

LOS RELIEVES DEL TEMPLO DE MARTE EN MERIDA

MARIA DEL PILAR LEON ALONSO

Ante el Hornito de Santa Eulalia y a manera de pórtico, pueden contemplarse hoy los restos del Templo de Marte, tradicionalmente considerado obra romana del siglo I d. C. Tras su descubrimiento en el siglo XVII, fueron adquiridos por el Ayuntamiento de Mérida para adornar una pequeña capilla consagrada a Santa Eulalia.¹

Aún hoy tropezamos con el inconveniente de que la colocación de los mármoles del Templo de Marte ante el Hornito obedezca al gusto de una época prebarroca; a consecuencia de ello resulta difícil la correcta interpretación de los mismos (Fig. 1). No obstante, la belleza y perfección de sus relieves han llamado la atención en todo momento y han sido objeto de comentarios, más o menos detallados, a cargo de eruditos locales y extranjeros.²

A la vista del Hornito y de los restos de lo que llamamos «Templo de Marte», cabe preguntarse si el hallazgo se redujo simplemente a los elementos que forman el pórtico y la pieza de dintel —en otro tiempo escalón de acceso—, que desde hace años se guarda en el Museo Ar-

1. J. Alvarez Sáenz de Buruaga: «El Hornito de Santa Eulalia», *Hoy*, n.º 9690, Mérida, 1963.

2. J. A. Cean Bermúdez: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832, pág. 390 ss.; G. Fernández Pérez: *Historia de las antigüedades de Mérida*, Mérida, 1892, pág. 73; A. F. Forner: *Antigüedades de Mérida*, Mérida, 1893, pág. 115 ss.; A. Laborde: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, III, Paris, 1834, pág. 404 ss.; R. Lantier: *Inventaire des monuments sculptés préchrétiens de la Péninsule Ibérique*, Bordeaux, 1918; M. Macías Liáñez: *Mérida monumental y artística*, Mérida, 1913, pág. 26 ss.; B. Moreno de Vargas: *Historia de la ciudad de Mérida*, Mérida, 1892, página 73; J. R. Melida: *Monumentos Romanos de España*, Madrid, 1925, pág. 69; A. Schulten: «Merida das Spanische Rom», *Deutsche Zeitung für Spanien*, Barcelona, 1922; J. C. Serra y Rafols: *La vida en España en la época romana*, Barcelona, 1944, pág. 227.

queológico de la ciudad.³ La observación atenta del monumento nos hace suponer que los materiales dispuestos ante el Hornito no son sino una reducida parte del edificio antiguo.

Los fustes de las columnas son de mármol rosáceo, con vetas oscuras, lisos y monolíticos, pero fácilmente se echa de ver que están partidos, es decir, que en su día formaron un solo fuste. El que hoy vemos a la derecha mide 1,80 m. de largo y su perímetro es de 1,37 m.; el de la izquierda tiene 1,75 m. de largo y 1,55 m. de perímetro, por lo cual en la columna original sería la parte inferior, mientras el de la derecha sería la superior. La altura total de las columnas ascendería a unos 3,55 m. Esto nos hace sospechar que si estas columnas aparecieron con los demás materiales del Templo de Marte, las desecharon por superar en altura al propio Hornito y prefirieron cortar una.

En cambio, los capiteles parecen concordar perfectamente con el estilo y características del resto del monumento. Su altura es de unos 0,56 m. y su anchura, de voluta a voluta, de 0,69 m. Son corintios y de mármol blanco, trabajados por el trépano a base de surcos y acanaladuras que permiten fecharlos en la segunda mitad del siglo II d. C. (Figura 2).

Las basas de estas columnas son distintas; la de la derecha ni siquiera es una basa auténtica y la izquierda está tallada con arreglo a las molduras características. Por lo que respecta a los cuatro pilares cuadrados, Mérida opinó que pudieron ser las antas de la cella,⁴ pero en realidad se trata de elementos arquitectónicos muy del gusto de la época y del momento postherreriano en que se reconstruyó el monumento.

Sobre estos elementos de soporte descansan los dinteles, cuya decoración es lo más interesante del Templo de Marte. Dado que son varios los designaremos convencionalmente en función del lugar que ahora ocupan. El dintel frontal lo denominaremos DF; los fragmentos insertados a su derecha e izquierda DFa y DFb. Los lados menores irán abreviados DE el del lado este u oriental, que es imitación renacentista en su friso, y DO el del occidental (Fig. 1).

El exterior de cada una de las piezas —entablamento del edificio— va profusamente decorado. En el interior predomina una correcta so-

3. El Sr. Alvarez Sáenz de Buruaga, actual director, nos comunicó que, con ocasión de levantar el pavimento, aparecieron inscripciones visigodas.

4. J. R. Melida: «Templo de Marte», *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, (1907-1910), n.º 73, lám. LI.

briedad y en los sofitos tenemos magníficas muestras de relieve decorativo romano.

Las caras del arquitrabe están surcadas por un cimacio lésbico y un contario, que corren a lo largo de todo el edificio (Fig. 3). El contario, bien conservado, es de cuentas gruesas y alargadas, de forma elíptica, con los extremos del eje mayor más angulosos que redondeados. A su vez los carretes son romboidales, finos y apuntados. Técnica y estilo responden con exactitud a los gustos de mediados del siglo II, aunque Wegner los creyó flavios; a tenor de los esquemas de su libro habría que parangonar los del Templo de Marte con los de época de Nerva y Trajano.⁵ Sin embargo, es evidente la disparidad entre el contario que nos ocupa y los de época flavia, que más adelante tendremos ocasión de ver.

En cuanto al cimacio, es de excelente factura y cuidadosa talla, en la que un acertado rehundimiento contribuye a lograr los efectos de luz y sombra.

El friso es lo más significativo de la decoración externa de los dinteles. Consta de la sucesión de cabezas de Medusa y temas vegetales —hojas de acanto y palmetas—, cuya alternancia marcan gruesos tallos de flor de lis (Fig. 4).

Las cabezas de Medusa de DF, DFa y DO exhiben un rostro completamente redondo, exagerado aún más al quedar inscrito en otro círculo, formado por las hojas unidas que salen del tallo. La nariz es muy ancha y plana; la boca, de labios cortos y apretados, se cierra en un gesto muy forzado. Lo más expresivo son los ojos, desorbitadamente abiertos, inmóviles y mirando con fijeza al frente. Dato curioso e importante a efectos cronológicos es que el iris está decidida y ampliamente perforado para representar la pupila, lo que señala una fecha posterior al 150 después de Cristo (Fig. 5).

El cabello se ha tratado con igual minuciosidad y la labor del trépano resulta tan característica como eficaz, pues se le da un aspecto enmarañado y revuelto muy acorde con el espíritu del gorgoneion. A partir de un mechón central, del que también salen las alas, que hacen inconfundible este singular rostro femenino, se reparten grandes bucles rizados, que caen sobre la cara y penden en tirabuzón a la altura de las mejillas.

Por lo que respecta a los correspondientes motivos vegetales, el

5. M. Wegner: *Ornamente Kaiserzeitlicher Bauten Roms. Soffitten*, Köln-Graz, 1957, 48 ss., 100.

artista ha realizado una labor excelente (Fig. 4). La gracia y naturalidad con que caen las hojas de acanto, sus escotaduras perfectamente recordadas y las palmetas erguidas y airosas, dispuestas a cimbrarse al más leve soplo, atestiguan la calidad del diseño.

Un tipo completamente distinto de cabezas de Medusa tenemos en la pieza DE. Por falta de piezas suficientes los canteros emeritenses del XVII la hicieron inspirándose en las auténticas del lado DO.

El friso sufre dos interrupciones a lo largo del edificio. La primera en la pieza DF, donde los temas decorativos se han sustituido por la inscripción dedicatoria, y la segunda en DFb, pues se ha rebajado el relieve para colocar una inscripción moderna, en la que se lee:

ESTAS PIEDRAS DE MARMOL
SE HALLARON LABRADAS DE
LAS RUINAS DE ESTA CIUDAD

Nada aclara esta inscripción respecto al lugar del hallazgo o antiguo emplazamiento del edificio y además supone una dificultad para conocer el tipo de decoración que hubiera en su lugar, pues queda sólo una media palmeta, de un tipo único en el monumento.

Finalmente llegamos a la cornisa, de la que sólo quedan dos fragmentos originales en las esquinas de la fachada principal con los lados menores. Su correcta ejecución se ajusta a la tónica general del conjunto; está formada por la sucesión de una serie de elementos superpuestos. Desde abajo hacia arriba tenemos, en primer lugar, una fila de lengüetas muy semejantes al cimacio. A continuación corren gruesos dentellones separados por un breve espacio. Encima una banda de ovas y dardos de fina talla y como remate, grandes y hermosos mensulones, entre los que se origina un acasetonado, que ocupan unas rosetas.

El resto de la cornisa es moderno, imitado del original; en un trecho tan grande como la inscripción dedicatoria se interrumpe, para colocar en su lugar dos basas, de buen tamaño, invertidas, cuya procedencia desconocemos.⁶

La decoración interior, si bien escasa, resulta muy interesante, para ver que las piezas o fragmentos de dinteles no pudieron ir unidos de la manera que hoy los vemos, pues las molduras decorativas no coinciden en ellos y a veces ni siquiera quedan al mismo nivel. Dichas molduras son un cimacio y un contario del mismo tipo que los de la parte exter-

6. En un humilladero próximo al Hornito hay otra del mismo tipo, que soporta un pequeño monumento epigráfico referente al descubrimiento de estos mármoles.

na (Fig. 6). En el caso del cimacio no está rehundido ni tan acabado, debido tal vez a su posición en un lugar menos visible. Por encima del cimacio hay un resalte muy curioso a efectos arquitectónicos, pues su función sería soportar el peso de la viguería.

Temática y estilo de los relieves.—La decoración relivaria de los sofitos es sin duda lo más interesante y señalado en la labor escultórica del Templo de Marte. La originalidad de la temática está en función de la técnica y estilo con que se ha interpretado. El tema en sí —armas amontonadas a manera de trofeos— data del siglo III a. C. y aparece documentado artísticamente por primera vez en el monumento delfico de los etolios, obra del 278 a. C.⁷ En la terraza de dicho templo apareció el pedestal del monumento con escudos de varios tipos, grebas, un *carynx* y en general armas semejantes a las que encontramos en el Templo de Marte.⁸ Con la ayuda de monedas A. J. Reinach reconstruyó el monumento coronándolo con la figura de Etolia, sentada sobre las armas de los vencidos.⁹ Otros monumentos similares son los relieves del templo de Atenea Polias en Pérgamo y los del Bouleuterion de Mileto.¹⁰

Aparte el monumento de Etolia, se sabe que era costumbre entre los celtas amontonar armas en los santuarios en calidad de exvotos,¹¹ y es posible que el nuevo tipo de monumento clásico se inspirara en esta costumbre celta. Los romanos aceptaron de buen grado esta expresión artística triunfalista y desde los días de la República fue uno de los temas numísticos más empleados. Durante el Imperio inspiró bellísimas composiciones, en su mayoría relivarias; bástenos recordar las pilastras de la Galería de los Uffizi, procedentes del *Armilustrium* del Aventino (Figs. 18 y 19), y las del Museo de Berlín, procedentes de Cumas, flavias; entre las de tiempos posteriores, estos magníficos relieves emeritenses.

Se nos ofrece en ellos una panorámica completísima del armamento militar romano y del de los gladiadores, junto con alusiones de carácter simbólico. El esquema seguido en su composición es sencillo y siempre el mismo. El artista la ha desarrollado en sentido lineal, de forma que los extremos quedasen ocupados por clipeos-medallones. Se originan así dos grandes claros esculpidos con armas, que ascienden desde los

7. Pausanias X, 18, 7.

8. G. Ch. Picard: *Les trophées romains*, Paris, 1957, 94 ss.

9. A. J. Reinach: «L'Étolie sur les trophées romains de Kallion», *Journ. int. arch. num.*, 1911, 177, lám. V; F. Courby: *La terrasse du temple. Fouilles de Delphes*, II, Paris, 1927, 28 ss.

10. P. Couissin: «Les armes gauloises figurées sur les monuments Grecs, Etrusques et Romains», *Revue Archeologique*, XXV, 1927, 138-176; 301-325; XXVI, 1927, 43-79; R. Amy y otros: *L'Arc d'Orange*, XV suppl. à «Gallia», Paris, 1962, 77 ss.

11. César, B. G. VI, 17, 4.

extremos hasta el centro. Sobre cada uno de los clipeos laterales descansa una coraza, a partir de la cual la decoración se hace más menuda y abigarrada, salvo en el caso de las peltas que flanquean los clipeos. Las esquinas de cada tablero suelen estar ocupadas por un *carnyx*.

Los clipeos son las guías de la composición y tienen un carácter primordial entre las armas. Desde los tiempos de la Grecia arcaica —hallazgos de Olimpia— se fueron concibiendo como ofrendas predilectas a los dioses, por lo fácil que resultaba poner en ellos una inscripción dedicatoria y por adaptarse mejor que los cascos o armaduras a decorar un edificio o sus metopas.¹² Por lo que respecta a Roma, la práctica de dedicar escudos está documentada desde el siglo III a. C.¹³ La forma más corriente a efectos decorativos era el clipeo, por la comodidad que suponía su forma, por su ascendencia griega y quizá, sobre todo, porque era antiguo. Por griego y antiguo lo llevan Marte, la Victoria y los héroes de tiempos legendarios (ara de Turno y relieve de Curcio en el Foro Romano).

La preeminencia dada a los clipeos en este tipo de relieve decorativo tiene un alto significado en los relieves del Templo de Marte. Los del dintel frontal aparecen decorados en los extremos por un grifo, que apoya la pata derecha en un arbusto, y una hermosa flor de cuatro pétalos. La belleza de estos clipeos-medallones radica en la esbeltez y ritmo circular que el artista ha dado a la composición, que se adapta perfectamente a la forma del objeto a decorar (Figs. 7 y 8). Como en todos los demás sofitos, estos medallones son clipeos de ancha orla plana con un filete como reborde, generalmente decorado con una láurea.

En las piezas DFa y DFb sólo queda un clipeo en cada una; el de la primera decorado por una roseta, cuyos pétalos a su vez encierran una palmeta, y el de la segunda por una estilizada flor, de pétalos en forma de corchetes (Figs. 16 y 17).

Los clipeos de los lados menores se esculpen con temas iguales, interpretados con ligeras variantes. Se trata de un Pegaso, al galope en uno y paciendo reposado en otro, y la lucha de un águila y una serpiente, tema muy adecuado para composiciones numismáticas, que ya aparece documentado en acuñaciones de Olimpia¹⁴ (Figs. 9, 10, 11 y 13).

Pero son los clipeos centrales los que gozan de mayor esmero, es-

12. Pausanias I, 25, 7; X, 8, 7; X, 19, 4; *Olympiabericht* II, 67 ss.; III, 76 ss.; V, 35 ss.

13. W. H. Gross: en *Antike und Abendland*, 4, 1954, 114.

14. Ch. Seltman: *Greek Coins*, London, 1960, 106, lám. XV, n.º 8 y 12.

pecialmente el del dintel frontal. Nos ofrece un tema de sólida tradición, la Victoria de Brescia en versión propia del siglo II (Fig. 14).¹⁵ La Victoria se ve de perfil, pero con los hombros y la pierna derecha de frente; la izquierda está algo levantada, como si el pie se apoyase en un resalte del terreno. La mano derecha no escribe, sino que está suspendida en el aire, delante del pecho. Su torso está desnudo, sólo parte de la pelvis y las piernas aparecen rodeadas de un manto. La mano izquierda sostiene, por detrás, un clípeo, que se muestra al espectador en posición completamente frontal, apoyado en un tronco de palmera.

Como ha demostrado Furtwängler, este tipo de Victoria romana, uno de los preferidos del clasicismo oficial e imperial, nace de la transformación de una Afrodita griega, que se contempla en el escudo de Ares, como si se tratara de un espejo. El original, de Lisipo, se guardaba en el templo de Afrodita de Corinto, y su copia más conocida, procedente de Capua, se conserva en el Museo de Nápoles.¹⁶

La fecha de transformación de la Afrodita Corintia en Victoria no está determinada con fijeza. Lehman-Hartleben la colocaba a comienzos del Imperio,¹⁷ pero Hölscher ha aportado nuevos documentos que permiten retrollevarla, cuando menos, al helenismo itálico del siglo II a. C. A fines de este siglo ya era bastante conocida, pues dos de las gemas llegadas a nosotros lo reflejan claramente.¹⁸ Parece además que durante el Imperio se tomó como modelo para representar a la Victoria escribiendo en un escudo y cuyos orígenes no son anteriores a Vespasiano.¹⁹

Cuando la Afrodita de Capua se convierte en Victoria, no sólo adquiere las alas que la caracterizan como tal, sino que se ve obligada a hacer con el clípeo de Marte algo menos íntimo y personal que contemplar en el mismo el reflejo de su divina belleza. Ha de escribir en él la inscripción dedicatoria, tal como lo hacían los griegos desde los tiempos heroicos. Cuando tal ocurre, como una mano sola no le basta para sostener el escudo, tiene que apoyar el borde superior del mismo sobre la pierna adelantada. Esta es la posición de las Victorias de fines de la

15. A. Furtwängler: *Masterpieces of Greek Sculpture*, Chicago, 1964, 384 ss.; K. Lehman-Hartleben: en *Römische Mitteilungen* 38/39, 1923-24, 189 ss.; M. Wegner: en *JdI* 46, 1931, 63 ss.

16. A. Furtwängler: op. cit., fig. 70.

17. K. Lehman-Hartleben: op. cit.; Kluge y Lehman-Hartleben: *Die Antiken Grossbronzen*, II, 1927, 106.

18. T. Hölscher: *Victoria Romana. Archäologischen Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der Römischen Siegesgöttin*, Mainz, 1967, 122 ss.; gema de Nueva York y entalle de amatista en el mercado de antigüedades, lám. XI, figs. 5 y 6.

19. A. Furtwängler: op. cit., 386; A. Blanco: *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid 1957, 44, 44-E.

República —según indica la amatista antes citada— y de toda la época julio-claudia, como vemos en monedas de Claudio, Nerón y Vándex; además de la famosa estatua de Brescia, ya de comienzos de la época flavia.

Ahora bien, si la Victoria se afana en el menester de escribir, vista de perfil, como es obligado, para que la composición no oculte partes esenciales de la figura, el escudo ha de mantenerse en un escorzo que impide leer lo que la diosa escribe. Con el fin de evitarlo, se buscan soluciones frontales, como depositar el escudo sobre un pilar, un trofeo, o un tronco de palmera. Estas soluciones, si bien hay testimonios de que nacen en época de Vitelio, no se generalizan hasta el siglo II. En vista de que la acción de escribir ya no tiene sentido, la diosa retira la mano, como lo hace en los sestercios de la Victoria Dácica de Trajano²⁰ y en este relieve de Mérida, donde, como en aquéllas, el escudo descansa en un tronco de palmera.

Todo esto viene, pues, a corroborar la fecha del siglo II, y particularmente de época antoniniana, que ha de atribuirse a estos relieves emeritenses.

Los otros dos medallones centrales aparecen decorados por trofeos propiamente dichos. Picard, gran conocedor del tema, ha puesto de manifiesto que los romanos tomaron esta costumbre de los griegos —*tropaeum* es la transposición latina del vocablo griego *τρόπαιον*— y asimilaron su forma de maniquí recubierto de armas.²¹ En estos dos medallones se ve que en realidad consiste en una burda construcción formada por un armazón cruciforme, revestido de manera que adquiere apariencia humana. A sus pies figuran dos cautivos con las manos atadas a la espalda (Figs. 9, 10 y 12).

En cuanto a las armas propiamente dichas, están representadas no sólo cuantas componen el equipo militar romano (cascos, corazas, escudos, espadas, puñales, lanzas, flechas, arietes), sino también algunas de las requeridas por los gladiadores (*galeae, manicae, ocreae*). Lo más interesante en todas ellas es la riqueza y variedad de formas, así como la decoración, generalmente de motivos vegetales o geométricos, hasta el punto de que pueden diferenciarse varios tipos de objetos, dentro de un mismo grupo.

Además ha procurado el artista poner una nota de animación en me-

20. T. Hölscher: op. cit., lám. II, 9, p. 124 ss.; M. Wegner: op. cit., 67 ss., fig. 3e.

21. G. Ch. Picard: *Les trophées romains*, Paris, 1957, 17 ss.; 103 ss.; 301 ss.

dio de las armas; de aquí la presencia de animales —leones, jabalíes, gallos (Figs. 7, 9 y 10)—, que a veces parecen vivos, a pesar de su posible significación simbólica (enseñas legionarias?).

En cuanto al estilo de estos relieves, podemos afirmar que se adapta perfectamente a las necesidades impuestas por este tipo de decoración relivaria. En general se observa una cierta simetría, especialmente acusada en las armas que se aproximan a los medallones centrales. Sin embargo esta disposición bilateral no afecta en absoluto a la soltura y naturalidad con que las armas parecen desparramarse sobre los paneles.

La ejecución es fina y la talla bien cuidada, de modo que se armonizan magistralmente el animado barroquismo y el *horror vacui* característicos de finales del siglo II. Los objetos se encuentran en aparente desorden, con acentos diagonales en los volúmenes mayores, que además se encuentran en primer plano. Esto nos revela que el artista lo ha querido hacer así intencionadamente, pensando y estudiando la superposición y cruce de planos, de tal forma que obtiene un resultado en extremo expresivo a la hora de fechar la obra, pues lo que en definitiva logra es un claroscuro típicamente antoniniano.

En cierta manera cabría establecer un parangón con los relieves procedentes de Clunia, de los que da noticia García y Bellido.²² Estos del Templo de Marte son más finos en cuanto al material y estilo empleados, pero en ambos se nos presentan las armas a manera de trofeos.

Resulta así algo semejante también a los paneles decorados con armas en el Arco de Orange, donde la separación de planos queda igualmente marcada por líneas oblicuas, gracias a lo cual se consigue un efecto muy realista de profundidad.²³ Establecemos tal similitud, sobre la base de que consideramos este monumento de Orange obra severiana, como ha demostrado Mingazzini,²⁴ próxima por tanto cronológicamente al Templo de Marte.

El autor de los relieves emeritenses acaso se ha inspirado en las bandas helicoidales que ciñen las láureas en otros sofitos, pero en este caso la originalidad de la composición no queda en absoluto afectada. Por otra parte, los objetos no obedecen a una escala común, como tampoco ocurre en los demás monumentos del género; pese a ello, las

22. A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, 423, láms. 304-305.

23. R. Amy y otros: op. cit., 78 ss., láms. 75-77.

24. P. Mingazzini: «Sulla datazione di alcuni monumenti comunement assegnati ad età augustea», *Archeologia Classica* IX, 1957, 193-201.

disparidades respecto a la realidad no estorban, antes contribuyen al efecto armónico del conjunto.

Otros monumentos del género.—La decoración relivaria de los sofitos emeritenses tiene ciertos paralelos de gran interés, para conocer, en la medida de lo posible, a qué tipo de edificio perteneció.

Picard pone en relación los relieves del Templo de Marte con las ya mencionadas pilastras procedentes del *Armilustrium* del Aventino (Figuras 18 y 19) y las de Cumas, hoy en la Galería de los Uffizi y en el Museo de Berlín respectivamente. Los atribuye, pues, a época de Domiciano. Pero si ya los relieves de Florencia, y más aún los de Berlín, han sido rebajados por Mansuelli al 112 d. C., sobre la base de que el monumento de Cumas está en relación con una inscripción dedicada a Matidia, sobrina de Trajano,²⁵ con mayor razón habrá que rebajar los del templo emeritense, aunque deba admitirse su parentesco y posible inspiración en los otros dos.

A propósito de estas alusiones a los días de Trajano, hay algunos pormenores cuya consideración resulta interesante. Mencionemos ante todo la aparente afinidad entre las representaciones de armas en los relieves de Mérida y el pedestal de la Columna Trajánea. En ambos casos se han esculpido escudos, lanzas, cascos y armas en general.²⁶ A partir del momento en que tal tema se aprovechó para figurar en la columna conmemorativa de las hazañas de Trajano, proliferó este tipo de decoración, del que hay buenas y numerosas muestras. Es decir, este género de monumentos resulta típico y muy característico del siglo II, a lo que no es ajeno, sino determinante, el pedestal de la Columna Trajánea, aunque luego sus armas, la técnica y el estilo sufran las variaciones inherentes a los gustos de la época.

Luego tenemos en la misma Mérida restos de un monumento, cuya decoración relivaria es claramente afín a la del Templo de Marte. Dichos restos se conservan en el Museo Arqueológico de Mérida.²⁷ Ya Mélida da noticias de ellos y afirma que fueron encontrados en las excavaciones del Teatro, junto con otros pertenecientes a la escena del mismo.²⁸ En su

25. G. A. Mansuelli: *Galleria degli Uffizi. Le Sculture* I, Roma, 1958, 25 ss., núms. 2 y 3.

26. D. R. Dudley: *Urbs Roma*, Londres, 1967, 136, lám. 41; P. Romanelli: *La Colonna Trajana*, Roma, 1942.

27. Agradecemos al director, Sr. Alvarez Sáenz de Buruaga, su amabilidad, gracias a la cual pudimos estudiar y comparar estos fragmentos con los del Hornito.

28. J. R. Mélida: «El arte en España durante la época romana», *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, II, Madrid, 1935, 687; *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, 1907-1910, núm. 703, lám. LI.

opinión formarían parte de una plancha de mármol, bordeada por molduras, en la que se labraron también cascos, trofeos, diversos tipos de armas y corazas. La delicadeza y finura con que están ejecutados los relieves y la calidad del mármol son en verdad excepcionales.

Por lo que respecta a los temas empleados para la decoración, se dan los de carácter militar que ya conocemos, pero junto con ellos aparecen algunas innovaciones alegóricas.

El mayor de todos ellos y uno de los más interesantes mide 0,44 m. de largo y 0,15 m. de ancho. Consta esencialmente de escudos y armas, cuyas superficies están esculpidas de manera impecable (Fig. 15). A partir de la izquierda encontramos, en primer lugar, un objeto mal conservado, tal vez un escudo visto por su cara interna y de cuyas asas quedan vestigios. Entre éste y el siguiente asoma otro exagonal de menor tamaño, decorado a base de pequeñas perforaciones. A continuación aparece otro escudo (una pelta?) bordeado por una orla de hojas de encina, sobre cada una de las cuales se ha colocado una bellota; en el centro se desparraman hojas y racimos de pámpanos, junto con unos roleos ligeramente incisos, ya en contacto con el escudo central.

Una hilera de pequeños cuadrados rodea el tema decorativo del mismo, que consiste en una escena de circo. Dos caballos se lanzan a toda carrera fustigados por un amorcillo alado y tocado con un púleo, que va montado sobre el más próximo al espectador. Sus esfuerzos tienen por objeto que los caballos alcancen rápidamente una de las metas de la *spina*, en las que tenían que girar; tras ella se ve otra figurita humana, casi entera, semejante a la del jinete, que aguardaría el desenlace cerca de la línea de llegada.

Sobre este escudo se ha colocado en posición horizontal una espada convenientemente envainada. A su derecha aparece un casco decorado con una láurea y acabado en una cimera decorada a su vez con unos roleos.

Si hubiéramos de seguir examinando los fragmentos del Museo, nos percataríamos de que lo realmente asombroso en relación con el Templo de Marte es la identidad en estos temas y motivos de carácter militar, la similitud en la composición y la presencia del mismo tipo de moldura para bordear los paneles. Las características de estilo y técnica con que están labrados estos fragmentos serían suficientes para acreditarlos como de finales de la época flavia, pero además el contrario, que corre por el exterior, no deja lugar a dudas respecto a ello.

Tanto las cuentas como los carretes responden perfectamente a los gustos del momento; lo que Mérida llamó «rosario de ovas y conos con-

trapuestos»,²⁹ no son otra cosa que estas cuentas gruesas y no muy alargadas y los carretes conocidos como «sombrieritos» (Fig. 15). Así son los de la *Domus Flavia* en el Palatino y los de la decoración relivaria del Foro de Nerva,³⁰ por lo cual creemos que estos fragmentos del Museo no deben plantear dudas tocante a su fecha.

No nos compite aquí averiguar cuál sería el destino y tipo de edificio al que perteneciera esta pieza, pero sí es evidente que se trata de un tablero de encaje, pues aún se aprecian en algunos fragmentos los huecos de sujeción. El hecho de que aparecieran en las excavaciones del Teatro, puede hacernos pensar en restos de la decoración de su escena, o tal vez de un monumento importante de época flavia, precursor del Templo de Marte.

Ahora bien, unos y otros relieves están separados por casi un siglo de diferencia, como demuestran la técnica, el estilo y los aires de la composición en general, por lo cual la razón de la semejanza hay que buscarla en otra dirección. Podemos admitir que el escultor de los relieves del Templo de Marte conociera los del teatro y atraído por la originalidad de la composición y la exquisita finura con que están ejecutados, tomara idea y se inspirara en ellos, para realizar en su propia obra algo que, necesariamente, había de ser parecido.

En definitiva, el escultor del Templo de Marte se ha hecho eco de un estilo y unos motivos, que de seguro conoció a fondo y que son además muy frecuentes a lo largo del siglo II, pero les ha infundido una serie de características inconfundibles y propias de su época.

En unos y otros relieves está justificada la presencia de armas militares, especialmente en un edificio consagrado a Marte. Pero en el caso de las armas de gladiadores, dispuestas a manera de referencias a los *ludi*, habría que buscar otra explicación. Tal dualidad podría conjugarse bien en un edificio concreto: el *armilustrium*, lugar destinado a purificar las armas de soldados y gladiadores, antes de dejarlas en el reposo invernal.

Para sustentar esta hipótesis, la prueba que con más posibilidades podemos aducir es la semejanza entre los relieves del Templo de Marte y los de la Galería Uffizi de Florencia. Sabido es que éstos pertenecieron a un *armilustrium* sito en el Aventino, donde hoy se levanta la Iglesia de Santa Sabina. Así lo testimonia el *Codex Escorialensis*, que además reproduce uno de los pilares de los Uffizi, junto con una observación

29. J. R. Mélida: op. cit.

30. M. Wegner: op. cit., 48.

que dice *in santa sauina*. A partir de estos datos, Crous sitúa allí este importante monumento.³¹ Se sabe también que la calle que bordea el parque de Santa Sabina, donde estuvo el recinto y aparecieron los relieves, se llamó en época romana *vicus armilustri*.³²

Aunque no pase de ser una hipótesis, la idea de un *armilustrium* en Mérida es eminentemente sugestiva. A este respecto hemos de tener en cuenta, ante todo, que no se trata de un edificio de forma común, sino de un pórtico de pilares, en torno al cual se haría la procesión, que anualmente se celebraba el 19 de marzo y de la que el edificio mismo toma nombre.³³ En ella toman parte los salios, portadores de las *ancillae*, y hombres armados que daban vueltas entre los pórticos.

Desgraciadamente, desconocemos la antigua localización del monumento y si hubo otros elementos arquitectónicos que completaran el conjunto. A la vista de los dinteles del Templo de Marte podemos adelantar, en primer lugar, que el dintel frontal (en el cual va el texto de la dedicación) tiene esquinas labradas en ambos extremos, lo cual indica que sobresalía con respecto a los demás dinteles; además sus dimensiones son mayores que las del resto. Conviene destacar la presencia de otros dos dinteles rematados igualmente por esquinas labradas en ambos extremos (corresponden hoy a las piezas DE y DO). Si los colocamos en los lados opuestos de un supuesto pórtico columnado, tendremos la anchura del mismo. No podemos saber el largo que tendría, pues ello depende del número de piezas que se intercalasen.

Para nuestra reconstrucción imaginaria de la planta, hemos supuesto la existencia de tres intercolumnios entre extremo y extremo. Algunas de las piezas tienen un reborde profundo, sobre el que se sustentaría el peso de la techumbre; en la pieza guardada en el Museo Arqueológico puede apreciarse con toda claridad. Asimismo llevan estas piezas de los lados largos unos chaflanes en las esquinas, cuyo objeto es alojar la sólida vigería de madera, que apoya directamente sobre las columnas. Según estas conclusiones, la planta que obtenemos tiene un paralelo inmediato en el Templo de Brescia,³⁴ aunque desgraciadamente hemos de lamentar la escasez de datos con que tropezamos, para reconstruir con certeza el edificio de Mérida.

31. J. W. Crous: «Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrium», *Römische Mitteilungen*, 48, 1933, 1-119.

32. CIL VI 802, 975.

33. Plut. *Romulo*, 23, 3; Varron: *De lingua latina*, V, 153; VI, 22; Liv. XXVII, 37.

34. F. Benoit: *L'Architecture. Antiquité*, Paris, 1911, 466, fig. 310.

Domitia Vettilla.—En lugar preferente en la fachada principal figura la inscripción que proclama a qué divinidad se dedicó el edificio y el nombre de la dedicante (Fig. 1). Dice así: ³⁵

MARTI SACRUM
VETTILLA PACULI

Las letras, de gran tamaño, irían rellenas de las correspondientes de metal, seguramente bronce. Con respecto a la historia del monumento, de nada sirve aquí el carácter paleográfico, pues la inscripción ofrece unas características que no permiten tomar el tipo de letra como elemento cronológico. Esto fue lo que indujo a error a Hübner; por eso creemos que no debe admitirse sin más su pretendida fecha neroniana, pues además la disociación con el estilo de los relieves no puede ser más profunda.

Las palabras exactas de Hübner *aevi nisi fallor claudiani*,³⁶ fueron tomadas al pie de la letra por cuantos quisieron fechar el monumento y así se generalizó la idea de que había que atribuir la obra, *por el tipo de letra*, a época de Nerón.³⁷

Si el dato meramente paleográfico hemos visto que no resulta positivamente útil, sí lo es, y mucho, el prosopográfico, pues la búsqueda y conocimiento de los personajes aludidos ayudan a situar históricamente este monumento. Cuanto de ellos se sabía se reduce al conocimiento de que eran matrimonio, como permite interpretar la inscripción misma, y que debían pertenecer a familias distinguidas. Lo demás eran apreciaciones imprecisas o anecdóticas.³⁸ Sólo la búsqueda a través de la prosopografía imperial podría esclarecer la cuestión.

En efecto, una inscripción aparecida en Vercelli, la antigua *Vercellae*, menciona juntos a Vettilla y Paculus.³⁹ Habían de ser por necesidad los mismos nombres y personas que aparecen en el Templo de Marte. A partir de aquí pudimos conocer el verdadero nombre de Vettilla, que es Domitia Vettilla. «Vettilla» es el *cognomen*, pero lo interesante es el

35. CIL II, 468.

36. CIL II, 468.

37. J. R. Mélida: «El arte en España durante la época romana», *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, II, Madrid, 1935, 621; M. Almagro: *Mérida, Guía de la ciudad y de sus monumentos*, 2.^a edic., 1961, 54; B. Taracena: «Arte Romano», *Ars Hispaniae*, Madrid, 1960, II, 47.

38. J. A. Cean Bermúdez: op. cit.; A. F. Forner: op. cit.; M. Maclas Liáñez: op. cit.; F. Fita: «Excursiones epigráficas», *BRAH*, 1894, XXV, 54.

39. CIL V, 6657; Dessau 6741a; R-E a 1127 núm. 24; *Prosopographia Imperii Romani* III, 1943, 62, núm. 189.

gentilicio, pues al ser mujer lo lleva de *praenomen*. Pertenece a la *Gens Domitia* y su padre fue Domitius Patruinus; descende en segundo o tercer grado de L. Domitius Apollinaris.⁴⁰ Este individuo cultivó la amistad de escritores e intelectuales de la época, fue decidido protector de Marcial, que le dedicó algunos poemas, y buen amigo de Plinio el Joven, que le dirigió algunas de sus epístolas.⁴¹

Un hijo de este Domitius Apollinaris aparece festejado en una inscripción griega, que sólo conserva el nombre del padre. Ritterling ha supuesto⁴² que éste sea el Domitius Priscus de una inscripción de Praeneste;⁴³ sin embargo creemos que este individuo debe ser el padre de Apollinaris y no su hijo, pues en *Vercellae* está atestiguada una lápida que dedicó a Vespasiano,⁴⁴ en la que el nombre del dedicante ...MIT PRISC... podría completarse como Domitius Priscus. En cambio del padre de Vettilla, Domitius Patruinus, no poseemos ningún dato por ahora, salvo su nombre, que conocemos por la inscripción de Vercelli.

Con toda seguridad podemos afirmar que la familia de Vettilla llevaba muchos años, varias generaciones, afincada en *Vercellae*, como atestigua la epigrafía y el mismo Marcial.⁴⁵ Es una familia senatorial más vieja que la de su marido, pues sus antepasados venían desempeñando los más altos cargos desde tiempos de Domiciano. Oriundos todos ellos de *Vercellae* y *Brixia*, hoy Brescia, formaban parte de la nobleza traspadana.⁴⁶

Vettilla es, pues, una mujer importante, de familia noble, que posiblemente vino a Mérida por estar casada con el gobernador de la Lusitania. Personalmente debía tener ciertas aficiones políticas y gustaría de figurar en la vida pública, así como andar metida en cofradías religiosas del culto imperial. Por eso cuando el matrimonio estuvo en Vercelli, los *seviri augustales* de la localidad le dedicaron la lápida aludida.⁴⁷

En cuanto a Paculus, su nombre completo es L. Roscius Paculus, gobernador probable de Lusitania. A primera vista se le podría tomar por un individuo de este nombre, *consul suffectus* el año 184 y en este

40. *Prosopographia Imperii Romani* III, 1943, núm. 133, *legatus Augusti pro praetore* de Licia-Pamfilia a fines del principado de Domiciano. Fue además este hombre *consul designatus* y *suffectus* el año 97 (Plin. Ep. 9, 13, 13).

41. Marcial IV, 86; VII, 26 y 29; XI, 15; Plin. Ep. II, 9; V, 6.

42. R-E 12, 1767.

43. CIL XIV, 2950.

44. CIL V, 6653.

45. Mart. Epigr., X, 12.

46. Tal vez no haya que perder de vista el origen de Vettilla, para comprender que pueden no ser mera coincidencia algunos detalles afines entre el Templo de Marte y esta capital del Piamonte.

47. CIL V, 6657.

caso el Templo de Marte se podría dar como obra del 183 aproximadamente. Pero es raro que ese Paculus, al citar alguno de sus cognombres, o en las menciones consulares, no ponga Paculus sino Aelianus,⁴⁸ y parece extraño que en este caso lo hayan hecho de otra manera, él o su mujer.

Por otra parte, si en la inscripción de Vercelli no se citase la *Domus Divina*, el marido de Vettilla podría ser un Roscio, que fue cuestor de Adriano en Mérida y luego cónsul, probablemente *suffectus*, el año 133. Este individuo fue una de las personalidades más notables de su época y tuvo un brillante *cursum honorum*, que culminó en la máxima magistratura el año 133.⁴⁹ Pero la mención de la *Domus Divina* nos lleva a después del año 150,⁵⁰ lo que excluye toda posibilidad de que se trate del mismo sujeto.

En vista de todas estas dificultades, ya Groag propuso considerar al gobernador de Lusitania, marido de Vettilla, como un miembro intermedio entre el cuestor de Adriano, cónsul el 133, y el del 184.⁵¹

Sin duda L. Roscius Paculus fue una personalidad destacada, lo cual, unido a su rango familiar y al hecho probable de ser emeritense, le valió el nombramiento de gobernador de Lusitania. En orden a esto hemos de tener presente, que dicha legación está reservada al Emperador y lo importante del cargo es que desde el siglo II debió ser un paso intermedio entre el mando de una legión y el consulado. En consecuencia, Paculus lo ejerció antes de ir a Vercelli, pues al trasladarse allí con su mujer ya había sido designado cónsul.⁵² Todo lo cual nos hace pensar que el Templo de Marte debe ser obra que caiga entre los principados de Antonino Pio y Marco Aurelio.

Seguramente la dedicación del monumento obedeció a iniciativa de Vettilla, liberalidad que no tiene nada de extraño en una dama noble y rica como ella, con ciertas obligaciones sociales a causa de la posición de su marido y de la suya propia, ya que es posible que desempeñara un papel importante en la religión oficial romana. Su actividad en el campo religioso está documentada en el Piamonte, pero no en Mérida, aunque de la construcción del Templo de Marte puede deducirse que tampoco aquí estuvo al margen de estas cuestiones.

Entre las diversas formas con que pudo beneficiar a la ciudad, cita

48. CIL V, 4241, 4353.

49. *Ephemeris Epigraphica* VIII, 520, núm. 302.

50. Cf. *Minzer Zeitschrift* 7, 1912, 19 ss.

51. R-E s.v. «Roscio», col. 1127, núm. 24.

52. CIL V, 6657.

Etienne la «refección de pórticos». ⁵³ Esto puede tener cierta relación con el Templo de Marte; probablemente Vettilla se limitó a ampliarlo o, caso de tratarse de pórticos *vetustate corruptae*, que formasen un *armilustrium*, a reconstruirlos, pues en nuestra opinión pudo haber existido un monumento similar y anterior, al que perteneciesen los relieves del Museo de Mérida.

Conclusiones.—Llegados a este punto, consideramos en primer lugar que la fecha del siglo I, tradicionalmente asignada al Templo de Marte, ha de ser rebajada en atención a la evidencia misma del estilo de sus relieves. La talla de los capiteles, el iris inciso en la pupila en las cabezas de Medusa, la técnica escultórica son detalles demasiado elocuentes y expresivos para pasar inadvertidos. No se trata, pues, de una obra neroniana, sino típicamente antoniniana.

Su erección no se debe a innovación o casualidad, como tampoco los relieves y temas esculpidos en los dinteles, sino que sigue la pauta de determinados precedentes en Roma y en la misma Mérida. En este sentido podemos afirmar que el Templo de Marte está en la línea de monumentos que consagraron el tema de las armas en el relieve decorativo romano y se hace eco de unas formas y de un estilo puestos en práctica en época de Trajano y continuados con las naturales innovaciones a través de los Antoninos.

Estas afirmaciones se ven confirmadas por el dato personal que la dedicante dejó en el monumento. Tanto ella como su marido son oriundos de Vercelli y Brescia, y estuvieron estrechamente ligados a *Emerita Augusta* hacia el tercer cuarto del siglo II, lo cual se aviene perfectamente con el estilo del Templo de Marte.

Por lo que se refiere en concreto a la forma del monumento, insistimos en la idea de que es necesario el examen directo de cada una de las piezas montadas en el Hornito, sin lo cual es imposible concebir la disposición y función de las mismas en el conjunto arquitectónico.

Finalmente hemos de decir, acerca de los relieves con armas, que, aparte la belleza de su concepción artística y la maestría con que se han interpretado, están en la línea de cuantos monumentos consagraron este tema en el relieve decorativo romano y son de especial interés para el estudio de este género de decoración en el arte de la España Romana.

53. R. Etienne: *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Diocletien*, París, 1958, 246.