

UN NUEVO RETRATO DE DAMA EMERITENSE

Trinidad Nogales Basarrate

Merced a la labor de D. José Álvarez Sáenz de Buruaga y de D. José María Álvarez Martínez, director y colaborador del Museo Nacional de Arte Romano respectivamente, una nueva obra ha pasado a engrosar el sin par conjunto escultórico que dicho Museo conserva ¹.

La pieza se hallaba en poder de un particular desde el año 1962, fecha de su descubrimiento en unos trabajos de explanación de un solar situado al final de la calle del General Aranda (hoy Mariano José de Larra), cerca de la «Casa del Anfiteatro», hasta su adquisición por compra de la Junta Nacional de Adquisiciones en marzo de 1983.

La zona del hallazgo se ubica, dentro del plano general de la colonia, en plena necrópolis oriental y muy cerca de la muralla, conservada ésta en un buen trecho en la citada casa ². Precisamente, en la extensa área de esta necrópolis, una de las más ricas de la colonia, se han producido interesantes hallazgos recientemente, entre ellos el sepulcro de un *beneficiarius* de la *legio VII* ³ y di-

* Queremos agradecer las facilidades que nos han prestado diversas personas e instituciones para la realización de este trabajo, entre ellas la dirección y encargados de las secciones escultóricas de los Museos Capitolinos y Nacional de las Termas de Roma, el Instituto Arqueológico Alemán de la misma ciudad, que nos abrió las puertas de su Fototeca, y los datos que sobre diversas particularidades de la pieza y su lugar de hallazgo nos han proporcionado los Sres. Díaz Pintiado, Suja Pérez y Castellanos. Asimismo agradecemos la atención que nos prestó en Roma la Dra. Helga von Heintze, del Instituto Arqueológico Alemán.

1. N.º Inv.º Gral.: 27.923.

2. J. M. Álvarez Martínez. *El Puente y el urbanismo de Augusta Emerita*. Madrid, 1981, p. 263.

3. A. Blanco Freijeiro. «Nuevas inscripciones latinas de Mérida». *B. R. A. H.* CLXXX, II, pp. 235 ss.

versas piezas escultóricas, aún inéditas, cuyo estudio reservamos para otro trabajo que actualmente elaboramos ⁴.

La pieza que estudiamos es una cabeza femenina en mármol blanco con cierta pátina marfileña que por sus caracteres, y a la espera de un análisis más apurado actualmente en curso de realización por parte del Departamento de Petrología de la Universidad de Zaragoza, parece proceder de las canteras de Borba-Estremoz como la gran mayoría de los mármoles emeritenses.

En sus proporciones, cercanas al natural, ofrece una altura de 0,27 metros.

La conservación es en general buena, aunque se aprecian ciertas fracturas en la nariz y tanto en el mentón derecho como en el izquierdo; se observan igualmente algunos roces en nariz y cejas y en el extremo craneal. En el taller del Museo Nacional de Arte Romano se procedió a la limpieza de la escultura con la supresión de las adherencias térreas que presentaba y se pudo apreciar que la parte izquierda del rostro se había oscurecido notablemente por la acción de las sales.

La obra, en conjunto, deleita con un armonioso juego de volúmenes. El rostro se inscribe en una forma elipsoidal tendente al círculo mediante la plenitud de facciones y el estudio del cabello. Una raya central, perfectamente definida, distribuye la amplia banda ondulada a ambos lados del cráneo, creando sinuosos surcos; las ondas producen un movido efectismo en el sereno rostro. El punto de contacto entre cabello y frente se marca notablemente por el modelado, lográndose un juego de luces y sombras un tanto teatral. La última onda, en ambos lados, cubre suavemente el pabellón auricular y deja libre un carnoso y blando lóbulo; detrás de él caen dos pequeños mechones de cabello liberados de la uniforme masa de la nuca que, al iniciar su subida, dan lugar a un voluminoso moño. Prácticamente toda la zona posterior del cráneo la ocupa una gruesa rosca de cabello trenzado mediante amplios mechones; su centro forma una cavidad donde el cabello de fondo apenas se trabaja. El tramo occipital superior, constreñido entre la gran rosca y la banda ondulada frontal, se inscribe en un pe-

4. Sobre la necrópolis oriental, además de diversas noticias que se deben a José Alvarez Sáenz de Buruaga y contenidas en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, véase: A. Marcos Pous, «Dos tumbas emeritenses de incineración». *AEspA* XXXIV (1961), pp. 90 ss.; M. Bendala Galán, «Las necrópolis de Mérida». *Augusta Emerita*. Madrid, 1966, pp. 143 ss.

queño triángulo sin desbatar, lo que, unido a los golpes que la pieza posee de antiguo, motiva un aspecto un tanto tosco del cabello. No obstante, el trabajo del artista se ejecuta gradualmente. La banda delantera y el cabello en que ésta remata presentan un minucioso modelado donde el pelo tiende a individualizarse con juegos de cincel; la gran rosca trenzada posterior, dibujada más esquemáticamente, ha perdido este detallismo en su mayor parte; los mechones son gruesos y tan sólo las zonas más externas se trabajan con precisión. Por último, en el extremo occipital, el escultor se ha limitado a desbatar levemente el bloque sin detenerse demasiado en su acabado (Lám. VI).

Todo lo anteriormente comentado nos induce a pensar en un lógico punto de vista frontal para la escultura, relegándose la zona posterior a un segundo plano. El punto de vista sería también algo elevado, puesto que el extremo superior se trabaja escasamente. La sección de la fractura del cuello evidencia su pertenencia a una escultura completa de bulto redondo, que hubo de figurar en uno de los mausoleos de la zona, bien constatados por otros hallazgos.

Volviendo a la descripción, la amplia frente de la retratada nace de una línea horizontal marcada por las rectas cejas, no muy prominentes y realizadas mediante líneas cruzadas «a tratteggio»⁵. Los párpados superiores caen pesados en línea recta y en sus extremos forman arrugas o patas de gallo, huellas de su madurez. El globo ocular marca la pupila por medio de una ligera línea, mientras el iris inciso deja un punto central arriba, dirigiendo la mirada y otorgando a la figura ese aspecto tan ensoñador como ausente. El lagrimal se configura con una incisión, que incrementa el juego de luces de los ojos. Los párpados inferiores, carnosos y marcados, sirven de punto de unión con el modelado blando de los carrillos, cuya superficie se ve surcada por dos trazos paralelos; se concede así al rostro una nueva nota de madurez en el modelado ya blando, que no terso, de la carne.

La nariz, no obstante su mala conservación, se nos antoja corta y amplia en la base. Las aletas y orificios sirven al artista para conseguir nuevos puntos de contrastes lumínicos. Una línea horizontal divide su boca; si el labio superior es estrecho y poco sinuoso, el inferior, de mayor tamaño, se contornea con precisión y, tras un

5. C. Saletti. *I ritratti antoniani di Palazzo Pitti*. Firenze, 1974, p. 38.

pequeño surco bajo él, la barbilla, maltratada por el tiempo, se redondea y delicadamente desciende al cuello, ancho y suave. Cabe notar que, mientras en la zona anterior el cuello muestra una superficie casi aterciopelada, la nuca decrece la atención del modelado.

Nuestra primera toma de contacto con la obra nos inclinó, por diversas razones, a considerar la posibilidad de que se tratara de un retrato de Faustina Minor. Son muchos los caracteres que a primera vista la encuadran en época antoniniana: «el trabajo del ojo marcando el iris y la glándula lagrimal junto con la pupila «a pelta» son rasgos creados a partir de Marco Aurelio»⁶; los ojos son reveladores⁷; el tipo del peinado se ciñe al de la emperatriz Faustina Minor sin dudas. En la obra se plasma estilísticamente la corriente plástico-pictórica a que alude Traversari⁸ al referirse al momento tardoantoniniano. Se logra una perfecta y armónica conjunción entre el volumen y la luz.

La tentación de la primera atribución fue decantándose poco a poco en favor de la hipótesis que confería al retrato ese carácter privado. Las dificultades, en efecto, no son pocas, a juicio de Deonna entre otros⁹, a la hora de identificar cabezas anónimas con personajes conocidos.

Un detenido análisis de los rasgos faciales de nuestra dama la aleja de la efigie de la emperatriz perfectamente definida por otra parte¹⁰. Quizá sea el estudio de los ojos, su tono melancólico y perdido, lo que impregne a las obras de este período de un innegable parecido físico.

Los retratos de la emperatriz se caracterizan por una idealización que incrementaba su afamada belleza¹¹. El que nos ocupa sabe armonizar serenos rasgos con notas de realismo. La madurez del personaje no se oculta; su rostro se modela dejando nacer las arrugas y surcos que la vida le ha imprimido, sin caer en notas exageradas; se trata de un modo delicado. El realismo elimina ese sabor aulico que las efigies oficiales de Faustina no olvidan jamás.

6. C. Saletti. *Op. cit.*, p. 54.

7. F. Ghedini. *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*. Roma, 1980, p. 49.
R. Calza y otros. *Antichità di Villa Doria-Pamphili*. Roma, 1977, p. 358.

8. G. Traversari. *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*. Roma, 1968, p. 76.

9. W. Deonna. «Sculptures antiques (Musée de Genève et collections privées)». *Genava*, 9 (1931), pp. 107 ss.

10. J. J. Bernoulli. *Römische Ikonographie II*. Hildesheim, 1969, pp. 190 ss.

11. D. Strong. *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*. New York, 1971, p. 371.

El peinado con el que se toca la dama emeritense es quizá el tipo más conocido de Faustina y el elemento más eficaz de datación usado desde los primeros investigadores¹².

La clasificación y ordenación cronológica de los retratos antoninianos realizada por Wegner¹³ se ha matizado más recientemente por nuevos estudios en torno a este periodo artístico¹⁴. Wegner denomina al peinado empleado en el retrato emeritense «abgesetzte Stirnwellenfrisur» o Typus Thermen Museum 728¹⁵. Fittschen lo clasifica dentro de su tipo número 8.

Las réplicas, muy numerosas, concentran en Roma los más notables ejemplos: Museo de las Termas 728 (Lám. VII), quizá el más conocido¹⁶, un retrato del Vaticano¹⁷, el busto¹⁸ y la escultura del Museo Capitolino¹⁹, entre otros.

No obstante la concentración en Roma del prototipo, el resto de la Península itálica ofrece algunos interesantes ejemplos, entre ellos el retrato del Museo de Siracusa que sigue el más puro estilo oficial²⁰. El modelo oficial se expandió por todo el territorio imperial. La proliferación de obras hizo que rápidamente la diáspora ocasionara interpretaciones sobre el modelo primitivo. Los retratos del Louvre²¹ o el de Copenhague²², de belleza suprema²³, mantienen con los de Roma las normas del modelo original.

Los artistas, a pesar de respetar los caracteres fundamentales del retrato, van permitiéndose licencias o variaciones en sus realizaciones. Así, la cabeza de Paul Getty Museum²⁴, atribuida a la em-

12. W. Amelung. *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*. Berlín, 1903, p. 728.

13. M. Wegner. *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*. Berlín, 1939.

14. K. Fittschen. *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augusta*. Göttingen, 1982.

15. M. Wegner y R. Unger «Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus». *Boreas* 3 (1980), p. 91.

16. K. Fittschen. *Op. cit.*, p. 60, lám. 36,1-4.

17. W. Amelung. *Op. cit.* I, 550, n.º 366, lám. 58.

18. H. Stuart Jones. *A Catalogue of the Ancient Sculptures of the Museo Capitolino*. Roma, 1969, p. 302, n.º 46, lám. 74. K. Fittschen y P. Zanker. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* III. Mainz, 1983, n.º 21.

19. H. Stuart Jones. *Op. cit.*, n.º 11, lám. 68. Fittschen-Zanker. *Op. cit.*, n.º 22.

20. N. Bonacasa. *Ritratti greci e romani della Sicilia*. Palermo, 1964, p. 103, n.º 133, lám. LXI, 1-2.

21. Fittschen. *Op. cit.*, p. 61, lám. 35,3-4.

22. V. Poulsen. *Les portraits romains II. De Vespasien à la Base-Antiquité*. Copenhague, 1974, p. 100, n.º 85, lám. CXL y CXLI.

23. «Su belleza y encanto serán alabados mucho por los contemporáneos...». Cfr. H. von Heintze. *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda*. München, 1968, p. 55.

24. C. Vermeule. *Greek and Roman Sculpture in America*. Los Angeles, 1981, n.º 283, p. 330.

peratriz, encuadrada también en el tipo número 8 de Fittschen, no lleva la trenza separando la banda ondulada del casquete superior tal y como la obra que tratamos; sin embargo el moño se circunda por una trenza de cabello que lo adorna y sujeta (no se ha realizado el trenzado del moño con amplios mechones). Tampoco lleva trenza el retrato, atribuido diferentemente a Faustina Minor o Lucilla, del Museo de Arte de Cleveland²⁵.

Cuando los escultores se veían comprometidos en los trabajos particulares, no dudaban en liberar sus obras de los corsés que el rango oficial imprimía. El busto y dos cabezas de la Gliptoteca Ny Carlsberg²⁶ han sufrido distintas transformaciones; en ellos se combinan variadas posibilidades en cuanto al estudio del cabello, ya disminuyendo la banda ondulada o eliminando la trenza de separación, ya colocando un cordón alrededor del moño o aumentando el tamaño del mismo.

Similares innovaciones y libertades presentan dos interesantes retratos del J. P. Getty Museum²⁷ y del Museo de Arte e Historia de Ginebra²⁸, donde el modelo imperial original queda ya algo lejos.

La Península Ibérica no escapó a la onda expansiva que la retratística de esta emperatriz sufrió. La interrogante que se nos plantea es: ¿Por qué existen tan numerosos retratos de ella? Fittschen nos lo aclara. Los retratos son un elemento al servicio de la política sucesoria que tanto preocupaba a Antonino Pío y a Marco Aurelio. Se convirtieron en el noticiario por el que se daba a conocer el alumbramiento de un nuevo heredero que perpetuara la línea de sucesión²⁷.

Junto a las obras oficiales, claramente identificables con Faustina Minor, de Madrid²⁸, Zaragoza²⁹, Córdoba³⁰, Mérida³¹, Utrera³² o Tarragona³³, de variada calidad artística y con diferentes inter-

25. C. Vermeule. *Op. cit.*, n.º 284, p. 332.

26. V. Poulsen. *Op. cit.*, n.º 108-110, láms. CLXXXI-CLXXXIV.

27. J. Chamay, J. Frel y J. L. Maier. *Le monde des Césars. Portraits romains*. Genève, 1982, p. 145, lám. 29 a-b-c.

28. *Ibid.*, p. 271, lám. 62 a-b-c.

29. K. Fittschen. *Op. cit.*, p. 67.

30. A. Blanco Freijeiro. *Catálogo de la escultura del Museo del Prado*. Madrid.

31. M. Wegner y R. Unger. *Boreas*, 3, p. 36.

32. M. Wegner. «Römische Herrscherbildnisse des zweiten Jahrhunderts in Spanien». *AEspA* XXVI (1953), p. 87, lám. XIII. S. de los Santos Jener. *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*. Madrid, 1950, n.º 26.

pretaciones del tipo imperial, son abundantes los paralelos escultóricos dentro del grupo de retratos privados. La soberbia obra de Barcelona, que García y Bellido interpreta como retrato privado, aunque Wegner piensa que podría tratarse de Faustina³⁴, o el busto de Antequera³⁵, atestiguan la dualidad existente en cuanto a versiones de un modelo. La primera sigue el tipo de un modo purista, mientras que el busto de Antequera interpreta particularmente las normas y, en cierta medida, las soslaya. Su estudio del cabello acusa fuertes contrastes lumínicos propios, a juicio de García y Bellido, de la tendencia provinciana a la exageración y acentuación de las modas imperiales.

No son exclusivos estos modelos de la obra escultórica de primera línea el bulto redondo; también las artes menores y la escultura de taller un tanto seriada los continuarán y harán suyos. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva³⁶ un balsamario en figura femenina con peinado característico de Faustina de graciosa interpretación. Muchas serán las damas romanas de la época que perpetuarán la tan aceptada moda imperial en las estelas³⁷ o en una interesante medalla³⁸.

No cabe duda, pues, de que la expansión de los retratos imperiales ejerció un efecto multiplicador en la iconografía coetánea. Ahora bien, no se debe olvidar el dato que apunta Mansuelli³⁹ sobre el fenómeno tendente a identificar particulares voluntariamente con la emperatriz, lo que podría unirse a un rito religioso, no desconocido en ámbito provincial, sin renunciar, eso sí, a los rasgos individuales del retratado.

La datación de este retrato funerario emeritense (no parece que sea otro, por el lugar del hallazgo, su carácter) nos resulta relati-

33. En Mérida existen dos ejemplares, uno diademado (Cfr. M. Wegner. *AEspA* XXVI, lám. XIV) y otro de pequeñas dimensiones (Cfr. M. Wegner-R. Unger. *Boreas*, 3, p. 23).

34. M. P. León Alonso y J. M. Luzón Nogué. «Esculturas romanas de Andalucía II». *Habis*-3 (1972), pp. 255 ss.

35. E. M. Koppel «Escultura del teatro romano de Tarragona. Apéndice 2». *El Teatro en la Hispania romana*. Badajoz, 1982, pp. 147 ss.

36. J. de C. Serra Rafols. «Las excavaciones de la muralla romana de la calle de Barcelona. *Zephyrus* x (1959), p. 139, láms. IV-V.A. García y Bellido. «Retratos romanos hallados en las murallas de Barcelona» *AEspA* XXXVIII (1965), pp. 58 ss., láms. 3-7. M. Wegner-R. Unger. *Boreas*, 3, p. 98.

37. A. García y Bellido. *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949, pp. 76 ss., lám. 71.

38. A. García y Bellido. *Esculturas*, p. 453, fig. 484.

39. A. García y Bellido. *Esculturas*, pp. 291-292, figs. 282-283. F. Braemer. *Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux*. Paris, 1959, pp. 69 ss., n.º 48 y 50.

vamente fácil por todos los datos anteriormente referidos. El momento tardoantoniniano da a luz este tipo iconográfico. Si nos ceñimos a la datación que Fittschen concede al tipo número 8, en el que nuestro retrato se inscribe, del 162 d.C. (coincidiendo con el nacimiento de Annio Vero), la obra emeritense se encuadraría en esta fecha o en los años inmediatamente posteriores, de acuerdo con la vigencia del peinado, que desde un primer momento, superando viejas teorías del retraso de la llegada de una moda de la metrópoli a provincias, hubo de conocerse en *Emerita*.

Con esta nueva obra, espléndida realización de la escuela emeritense, los talleres locales se ven incrementados en su amplia y extensa producción, cuya problemática, en torno a la determinación de los mismos y la posterior filiación de las piezas, sigue latente en la investigación de la escultura emeritense. El rico conjunto del foro municipal⁴⁰, recientemente aumentado con nuevos hallazgos⁴¹, parece perfilarse por el momento con el ya conocido grupo del Mithreo firmado por *Demetrios* como único elenco escultórico firmado, aunque las variadas lecturas de los epígrafes han originado divergencias, a nuestro modo de ver fácilmente subsanables, respecto a la unicidad del taller. La pieza que hemos dado a conocer corrobora la pervivencia, ya enunciada en otras ocasiones, de la escuela emeritense en el segundo tercio del siglo II d.C. y de momento constituye, en cuanto al retrato femenino, la más reciente obra dentro de su evolución general.

40. M. L. Vollenweider. «Un portrait de Faustina II oeuvre du maître graveur des Antonins». *Genava*, 22 (1974), pp. 265 ss.

41. G. A. Mansuelli. «Il ritratto romano nell'Italia settentrionale». *R. M.* 65 (1958), p. 73.

42. A. García y Bellido. *Esculturas*, pp. 184-188, n.º 207 y 215, láms. 152 y 157.

43. Durante unos sondeos de cimentación en la calle Sagasta, en agosto de 1980, aparecieron dos nuevos togados firmados y un fragmento, con firma también, de un tercero. Todo ello pertenecía al mismo conjunto que los ya conocidos.