

ESCULTURAS ROMANAS DE ANDALUCIA

J. M. Luzón Nogué y M. P. León Alonso

TRES RETRATOS FEMENINOS EN EL CORONIL (Sevilla).

Aunque no conocemos bien las circunstancias de su hallazgo, ni siquiera el lugar preciso en que aparecieron, consideramos de gran interés este lote de esculturas que se conserva, desde antiguo, en una colección privada de El Coronil. Es de suponer que procedan de alguna de las poblaciones conocidas de los alrededores, a las que por ahora no se ha prestado demasiada atención, pese a la importancia arqueológica e histórica que tienen para el conocimiento de la Baja Andalucía.

Todas ellas están situadas al SE. de la provincia de Sevilla —Plinio las cita en sus menciones del *conventus hispalensis*¹— e integran una zona cuya intensa actividad agrícola aparece acreditada desde antiguo. De la feracidad de estas tierras hacen gala las primeras acuñaciones de ciudades como *Siarum* o *Callet*, que hemos de localizar en torno a Utrera, El Coronil y sus más inmediatos alrededores;² algunas de ellas ostentan una espiga como símbolo de su principal fuente de riqueza.³ Consecuencia de tan favorables condiciones es el haberse visto toda esta comarca salpicada de numerosos núcleos de población, cuyos vestigios encontramos en la arqueología y epigrafía locales.⁴

1. Plin. Nat. Hist. III, 3, 7 y ss.

2. R. Thouvenot: *Essai sur la province romaine de Bétique*, París, 1940, 195, 369.

3. A. Delgado: *Medallas autónomas de España*, Sevilla, 1873, I, 49 y ss.; II, 278 y ss.; A. Vives: *La moneda hispánica*, Madrid, 1926, III, 84 y ss.; R. Thouvenot: op. cit., 226 y ss.

4. CIL II, 1276 y ss., 1371.

En cuanto a El Coronil estrictamente se refiere, tal vez pueda identificarse con la antigua *Callet*, vecina, pues, de *Siarum*, y no muy distante de *Carmo*, proximidad de la que se hace eco, entre otras manifestaciones, la numismática.⁵ Hoy es una población situada a unos 50 km. de Sevilla y aproximadamente a mitad de camino entre Utrera y Morón.

Los hallazgos arqueológicos manifiestan siempre el interés del lugar⁶ y ponen de relieve la existencia de una faceta artística, cuyo valor podemos apreciar en piezas como las que ahora nos ocupan.

Se trata de tres retratos femeninos, que ilustran con toda claridad tanto la técnica como las variantes que la moda y el gusto personal imponen en el peinado de una misma época.

1.—*Retrato de una anciana.*

El más antiguo de la serie es, desgraciadamente, el más deteriorado. Se conserva casi intacta la parte posterior, pero tiene muy dañadas la frente, la nariz y la boca. A pesar de todo, se pueden apreciar los rasgos de una mujer anciana, de ojos pequeños y encajados en profundas cuencas orbitales, que la edad hace resaltar. Las mejillas, algo hundidas, y los pómulos salientes acentúan el paso de los años en su rostro. Los rasgos, en general, ostentan un gran realismo, sin intención alguna de favorecer el parecido, como aún es característico de la retratística romana en los últimos decenios del s. I a. C. (Lám. III).

El peinado se adapta bien a una mujer de su edad. Lleva un moño macizo y bajo, del que caen por el cuello dos mechones sueltos; desde la frente, donde tendría un *nodus*, que se ha perdido en la fractura, parten hacia detrás tres apretadas trenzas, dos laterales y una por encima de la cabeza (Láms. III y VII, fig. 9).

Dado que no es posible identificar el retrato con ningún personaje conocido, limitaremos nuestras observaciones cronológicas y estilísticas exclusivamente al peinado. Pero hay que tener en cuen-

5. A. Delgado: op. cit.

6. J. Hernández Díaz, y otros: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1943, 361 y ss.; J. A. Ceán Bermúdez: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832, 265, 286 y ss.; R. Caro: *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico*, Sevilla, 1634, II, 77 y ss.

ta, como señala West,⁷ que la datación exacta de una cabeza femenina sobre la base exclusiva del peinado es imposible, ya que, por lo general, cada mujer hace variantes a su capricho. De todas formas, podremos precisar, dentro de unos límites más o menos amplios, la fecha de su ejecución.

La forma más antigua del peinado en el que el pelo se recoge en un moño detrás de la cabeza, está documentada por las monedas de Octavia y algunos retratos de la década que va del año 40 al 30 a. C.⁸ En esta época, el rasgo característico es el amplio mechón que corre por encima de la cabeza, como vemos, por ejemplo, en la anciana de Palombara Sabina⁹ y algunos retratos en que se reconoce a Octavia.¹⁰

Del peinado anterior, deriva el que comienza a verse por los años veinte a. C. El moño se hace mucho más bajo, pero aún persiste la trenza o mechón que corre por encima de la cabeza. Interesante documento para este cambio es el grupo familiar —una madre y dos hijas— de la Gliptoteca Ny-Carlsberg.¹¹ La madre lleva todavía el peinado de la década anterior, pero las hijas comienzan a hacerse el moño bajo y a darle más importancia al pelo de los parietales. Esta es una moda que probablemente siguió la mujer de El Coronil en los primeros años de su juventud, pero el peinado que lleva en el momento en que fue retratada es unos años posterior.

Aunque hacia el año 20 a. C. está un poco confuso el panorama del peinado femenino,¹² parece que las innovaciones consisten en ese mechón descuidado que parte del moño y descansa en los hombros —como vemos en el retrato de El Coronil—, y las trenzas laterales que pasan por encima de la oreja desde el *nodus* hasta el moño. Ese mechón de pelo suelto lo vemos tímidamente señalado en el retrato 603 de Copenhague, correspondiente al decenio anterior,¹³ y plenamente desarrollado en la cabeza de Livia, 616 del

7. R. West: *Römische Porträt-Plastik*, München, 1933, I, 109.

8. L. Furnée-van Zwet: «Fashion in Women's Hair-Dress in the First Century of the Roman Empire», *B. A. Besch.*, XXXI, 1956, 1 y ss.

9. B. M. Felletti Maj: *Museo Nazionale Romano, I Ritratti*, Roma, 1953, n.º 82.

10. P. E. Arias: «Nuovi contributi all' iconografia di Ottavia Minore», *Römischen Mitteilungen* LIV, 1939, 76 y ss.

11. L. Furnée-van Zwet: op. cit., 12, figs. 7-8; R. West: op. cit., 109; V. Poulsen: *Les Portraits Romains*, Copenhague, 1962, n.º 68, 69 y 70.

12. L. Furnée-van Zwet: op. cit., 5.

13. V. Poulsen: op. cit., n.º 70.

mismo museo.¹⁴ El paralelo más cercano lo encontramos en las monedas acuñadas en Pérgamo con la efigie de Livia,¹⁵ fechables, en opinión de L. Furnée-van Zwet, entre los años 15-13 a. C. La trenza que bordea la cabeza por ambos lados hasta el moño, existe también en otros peinados anteriores y de fecha posterior, pero no podemos dudar que es uno de los rasgos característicos de la cabeza 616 de Copenhague.

Este sería, en su primitiva versión, el peinado de la anciana de El Coronil. Como veremos, su cronología es un tanto inestable, pero puede centrarse, con bastante aproximación, en el decenio 20-10 a. C.

Teniendo, pues, en cuenta que en el retrato de una anciana el peinado estaría un poco pasado de moda, podríamos llevar su ejecución, aproximadamente, hacia el cambio de Era.

Muy parecida a ésta, y de características análogas, es la cabeza 582 de la Gliptoteca Ny-Carlsberg, aunque el moño sea de época más reciente. Sobre ella comenta Poulsen, que lleva «une coiffure analogue à celle qui est caractéristique chez la jeune Livia».¹⁶ En España, la única cabeza con un peinado similar, aunque probablemente más antiguo, es un retrato femenino de Ampurias, que se guarda en el Museo Arqueológico de Barcelona.¹⁷

2.—Retrato de una joven desconocida.

Es, indudablemente, el mejor conservado de la serie. Tan sólo se aprecian un desconchado en la nariz y algunas rozaduras pequeñas en la barbilla y en la cara (Lám. IV).

Representa a una mujer joven, con rasgos de retrato muy definidos. Tiene la cara ancha, de mandíbula angulosa, como si estuviera apretando con fuerza los dientes; la boca cerrada y de labios finos; los ojos pequeños. En la cara levantada, con seguridad en sí misma, adivinamos el temperamento de una mujer de nervio, posiblemente de cuerpo delgado y movimiento ágil. Un rostro que parece curtido por el sol, el aire del campo y el trabajo.

14. V. Poulsen: op. cit., n.º 35; W. H. Gross: *Julia Augusta Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie*, Göttingen, 1962, 85 y ss.

15. L. Furnée-van Zwet: op. cit., lám. 4, n.º 6-8.

16. V. Poulsen: op. cit., n.º 99.

17. A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, n.º 52.

La gran personalidad de esta mujer supe sobradamente la falta de belleza; por eso huye de la coquetería de un peinado artificioso y se recoge el pelo sencilla y cómodamente en un moño alargado. Por delante, se reparte el pelo en dos aladares ondulados, que llegan hasta las orejas, separados por una raya central, que no se acusa en la parte posterior. El escultor se ha concentrado en el retrato y en la cara, dejando simplemente esbozada la parte posterior. Hace algún tiempo apareció en Carmona un retrato femenino semejante, en líneas generales, a este de El Coronil.¹⁸ Las analogías quedan de manifiesto a simple vista; tan sólo lo que en el retrato de Carmona era expresión lejana y evocadora, se vuelve en el de El Coronil realismo manifiesto.

Por lo que toca al peinado, ambos responden a los mismos gustos. Es éste un peinado que se mantuvo bastante tiempo junto a otros más artificiosos. Lo vemos ya en la conocida terracota de Berlín¹⁹ y llega a su versión definitiva en el peinado de Antonia. Probablemente, esta mujer vivió una época en la que ya se llevaba el peinado de caracolillos que caracterizaba a las Agripinas, pero su natural austeridad le hace peinarse sencillamente con esas ondas que dejan las orejas al descubierto, de la misma forma que vemos en las monedas de Antonia²⁰ (Láms. IV y VII, fig. 10).

Es, por tanto, una moda de los primeros decenios del Imperio, que no debe rebajarse más de la década que va del año 30 al 40, a pesar de que las ondas hayan podido persistir en provincias más que en la capital.

La forma en que está trabajado el cuello, señala claramente que la cabeza iba fija a un cuerpo, que no nos ha llegado.

3.—*Retrato de una mujer joven.*

El tercer retrato representa a una mujer joven, de cuello esbelto y facciones redondas. Un pequeño desconchado, así como los imperfectos de la nariz y labio superior, no impiden apreciar su idealizada belleza. Ojos grandes y muy abiertos; boca bien proporcionada, sin rasgos definidos, y de formas blandas; las mejillas abul-

18. A. García y Bellido: «Catálogo de los retratos romanos de Carmona, la antigua Carmo, en la Baetica», *AEArg.*, 1958, 207, figs. 7-8.

19. R. West: op. cit., lám. XXV-193.

20. L. Furnée-van Zwet: op. cit., n.º 29.

tadas, de cutis terso, armonizan con el conjunto de un rostro muy joven. Es una cara en la que aún no han aparecido los rasgos distintivos de una personalidad, o el escultor ha evitado plasmarlos en el mármol. Solamente la barbilla tiene un cierto aire de rasgo personal (Lám. V).

En conjunto, da la sensación de que el artista ha querido acentuar la falta de expresividad, en una cara que tiene más de imagen estática que de retrato real. Contribuyen a hacer más acentuada esa característica los rizos, que intencionadamente caen sobre los hombros, rasgo de tendencia arcaizante, que se prodiga en el retrato femenino de mediados del s. I d. C.

El peinado sigue el modelo que llamamos de Agripina, aunque se observan ciertos rasgos propios de una época más reciente. Está partido en dos y se recoge en un moño largo, a manera de cola, semejante al del retrato anterior. La comparación de ambos, por detrás, es muy significativa (Láms. VII, fig. 10, y VIII, fig. 11). El pelo cubre parcialmente las orejas y se ahueca en unos caracolillos, que enmarcan la cara, acentuando su redondez. Los rizos de uno y otro lado dejan muy poco espacio liso en la frente; en poco tiempo acabarán por formar una diadema cerrada o corona en torno a la cara. Más tarde crecerán hacia arriba para formar los artificiosos peinados que llevan las damas de época flavia.²¹

A partir de las orejas desaparecen los caracolillos y se forman dos rollos no muy apretados, bajo los que aparecen tres tirabuzones muy convencionales. Estos tirabuzones indican también la avanzada fecha del retrato; comienzan a verse en las efigies de Mesalina y las Agripinas.²² Pero la novedad es que el retrato de El Coronil, en lugar de dos, presenta tres rizos; se ha recargado más, y si lo comparamos con monedas y retratos anteriores, se comprende fácilmente la evolución.²³

Con los elementos de que disponemos, este retrato debe llevarse a época neroniana; pero nada nos permite su identificación absoluta. En todo caso, teniendo en cuenta la solemnidad de su postura, la cierta idealización del rostro, su juventud y la época a que lo adscribimos, no podemos dejar de señalar una sugestiva hipótesis, to-

21. I. Furnée-van Zwet: op. cit., 22.

22. S. Fuchs: «Neue Frauenbildnisse der frühen Kaiserzeit», *Die Antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums*, XIV, 1938, 255 y ss.

23. L. Furnée-van Zwet: op. cit., 2.

talmente indemostrable por el momento. Cabe la posibilidad de que sea un personaje de la casa imperial; concretamente Octavia, hija de Claudio y Agripina, y hermana de Británico.

De ella sabemos que casó con Nerón muy joven y fue asesinada por instigación de su esposo, en el 62 d. C, cuando contaba solamente 20 años de edad.²⁴ La juventud de Octavia y la fecha de estos acontecimientos coinciden con el retrato de El Coronil, pero desgraciadamente no existen otras copias en las que podamos fundamentar nuestras suposiciones. De Octavia se hicieron retratos, aunque ello fuera contra la voluntad de Nerón,²⁵ y debió de ser querida y compadecida por el pueblo,²⁶ pero no se ha identificado ninguno por el momento.²⁷

La iconografía monetaria ayuda poco en este caso. Se aprecia únicamente que usó el peinado de las Agripinas en una moneda acuñada en Sínope el año 59 d. C.²⁸ Bernoulli supone que habrá que esperar en ella los rasgos de una mujer muy joven.²⁹

Por el momento, a pesar de todo, tenemos que dar esta cabeza de El Coronil como el retrato de una mujer desconocida.

CABEZA DE ISIS (?) EN ECIJA.

Es una cabecita femenina de tamaño algo menor que el natural (19 cm.), en mármol blanco de espejuelo grueso. Tiene una pátina anaranjada, que solamente ha perdido en dos rozaduras modernas producidas en el momento del hallazgo, una en la parte del pelo que cubre la sien derecha, y otra más abajo, en el cuello. Los demás desperfectos, que por fortuna no afectan demasiado al conjunto, son la pérdida parcial de la nariz, y dos pequeños desconchones en la barbilla y en el ojo izquierdo (Láms. VI y VIII, fig. 12).

24. Tácito, Ann. XIV-64.

25. J. J. Bernoulli: *Römische Ikonographie*, Berlín-Stuttgart, 1886, II, 414.

26. Tácito, Ann. XIV-61: *Octaviae imagines gestant humeris, spargunt floribus foroque ac templis statuunt.*

27. A. Michaelis, en *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, 691, da un retrato en la colección de Wilton House, como «Octavia» con el peinado de Agripina Minor. Aunque no hay, que sepamos, ninguna fotografía publicada de esta cabeza, suponemos pueda ser una falsificación, ya que ni Poulsen en *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford, 1923, ni C. Vermeule en *AJA* LIX, 1955, 148, reparan en esta cabeza, que de ser auténtica sería de gran interés para el conocimiento de la familia imperial.

28. L. Furnée-van Zwet: op. cit., n.º 42, y Bernoulli: op. cit., lám. XXXV-18.

29. Bernoulli: op. cit., 415.

Fue hallada casualmente en el cortijo Alcorrin, a 7 km. de Ecija (Sevilla), donde se conserva hoy en propiedad de don Miguel Osuna. Allí tuvimos ocasión de examinarla y tomar de ella las fotografías que ofrecemos.

Es una cabeza idealizada, de rasgos clasicistas y peinada a la griega, de una forma que aparece con frecuencia en la estatuaria romana, especialmente en la que toma sus modelos del siglo IV a. C. y los primeros momentos del helenismo. El pelo se parte en dos series de ondas en el centro de la frente, cubre casi totalmente las orejas y se recoge por detrás en un moño alto, vuelto hacia arriba, del que penden dos mechones laterales que se apoyan en los hombros. Nuestra figura ha perdido este mechón en la parte izquierda, pero se aprecia claramente el arranque del derecho. Un elemento de este peinado es la *taenia* que ciñe la frente y sujeta por detrás el moño, pero en este caso el artista ha prescindido de ella, para colocar a la figura una diadema postiza. Es perfectamente visible la superficie de asentamiento de la diadema, así como un pivote de hierro de 1,5 cm. que habría de sujetarla. Como último rasgo de este peinado, señalemos la presencia de dos graciosos rizos, delante de las orejas, con las puntas dirigidas hacia adelante.

La cara, de superficie finamente pulimentada, al contrario que el pelo, es de un dibujo académico, inspirado en los modelos clásicos más antiguos. Los ojos mirando hacia el vacío, la boca cerrada, pero sin apretar los labios, y el cuello vuelto hacia la izquierda, dan a la figura un aire de indiferencia a quien se coloque delante de ella para contemplarla. Es sin duda una diosa, pero su identificación resulta sumamente problemática ante la pérdida de los atributos en la cabeza. Por ello no podemos aspirar a otra cosa que pisar el terreno movedizo de las conjeturas.

Una simple diadema en la cabeza podría inducirnos a pensar, por ejemplo, que se trata de una Artemis. El pelo recogido detrás, y el cuello vuelto hacia la izquierda, encajarían en una imagen de la diosa, juvenil y cazadora, que lleva hacia atrás la mano derecha, para coger de la espalda el dardo que piensa dirigir hacia algo que ve en la lejanía. Pero no es probable que el escultor, tratándose sobre todo de una imagen menor del natural, haya concebido la diadema como pieza aparte. Hay que suponer un adorno de proporciones mayores, trabajado independientemente y luego unido mediante

el pivote de hierro que aún conserva. Con ello se reducen indudablemente las posibilidades de identificación.

En la iconografía de las Musas, compleja, variable y muy discutida,¹ aparece en época romana un elemento en el adorno de la cabeza, que ésta que comentamos pudiera muy bien haber llevado. Son las plumas que se colocan en la frente como trofeo de su lucha con las sirenas. El primer testimonio literario aparece en Pausanias (9-34-3) y es una adición tardía a la iconografía de las musas, que se repite hasta la saciedad en los sarcófagos.² En una cabeza del Vaticano,³ que no corresponde al cuerpo en que ha sido colocada, vemos las plumas de sirena como complemento del tocado, en una Musa peinada de la misma forma que esta cabeza de Ecija.

Pero la hipótesis más verosímil nos llevaría a identificarla con una Isis, en cuyo caso el adorno sería una diadema, los cuernos, el disco solar, las espigas de trigo y los uraeos, en la complicada amalgama de atributos que caracteriza a esta diosa, no sólo en las imágenes que nos han llegado,⁴ sino en las descripciones literarias:

*...inerant lunaria fronti
cornua cum spicis nitido flabentibus auro
et regale decus...*

(Ovid. *Met.* IX-688)

El sincretismo religioso que tiene lugar en el mundo tardo-helenístico y romano con la penetración de cultos y creencias orientales, da lugar a que la iconografía de esta deidad, identificada con Tyche, Io, Artemis, Afrodita, etc., revista la más variada gama de aspectos y vaya acompañada por un nutridísimo repertorio de atributos.

El primer rasgo que llamaba la atención a los fieles de Isis era su «pelo hermoso, largo y abundante» (Apuleyo, *Met.* XI-3). Por esta razón, o por su calidad de soberana y reina de los dioses, se crea un tipo iconográfico que lleva el peinado de las princesas del Egipto

1. Roscher, *ML*, 11, 3238-3295.

2. M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlín, 1966.

3. Helbig 1, 128.

4. Un ejemplo de procedencia española en García y Bellido, *EREP*, 136. El mismo autor (n.º 190) publica una cabeza procedente de Itálica que debe ponerse en relación con la cabeza de Ecija, no sólo por el prototipo del cual procede, sino por el aditamento que llevaría en la cabeza.

tolemaico.⁵ Pero a pesar del favor que goza el peinado alejandrino en la iconografía isíaca, en el repertorio que conocemos no faltan representaciones en que lo lleva partido en el centro y recogido en un moño. Un relieve en el Museo del Louvre,⁶ una cabeza en Bonn,⁷ y una estatua en el palacio Berberini,⁸ pueden bastar como ejemplos de un tipo muy similar al nuestro, posiblemente referible a un mismo modelo originario.

Aunque se aprecia, sobre todo en el pelo, la mano de un copista poco hábil, puede pensarse que estilísticamente la cabeza de Ecija es una obra de época adrianea.

PAN SENTADO EN UNA ROCA (Arcos de la Frontera - Cádiz).

El estado de deterioro de esta pequeña escultura impide apreciar exactamente algunos detalles, que serían importantes para su estudio. Es de mármol blanco, de grano grueso; mide 0,48 m. Le faltan la cabeza, los brazos y las piernas. Procede de la Sierra de Jibaljín y se conserva en la Colección Capote, de Arcos de la Frontera. En lo que puede verse, es una figura de torso musculoso, sentada sobre una roca (Láms. IX, fig. 13, y X, fig. 15). La posición de los brazos indica que tenía la mano izquierda apoyada en el pecho, quizá oprimiendo contra sí un recipiente para beber. En el pectoral derecho se aprecian las señales de la rotura. El brazo izquierdo se apoya en un gran vaso o ánfora, hacia el que el escultor ha llevado un conducto para hacer manar el agua.

Los músculos del cuello y un fragmento conservado de la mejilla izquierda indican claramente, que tenía inclinada la cabeza hacia el hombro izquierdo, en un gesto muy propio del estado de embriaguez en que evidentemente se encuentra. Sobre el hombro, quedan los restos de una piel de corzo anudada, una de cuyas patas aparece por detrás, apoyada en el homóplato izquierdo. A la espalda se advierte, perfectamente, la cola propia de su naturaleza semisalvaje.

Se trata de un modelo helenístico de Pan, del que conocemos

5. V. Tran Tam Tinh, *Le culte d'Isis a Pompéi*, París, 1964, p. 73.

6. B. M. Felletti Maj, *Enciclopedia dell'Arte Antica* IV, S.V. fig. 287.

7. Arndt-Amelung, *EA*, 4230.

8. Arndt-Amelung, *EA* 2895.

solamente dos copias casi idénticas. La de Hannover,¹ tiene restaurados el antebrazo izquierdo y el cuenco, en una posición que posiblemente no es del todo correcta (Lám. IX, fig. 14). Para ver la forma en que iría apoyada la mano en el pecho, es más útil la copia de Madrid, procedente de Itálica.²

De la comparación con ambas figuras, se deduce que tendría patas de cabra; la derecha, en posición oblicua, apoyada sobre la roca en que está sentado, y la izquierda, cruzada por delante. Por lo demás, no parece que el original tenga otros atributos de Pan.³

La copia de Arcos de la Frontera debe ser de época antoniniana. La forma en que está empleado el trépano para dar sensación de clarooscuro, lleva a esta fecha tardía dentro de la escultura romana. No es, por lo demás, obra de gran calidad, pero creemos oportuno incluirla en este pequeño repertorio de esculturas inéditas en las colecciones privadas de Andalucía.

SÁTIRO DE MONTEMAYOR.

Esta escultura se guarda en el patio de la iglesia parroquial de Montemayor (Córdoba). Debemos su conocimiento a nuestro buen amigo Juan Bernier, infatigable estudioso de la arqueología cordobesa.

Los hallazgos romanos en Montemayor, antigua *Ulia*, son frecuentes, y delatan, por su calidad, la riqueza que esta población tuvo en la antigüedad. De entre los más significativos de los últimos años, entresacamos la figura de este joven sátiro, que corresponde a un tipo copiado con frecuencia en el arte romano (Lám. XI, fig. 18).

Aunque le falta el brazo izquierdo, puede suponerse que tenía apoyado el codo sobre un tronco de árbol. La pierna izquierda sostiene verticalmente el peso del cuerpo, mientras la derecha se cruza por delante con graciosa naturalidad. El brazo izquierdo se con-

1. C. Küthmann: *Katalog der Antiken Skulpturen und Kunstgewerblichen Geräte*, Hannover, 1914, p. 25; Ardnt-Amelung: *EA*, 1072, con buena fotografía donde se notan bien las zonas restauradas.

2. S. Reinach: *Repertoire de la statuaire Grecque et Romaine*, II-68, 4; también la publica J. de D. de la Rada y Delgado: *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1883, I, n.º 2716; A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, n.º 85; y en *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid, 1960, 43, n.º 3, lám. XXXV a.

serva hasta la muñeca, y presenta el antebrazo hacia delante, en ademán de mostrar el objeto que tuviese en la mano. Desde el codo hasta la cadera derecha, se ve una espiga de refuerzo. Por último, el torso está cubierto por una piel de cabra, de formas sencillas y pesadas, anudada sobre el hombro izquierdo por una pata delantera y otra trasera, y cuya cabeza cae visiblemente por el costado izquierdo.

Sin duda, se trata de un tipo muy conocido y popular en el mundo romano, a juzgar por la gran cantidad de copias que nos han llegado.¹ Las más conocidas son las del Vaticano, excesivamente restaurada y con poco acierto,² y la de Cirene.³ Esta última figura es de las más completas de la serie, sobre todo por el hecho de conservar la cabeza. Apareció, no obstante, separada y sin cuello, con lo que la unión —que nadie ha puesto en duda— es incierta.⁴ Quizá la única variante sensible respecto a la de Montemayor, estribe en la posición del brazo derecho, que, según se deduce de un apéndice visible en el pectoral, iría cruzado por delante del cuerpo en quiasmo con la pierna izquierda. En España, un paralelo interesante es el del museo Marés de Barcelona,⁵ en la misma línea que este de Montemayor.

El prototipo se acerca sin duda al Pan escopásico tocando la flauta, aunque en éste el cuerpo aparece menos cubierto. Es creación de los orígenes del Helenismo.⁶

En el sátiro de Montemayor, las formas blandas y juveniles del cuerpo han sido bien modeladas, así como la piel que le cubre el torso. Es una copia de relativa buena calidad, que podría atribuirse al siglo II d. C.

3. Sobre el concepto y las representaciones de Pan, F. Brommer: *Satyroi*, Würzburg, 1937, p. 6 y ss.; R. Herbig: *Pan, der Griechische Bocksgott versuch einer monographie*, Frankfurt, 1949.

1. H. Riemann: *Kerameikos*, II, 1940, p. 108, con enumeración de todas las copias y variantes que se conocen; S. Reinach: *Répertoire de la statuaire Grecque et Romaine*, I, 403-5; II, 137-2 y 3; III, 39-3; IV, 75-8 y 76-2.

2. W. Amelung: *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlín, 1908, II, n.º 409, lám. 59; G. Lippold: *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlín, 1956, III, p. 110, lám. 53.

3. *Notiziario*, 1916, II, p. 98 y ss., figs. 45-46.

4. *Notiziario*, 1916, II, p. 103.

5. A. García y Bellido: «Esculturas antiguas en el Museo Marés, de Barcelona», *AEArq.*, XXXIV, 1961, p. 191.

6. G. Lippold: op. cit., p. 111.

ESTATUA THORACATA (Tharsis - Huelva).

La falta de buena información sobre esta estatua, nos aconsejaría dejar su publicación por el momento, en espera de noticias más concretas. Pero, dadas las circunstancias especiales que rodean su hallazgo y actual paradero, creemos oportuno dar la breve noticia de su existencia, antes de que, como tantas otras piezas de la misma procedencia, pase a una colección aún menos asequible al estudio.

Apareció hace algunos años en las proximidades de la Corta Esperanza, en las Minas de Tharsis. La compañía minera no sólo silenció su hallazgo, sino que, en más de una ocasión en que hemos visitado aquellas minas con intención de verla, se nos ha puesto toda clase de trabas e inconvenientes, alegando que se encontraba en la vivienda de los directores. Finalmente, hemos podido tomar la fotografía que hoy ofrecemos; hecha con luz artificial y en condiciones precarias, impide ver algunos detalles importantes para su estudio y catalogación (Lám. X, fig. 16).

Es un torso thoracato de mármol, de tamaño algo mayor que el natural (no pudimos tomar medidas), al que faltan la cabeza, que iría labrada aparte, el brazo derecho, el antebrazo izquierdo y las piernas.

La decoración de relieves está muy deteriorada, pero se aprecian las figuras de dos Victorias, que flanquean un elemento central, como es frecuente.¹ Bien pudiera ser éste un trofeo del tipo de la estatua de Madrid,² o un *thymiaterion* como en el torso de Itálica.³ El *paludamentum*, recogido sobre el brazo izquierdo, desde donde caía verticalmente, cubre gran parte del pecho, tapando así los adornos que llevaría la coraza en la parte superior. El borde inferior de la misma lleva un doble festón de placas en forma de lengüetas, con relieves muy desgastados, algunos de los cuales —los de la banda inferior— ofrecen el conocido motivo de palmetas. Probablemente se trata de un emperador de fines del siglo I o comienzos del siglo II, pero repetimos que el mal estado de conservación y la deficiente fotografía, impiden precisar demasiado sobre la técnica de su ejecución.

1. C. C. Vermeule: «Hellenistic and Roman Cuirased Statues», *Berytus*, 1959, p. 2 y ss.
 2. A. Blanco: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Madrid, 1957, n.º 168-E.
 3. A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, n.º 230.

UN TORO VOTIVO DE RONDA.

Entre las muchas piezas importantes que se guardan ignoradas en las colecciones privadas andaluzas, creemos que ésta que vamos a comentar merece, con toda justicia, salir del anonimato. Es un hallazgo antiguo —de hace casi cincuenta años—, que tuvo lugar en los alrededores de Ronda, en unas circunstancias que hoy resultan casi imposibles de aclarar.¹ En todo caso, es interesante señalar que se salvó por la atención de un observador curioso, quien lo llevó a su casa de Jerez, donde hoy se conserva.

Es una escultura de pequeñas dimensiones, en piedra caliza de color amarillento (Láms. XII, XIII y XIV). Mide 33,5 cm. de altura total (incluida la base) y 33,5 cm. de la cabeza a la cola. Es evidente que se ha hecho a partir de un bloque tallado a escuadra, en el que la mitad inferior se ha dejado como base de la figura.

Representa un torito de reducidas proporciones y formas macizas, cabeza pequeña, ojos grandes, pliegues del cuello muy señalados, y patas cortas y desproporcionadamente robustas, con objeto de no mermar solidez a la talla. Sobre el lomo lleva un *dorsuale*, que, como habremos de ver, aumenta considerablemente el interés de la pieza. La parte superior de la base está trabajada de manera tosca, para dar idea de un terreno áspero. Alrededor, un sencillo cimacio, inspirado en un motivo de lengüetas,² le sirve como único adorno.

Estéticamente, la obra es de una pesadez y una ingenuidad obligadas por la misma calidad de la piedra. El artista no se ha podido permitir mayores libertades. Cuando lo ha hecho, como en la talla de los cuernos y en los extremos del *dorsuale*, la piedra ha perdido consistencia y se ha partido. Por lo demás, el estado de conservación es excelente.

De no ser por esa banda que lleva sobre el lomo, hubiéramos considerado el torito de Ronda como una buena obra del arte ibérico. Ingenua, sencilla y únicamente relacionable con la escultura animalística de nuestros artistas indígenas. Pero el nuevo elemento del

1. Al parecer formaba parte, con otros sillares, de un viejo muro en un cortijo de los alrededores de Ronda. Fue recuperado y conservado por el vice-cónsul británico en Jerez de la Frontera, Capt. Guy Dingwall-Williams C.B.E.

2. M. Wegner: *Schmuckbasen des Antiken Rom*, Münster, 1965, donde se ilustran numerosos ejemplos de este motivo aplicado a las basas de columnas.

dorsuale indica claramente que se trata de una obra de inspiración romana. Es un toro consagrado a la divinidad, por medio de un rito que no conocemos en sus pormenores, pero cuyo origen hay que buscarlo, sin duda, en el mundo romano.

La primera vez que aparece representado el *dorsuale* como elemento de consagración, es en la procesión funeraria de la silla Corsini,³ pero es un caso único y excepcional en fecha tan antigua. El *dorsuale* se generaliza, en realidad, a partir del siglo I a. C., o poco antes. Lo tenemos ya perfectamente claro en la llamada Base de Domicio Ahenobarbo.⁴ A partir de entonces, lo encontramos en casi todas las escenas en que aparecen animales para el sacrificio: relieves del Palacio de la Cancillería, Souvetaurilia del Louvre, procesión triunfal del Arco de Tito, etc., por citar únicamente algunos ejemplos más conocidos.⁵

Pero qué significa exactamente ese *dorsuale* sobre el lomo de los animales que se consagran a la divinidad, es algo que no podemos aclarar con certeza. El único testimonio literario en que aparece la palabra es en la Historia Augusta: *processerunt etiam altrinsecus centeni albi boves, cornibus auro iugatis, et dorsualibus sericis discoloribus praeifulgentes*.⁶ Por lo demás, tenemos que limitarnos a interpretar lo que se deduce de sus representaciones. Hasta ahora, siempre lo habíamos visto en relieves o escenas de procesión, y lo llevaban animales que estaban destinados al sacrificio. El toro de Jerez, por el contrario, constituye en sí el objeto mismo de la ofrenda, y también lleva *dorsuale*. Hemos, pues, de suponer que se trata del elemento distintivo de una auténtica *consecratio* cuyo rito, origen histórico y finalidad no nos son conocidos.

El toro de Ronda compendia todo el rito de una ofrenda a la divinidad. Trataremos, pues, de penetrar, hasta el límite de nuestros conocimientos, en su verdadero significado.

El animal noble por excelencia para un sacrificio es, con toda lógica, el toro. Por el significado religioso que ha tenido en las culturas primitivas, y por el esfuerzo económico que supone para el oferente. Por ello, en el ritual romano ocupa siempre un lugar de preferencia. Es, por ejemplo, el animal que se sacrifica a Cibeles, a

3. I. S. Ryberg: «Rites of the State Religion in Roman Art», *MAAR*, 1955, p. 9, fig. 5c.

4. I. S. Ryberg: op. cit., p. 30, fig. 17b.

5. I. S. Ryberg: op. cit., fig. 37b, 54a, 80b.

6. H. A. Gallieni *Duo VIII*. cfr. Daremberg-Saglio s.v. *dorsuale*.

Mithras y, en la *suovetaurilia*, a Marte.⁷ De ahí que aparezcan con tanta frecuencia en las escenas de sacrificio. Pero el toro de Ronda es un objeto consagrado que se ha ofrecido al dios. Es un exvoto y no la representación de un sacrificio. Se da menos, pero también existen algunos testimonios de este tipo de culto.

En un relieve de Sorrento, muy discutido, fechable en época de Augusto, se desarrolla una escena religiosa delante del templo de Vesta.⁸ A ambos lados de la puerta, sobre pedestales cuadrados, como el toro de Ronda, se ven las figuras de un toro y un carnero. No pretendemos entrar aquí en la polémica de si se trata del templo de Vesta en el Foro Romano o de un posible templo edificado por Augusto a esta divinidad en su propia casa.⁹ En un caso o en otro, lo que nos interesa son esas dos figuras de las que, como dice Ryberg, «no satisfactory explanation of them has been discovered».¹⁰ Estamos ante un caso análogo, que quizá represente la solución del problema.

En opinión de Rizzo, esas estatuas dedicadas delante del templo de Vesta son parte de los *dona ex manibiis* que el propio Augusto menciona en su testamento.¹¹ Estos animales votivos —dice Rizzo— no eran extraños en los santuarios de Grecia.¹² Al mismo concepto responden las pequeñas estatuas de toros que vemos en las tetradracmas de Selinunte.¹³ Por ello no hemos de extrañarnos de que el concepto religioso de la ofrenda de un animal en bronce o en piedra, lo encontremos también en el mundo romano. Estas ofrendas del toro y el carnero que se aprecian en la base de Sorrento, figuran igualmente en las representaciones del templo de Vesta de las monedas del *Divus Augustus*, acuñadas en época de Tiberio.¹⁴

7. M. J. Vermaseren: «The suovetaurilia in Roman Art», *B. A. Besch*, XXXII, 1957, p. 11.

8. El estudio más completo de esta pieza en G. E. Rizzo: «La base di Augusto», *Bull. Comm.*, LX, 1932, p. 7 y ss.

9. Sobre esta polémica, aparte del artículo de Rizzo antes citado, G. Lugli: *Roma Antica. Il centro monumentale*, Roma, 1946, p. 441; N. Degrassi: «La dimora di Augusto sul Palatino e la base di Sorrento», *Rend. Pont. Accad.* XXXIX, 1966-67, p. 77 y ss.; S. Stucchi: *I monumenti del lato meridionale del Foro Romano*, Roma, 1958, p. 7 y ss.; A. Degrassi: «Esistette sul Palatino un tempio di Vesta?», *Rom. Mitt.* LXII, 1955, p. 144 y ss.; M. Guarducci: «Vesta sul Palatino», *Rom. Mitt.* LXXI, 1964, p. 158 y ss.; G. Lugli: *Itinerario di Roma Antica*, Milano, 1970 (obra póstuma), p. 179.

10. I. S. Ryberg: op. cit., p. 50, nota 8.

11. *Res Gestae* IV, 23, 25.

12. G. E. Rizzo: «La base di Augusto», *Bull. Comm.* LX, 1932, p. 34, fig. 4.

13. G. E. Rizzo: op. cit., lám. A; G. Lugli: *Itinerario di Roma Antica*, Milano, 1970, fig. 120.

14. A. Degrassi: «La dimora di Augusto sul Palatino e la base di Sorrento», *Rend. Pont. Accad.* XXXIX, 1966-67, p. 112.

No son, como se ha dicho, los *armenta Mironis*, ya que, según el testimonio de Propercio (II, 31, 7, 8), eran cuatro bueyes y no un toro y un carnero.¹⁵ Pero aunque se ha hecho general la opinión expresada por Rizzo de que se trata de los *dona ex manibiis* dedicados por Augusto en los templos de Apolo, Vesta y Mars Ultor, no creemos que sea necesario recurrir a la idea de un botín, para esperar que un romano dedique pequeñas estatuas de animales ante los templos de los dioses. El toro de Ronda es buena prueba de ello.

En relación con la base de Sorrento, se ha puesto desde un principio la escena —también de vestales— de un ara en el museo de Palermo.¹⁶ Aquí el toro y el carnero, sobre sus correspondientes bases cuadradas, aparecen representados en tamaño reducido. Un paralelismo de proporciones con el toro de Ronda, que sin duda llama la atención. Estas dimensiones reducidas del toro y el carnero, pueden deberse a que realmente eran de un tamaño menor, o a un convencionalismo corriente en la relivaria romana. Recordemos a este propósito el ara de Antequera,¹⁷ en la que, como dice García y Bellido, «el toro es inverosímilmente pequeño». En todo caso, es ciertamente posible que en la base de Sorrento y en el relieve de Palermo, los animales representados sean ofrendas votivas de proporciones reducidas y muy similares a las del toro que estudiamos. Esta posibilidad ya la ha adelantado Degrassi, pues para él «i due donaria... non dovevano essere molto grandi, como vediamo nel rilievo di Palermo, e potevano quindi trovare facile collocazione anche nello spazio ristretto antistante il tempio».¹⁸

La comparación de las ofrendas representadas en la base de Sorrento y en el ara de Palermo con el torito de Ronda, es sumamente sugestiva. Se trata de un don a la divinidad, en el que se ha hecho la económica sustitución de las víctima real, por una figura tallada con más o menos arte.¹⁹ El concepto religioso continúa siendo el mismo; la ofrenda de un toro que ha sido previamente consagrado.

Las raíces de este ritual, hecho evidentemente de una manera que podemos suponer romana, a juzgar por el *dorsuale*, ayudan a determinar la fecha de su ejecución. Es natural que la sencillez de

15. G. E. Rizzo: op. cit., lám. C; I. S. Ryberg: op. cit., fig. 27.

16. A. García y Bellido: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, n.º 408.

17. A. Degrassi: op. cit., p. 113.

18. G. E. Rizzo: op. cit., p. 34.

19. A. García y Bellido: op. cit., n.º 429.

un arte local y sumamente provinciano, impida precisar demasiado sobre bases puramente estilísticas. Pero la interpretación que el artista ha dado a este motivo de lengüetas que adorna la base, recuerda la forma tosca en que los escultores de Osuna llevan a la piedra caliza el tema de las ovas y dardos. Esto nos hace suponer que corresponde a ese momento —siglo I a. C.—, en que ya está produciendo sus efectos la romanización en Andalucía, aun cuando se ven todavía muy acusadas las tradiciones artísticas, de un gusto local y provinciano que poco a poco irá desapareciendo.

El toro de Ronda fue sin duda colocado, como ofrenda, delante de un templo o de un santuario. Desde el punto de vista religioso, ayuda a comprender el carácter de estatuas similares, de análogas proporciones, que se dedicaron en los templos de la misma Roma.

Considerado como obra de arte, es pieza excepcional para el estudio de ese momento oscuro y difícil del arte hispanorromano en Andalucía.