tijeras (*forfices*) y varios cencerros (*tintinnabula*). Todas abarcarían un marco muy amplio de actividades que irían desde la explotación de los bosques, hasta la agricultura y ganadería, pasando por la carpintería y herrería. El ajuar se completaba con los bronce rituales ya comentados y con las cerámicas y vidrios propios de una ofrenda funeraria.

Otros ajuares nos acercaría al conocimiento de profesiones más liberales, como la medicina, arte en el que los romanos,



Fig. 19
Reloj, Baelo.

como en tantas facetas, fueron grandes deudores de los griegos. El instrumental empleado estaba muy perfeccionado y contaba, entre otras cosas, con espejillos en forma de larga cucharilla utilizados a modo de sondas (*specilla*), pinzas y tenazas (*volsellae*) o grandes (*forcipis*), bisturíes (*scalpella*), una tipología muy variada de *specula* (rectal, vaginal), etc.

Entre las actividades dedicadas al ocio destacaban la caza y los juegos. En la caza jugaban un papel primordial, el caballo y las armas, como podemos verlo representado en un aplique de carro del siglo III. El caballo sirvió en la Antigüedad no sólo como elemento lúdico, sino también como fuerza de trabajo y de transporte, bien solo bien formando parte de un vehículo. Existía una amplia variedad de estos vehículos: transporte de mercancías (*plaustrum*, *carrus*, *benna*), de viaje (*raeda*, *essedum*, *cisium*), de lujo (*carpentum*, *carruca*) y de carrera (*biga*, *quadriga* entre los más fre-

Fig. 18
Sisto (bronce).



cuentos). Los caballos y carruajes se adornaban con apliques y pasariendas ricamente decorados, y muchos de ellos formaban parte, por su prestigio, como en la tumba de Fuentespreadas, del ajuar funerario.

Las manifestaciones lúdicas más importantes eran los juegos (*ludi*), que tenían lugar en la ciudad. En el anfiteatro se celebraban principalmente las luchas de fieras y los combates de gladiadores. En el circo, sobre todo, las carreras de caballos. De estos dos últimos juegos tenemos varios mosaicos, procedentes de Roma, decorando el vestíbulo de entrada al museo. En algunos se aprecia con nitidez el nombre de los contrincantes o *gladiadores*. De las *venationes*, tenemos una magnífica representación en el *missorium* procedente de Atenas que, por su forma redonda, recuerda la arena del anfiteatro.

La vida en la ciudad estaba regulada por medio de leyes. El sistema jurídico-administrativo romano resultaba bastante complejo. Existían ciudades y pueblos que mantenían su organización en colonias y municipios mediante un estatuto jurídico romano. Aun en estos últimos, no todos gozaban de los mismos derechos pues se distinguían entre los meros habitantes (*incolae*, sin derecho de ciudadanía) de los ciudadanos (*cives o municipes*) que disfrutaban plenamente del derecho romano o latino. La política seguida por Roma durante el Imperio, una vez pasada la fase de conquista y el primer impulso colonizador, fue la

de equiparar los estatutos de las distintas ciudades y de sus habitantes.

El funcionamiento de estas colonias y municipios es conocido a través de sus leyes. En el Museo destacan los fragmentos en bronce de la Lex Ursoniensis, Malacitana y Salpensana (Fig. 20). La primera es la ley de fundación de la *Colonia Inmunis Genitiva Iulia Urbanorum Urso* (actual Osuna), creada en tiempos de Julio César con ciudadanos llegados de la misma Roma. Málaga y Salpensa (actual Ficalcázar, Sevilla), eran dos ciudades ya existentes que alcanzaron el estatuto de municipio en época de Domiciano (81-96 d. de C.), como consecuencia de la concesión de la ciudadanía latina a toda Hispania en tiempos del emperador Vespasiano (69-79 d. de C.). Por ellas sabemos que en las colonias y los municipios existían dos órganos rectores fundamentales: el consejo de los decuriones (*ordo decurionum o senatus*), y la asamblea de ciudadanos. Las competencias del primero eran muy amplias y podían ir desde la organización defensiva hasta la administrativa y festiva.

Las del segundo eran más restringidas y estaban controladas en gran medida por los decuriones. Las decisiones que adoptaban estos dos organismos eran puestas en práctica por los magistrados, entre los que destacaban los *duo viri* o *duo viri iure dicundo*, magistrados supremos que presidían las reuniones del consejo y de la asamblea.

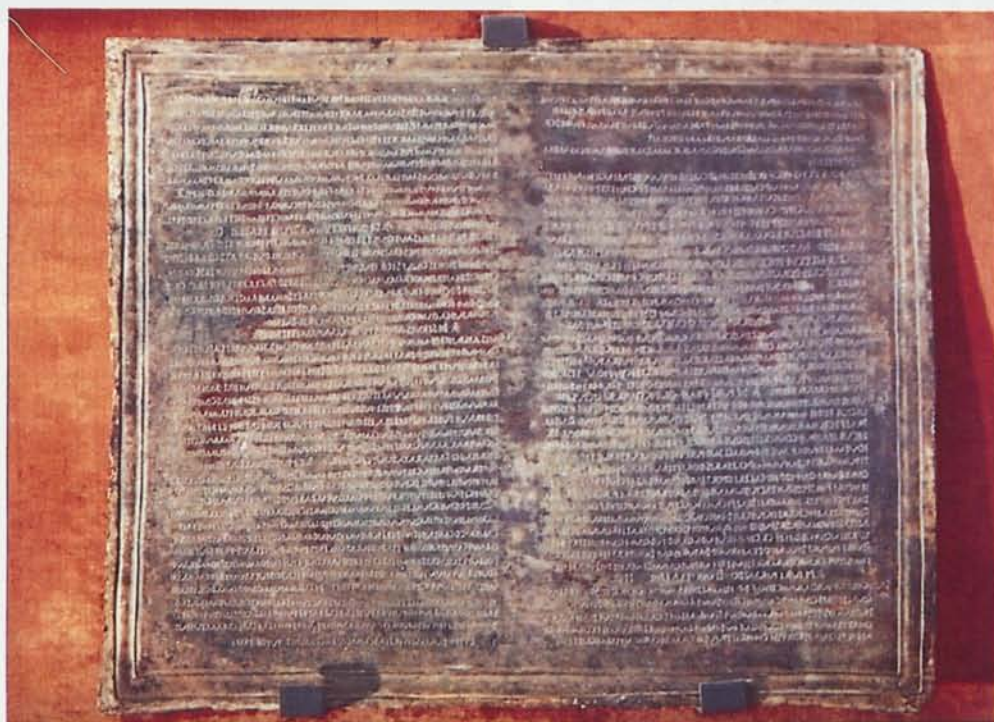


Fig. 20
Tabla de bronce,
Osuna.



Fig. 21
Urna cineraria de
mármol.

Existían en las colonias unos magistrados con carácter religioso que, según la ley de Urso, se organizaban en dos colegios sacerdotales: el de los *pontífices* y el de los *augures*, con tres miembros cada uno el cargo tenía carácter vitalicio. La organización ciudadana se completaba con un gran número de cargos de menor entidad que velaban por el cumplimiento de todas las funciones necesarias para el normal desenvolvimiento de la ciudad.

El mundo funerario romano estaba dominado por la superstición y el simbolismo. La muerte era considerada como algo maléfico e impuro que contaminaba no sólo al muerto sino también a los que habían estado en contacto con él. Por eso había que cumplir una serie de ceremonias, tanto en la propia tumba como fuera de ella, con el fin de que la personalidad del difunto no se llegase a perder y que, al mismo tiempo, su familia pudiese purificarse. Existían corporaciones (*collegia funeraria*) que velaban

por el cumplimiento de esas ceremonias. Los sepulcros y objetos enterrados con el cadáver eran considerados como *res religiosae*, promulgándose disposiciones especiales para evitar los atentados contra las tumbas. Estas, obligatoriamente, tenían que estar fuera de la ciudad y se ubicaban principalmente en los márgenes de las vías y calzadas, donde podían recibir el homenaje de los transeúntes.

Dos eran los principales ritos funerarios: incineración e inhumación. Ambos tenían su tradición, tanto en Roma como en los pueblos anexionados al imperio. Para proceder a cualquiera de los dos había que realizar antes una inhumación simbólica. El primer paso consistía en santificar el lugar, para lo cual se cortaba un dedo del muerto y se enterraba. Se completaba con el ocultamiento del inhumado, o de la urna cineraria, en la tierra para protegerle de la luz. La tierra, como elemento simbólico, se podía sustituir por una pared.

En el ritual de incineración, el cadáver se quemaba en una pira (*ustrinum*) y las cenizas, después de lavarse con vino, se depositaban en una urna junto al ajuar (Fig. 21). Las urnas podían ser más o menos complicadas. Se utilizaban los más variados materiales como la cerámica, el vidrio y el bronce, como ya hemos visto. Las había en forma de casa (oikomorfas), algunas bellamente trabajadas en mármol, que imitaban la casa habitada en vida. La incineración fue el ritual más utilizado, aunque no el único, en época republicana y durante el primer siglo del Imperio.

A partir del siglo II la mayoría de los enterramientos son inhumaciones. No están claros los motivos que indujeron a tal cambio, pero evidentemente tenían que tener unas bases económicas y sociales. La irrupción del cristianismo, como se ha querido hacer ver, no es suficiente para explicar tal fenómeno. Las personas pudientes utilizaban para sus inhumaciones sarcófagos bellamente decorados. Los que tenían una temática pagana fueron siendo sustituidos desde el siglo IV por los de temática cristiana, a medida que esta nueva religión se iba imponiendo sobre las demás. Destaca el sarcófago de las Vegas de Pueblanueva (Toledo), encontrado en la cripta de un mausoleo octogonal. No imita los sarcófagos realizados en Roma (como los de Berja y

Astorga), sino a los de los talleres de Bizancio, por lo que bien pudiera venir de allí directamente o a través de un modelo que fuese imitado en un taller español. En estos sarcófagos de temática cristiana, que se inspiran en pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, las escenas se desarrollan sin solución de continuidad, siendo difícil distinguir unas de otras. Esta manera de hacer se ha denominado "estilo cristalino", porque es como si sólo se separasen por un cristal invisible. Esto es perceptible, de manera particular, en el sarcófago de Berja (Almería). En otras ocasiones, la simbología cristiana se encuentra muy esquematizada, reducida principalmente a cruces y crismones, como podemos verlo en la tapa del sarcófago de plomo procedente de Andújar (Jaén), que por su decoración podría fecharse a finales del siglo IV o principios del V.

Desde el siglo IV, los restos cristianos se van haciendo más evidentes. Hasta ese momento, pese a lo que nos dicen las Fuentes, los testimonios culturales peninsulares relacionados con el cristianismo no se conocen. En este mundo tardorromano es donde se desarrollará esta nueva religión, dejando un conjunto de manifestaciones que se engloban dentro de un ambiente definido como "cristiano antiguo" o "paleocristiano".