http://dx.doi.org/10.12795/Habis.1972.i03.12

ESCULTURAS ROMANAS DE ANDALUCIA. II

J. M. Luzón Nogué y M. P. León Alonso

DOS RETRATOS DE ALCALÁ DEL RÍO.

Ilipa Magna, hoy Alcalá del Río, a orillas del Guadalquivir y a 12 Km. al norte de Sevilla, es una ciudad de interés indiscutible para la historia del bajo Guadalquivir. [1] Paso obligado en la navegación hacia Hispalis, activo puerto fluvial, adecuado emplazamiento, todo contribuyó a hacer de ella un floreciente municipio. [2] Escenario de la última rivalidad romano-cartaginesa —campo bélico de Escipión [3]—, Ilipa quedó desde un principio adscrita a la romanización, cuyos numerosos y diversos vestigios recuperamos con los días. [4] Buena muestra de ello son las dos cabezas masculinas, que ahora damos a conocer. Proceden ambas de la ciudad misma y pertenecen a la colección de D. Ramón Velázquez, alcalde de la ciudad, a quien agradecemos cuantas amables facilidades nos brindó para su estudio.

La primera de ellas, mejor conservada, mide 0,38 m. de altura total y 0,26 m. de la barbilla a la frente. Mármol blanco de buena

1. Strab. III, 2; Ptol. II, 4, 10; Plin. III, 11.
2. *RE* 1066, 37; R. Thouvenot, *Essai sur la province romaine de Bétique*, París 1970, 471; CIL II, 1085.
3. Pollyb. XI, 20.
4. R. Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico*, Sevilla 1634, I, 371 ss.; id., *Adiciones al principado y antigüedades de la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1932, 139 ss.; J. A. Ceán Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid 1832, 254 ss.; J. Hernández Díaz y otros, *Catálogo Arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1939, I, 90 ss.; CIL II, 1082 ss.; A. Delgado, *Medallas autónomas de España*, Sevilla 1873, II, 100 ss.; A. Vives, *La moneda Hispánica*, Madrid 1924, II, 87 ss.

calidad (Lám. VII, figs. 1 y 2). Su estado de conservación es aceptable, pese a la rotura de la nariz, casi perdida, el deterioro de la barbilla y algunos arañazos o rozaduras más o menos profundos. Se trata sin duda de un individuo muy joven a quien el escultor representa con rasgos personales bien definidos. Así, el rictus voluntarioso y firme de la boca, de labios finos y apretados; la nariz con visible caballete y ancha base; los ojos grandes muy abiertos; frente alargada. Unas facciones, pues, correctas que configuran un rostro de acusada personalidad.

Atendamos ahora a su peinado. El pelo produce el efecto de estar muy adherido al cráneo, salvo el flequillo, ligeramente ahuecado sobre la frente y sienes. El resto va repartido en mechones largos y delgados dispuestos en bandas alternadas (Lám. VII, figs. 1 y 2). Esta forma de trabajar el cabello es muy interesante y significativa, pues presenta la misma solución plástica de los retratos en bronce, donde el pelo suele adquirir un aspecto más fino y estilizado. En efecto, el artista ha cuidado mucho las incisiones someras, uniformes y alargadas, mediante las cuales la masa parece estar constituida por lanas muy finas. No las hay en la parte posterior de la cabeza; sí sobre la nuca, donde reaparecen en una hilera a ras del cuello. En resumidas cuentas, un peinado sencillo, de pelo corto —incluida la patilla (Lám. VII, fig. 2)— y sin la menor afectación.

El principal interés de este retrato radica en su ejecución, que demuestra cómo un escultor local interpreta los gustos romanos.[5] La técnica empleada para representar el pelo habla por sí misma de tradición ibérica y, como ella, alude al pertinaz esquematismo geométrico, del que hallamos ejemplos no sólo en la escultura de la época, sino también en la numismática.[6] Esta rigidez afecta menos al rostro, donde el escultor demuestra mayor soltura, a resultas de lo cual, si bien no desaparecen del todo ciertas angulosidades —frente y sienes muy distendidas—, obtiene acertados efectos al plasmar los volúmenes, más llenos, de los pómulos, mejillas y en general de la mitad inferior del óvalo. El contacto y las influencias del arte oficial romano quedan así de manifiesto.

5. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, 6 ss.

6. A. García y Bellido, «Arte Ibérico», *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid 1954, 523 ss., fig. 440; A. Vives, *op. cit.*

En cuanto a la fecha, resulta evidente que tanto el peinado como las características generales de la obra reclaman una datación dentro del siglo I d.C. Ese peinado es el que llevan los jóvenes príncipes de época julio-claudia, en el que resulta muy característico, al compás de la moda más reciente, el pelo corto y ondulado con flequillo corrido sobre la frente e interrumpido tan sólo por dos mechones que se separan en forma de horquilla. Este detalle también se ha consignado en el retrato que estudiamos, aunque con evidente timidez (Lám. VII, fig. 1). Es inútil, por sabido, insistir sobre el prototipo augústeo de que deriva este peinado y su pervivencia durante el siglo I. [7] No obstante existen ciertos detalles, consignados con particularismo por el escultor, que pueden restringir algo más los límites cronológicos. Nos referimos al abultamiento del flequillo y a la manera de recortar el pelo a ras del cuello.

El paralelo estilístico más cercano es quizá un retrato que Poulsen identificó como L. César, [8] si bien cabe aumentar el número dentro de la iconografía imperial del momento e incluso posterior, pues peinados así o derivados de este tipo siguen dándose hasta bien entrada la época trajánea. [9] Así pues, todo parece indicar que este retrato de Alcalá del Río es obra que podemos fechar en la primera mitad del siglo I d.C., y considerarlo producto de un taller local, lo que nos explica las reminiscencias de la plástica ibérica, cuya pervivencia en medio de las corrientes oficiales llega a alcanzar puntos sorprendentes.

Su identificación no nos es posible por ahora. Ignoramos a quién representa y carecemos de datos que, por el momento, nos permitan conocer a este joven ilipense.

El segundo de los retratos es poco menor que el anterior. Mide 0,30 m. de altura total y 0,22 m. de la barbilla a la frente. Mármol blanco de grano más bien grueso y pátina amarillenta (Lám. VIII, figs. 3 y 4). Su estado de conservación es lamentable y el deterioro general. Una grieta considerable ocupa todo el parietal derecho y lle-

7. V. Poulsen, *Les portraits romains*, Copenhague 1962, I.

8. F. Poulsen, *Sculptures Antiques des Musées de Province Espagnols*, Copenhague 1933, figs. 67-69.

9. A. García y Bellido, *op. cit.*, lám. 6; H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire*, Londres 1965, I; F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague 1951, 543 a.

ga hasta el ojo mismo; otras, menos profundas, pueden observarse en la parte posterior de la cabeza. En consecuencia, resulta prácticamente imposible su estudio estilístico, aunque hay ciertas peculiaridades que no pueden pasar inadvertidas.

La conformación del cráneo y la forma triangular del rostro —anchos temporales, pómulos salientes y barbilla apuntada— son rasgos típicos de los comienzos del siglo I, como vemos con frecuencia en los retratos de Tiberio. [10] Concretar más es arriesgado, puesto que el rostro, sensiblemente afectado por la erosión, aparece desfigurado e irreconocible. Los pocos indicios que quedan del peinado permiten suponer un flequillo corto y de mechones desiguales, y el pelo más largo y ondulado sobre el cuello. Definir si se trata de un retrato del propio emperador o no, es algo que su estado de conservación nos impide por completo.

FAUSTINA LA MENOR (Utrera, Sevilla).

Es una cabeza en mármol blanco de grano grueso, con pátina de color ocre claro. Mide 0,20 m. desde la barbilla hasta la parte alta de la cabeza, y apareció casualmente, en los alrededores de Utrera, [11] mientras araban el campo unos labradores, hace ya bastantes años.

El estado de conservación es en realidad mediocre, pues presenta fracturas y desconchones antiguos, al lado de otros recientes hechos en el momento del hallazgo. Antigua es la rotura de la nariz, la ceja derecha y la parte de los labios y la barbilla (Lám. IX, figs. 5

10. L. Polacco, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955; A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, láms. 4 y ss.; V. Poulsen, *op. cit.*, láms. LXIV y ss.

11. Utrera es una población a unos 25 Km. al sudeste de Sevilla, enclavada en la extensa y rica planicie que se abre entre el Guadaira y el Guadalquivir, cuyas óptimas cualidades ya fueron apreciadas en la antigüedad. Toda esta zona constituyó un denso núcleo de ciudades, entre las cuales *Salpensa, Municipium Flavium*, en el actual término de Utrera o tal vez en sus inmediatas cercanías (v. «Esculturas romanas de Andalucía», *HABIS*, II, 233; Plin., III, 3, 14; *RE* 2007, 42; R. Thouvenot, *Essai sur la Province Romaine de Bétique*, París 1940; R. Caro, *Principado y Antigüedades de la ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico*, Sevilla 1634; J. A. Ceán Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid 1832, 266 y 291). Mencionemos solamente las leyes salpensanas (CIL II, 1963; R. Thouvenot, *op. cit.*, 204; A. D'Ors, *Epigrafía jurídica de la España Romana*, Madrid 1953, 281 ss.) como principal testimonio de su actividad y desarrollo (CIL II, 1278 ss.; A. Vives: *La Moneda Hispánica*, Madrid 1926, III, 103; A. Delgado, *Medallas autónomas de España*, Madrid 1873, II, 272 ss.), además de los hallazgos arqueológicos, que insistentemente lo reiteran.

y 6). Las rozaduras modernas afectan a la mejilla derecha principalmente.

Representa a una mujer joven, de rasgos levemente idealizados, tocada con un artificioso peinado en el que se distinguen tres partes esenciales: el pelo ondulado que se divide en dos desde el centro de la frente, el que cubre por detrás el resto de la cabeza, y el moño, formado de manera cilíndrica por una trenza en dos cuerpos. Este peinado lo llevaron las damas romanas hacia mediados del siglo II d.C.; pero algunas particularidades y pormenores iconográficos, en los que fijaremos nuestra atención, permiten precisar más aún e identificar a esta mujer con Faustina la Menor, hija de Antonino Pio y Faustina Maior. Adelantemos algunas generalidades antes de entrar en detalles.

Annia Galeria Faustina debió nacer hacia el 130, o poco antes, y casó con Marco Aurelio en el 145. Dos años más tarde comienzan las primeras acuñaciones de ella con el título de Augusta. [12] Desde entonces hasta su muerte en el 175 [13] contamos con una abundante serie de monedas en las que aparece con una variada gama de peinados de gran interés iconográfico. Estos peinados monetales, reducidos por Wegner a ocho tipos, [14] constituyen, junto con algunos detalles fisionómicos, la base esencial para la identificación de los retratos en mármol. Dentro de estos últimos hay solamente uno, hallado en la exedra de Herodes Atico en Olimpia, [15] cuya identificación está asegurada mediante una inscripción. [16] Sobre la mayoría de los restantes ha habido durante años una larga polémica que se ha venido a resolver recientemente, al identificar como de Faustina Minor algunos retratos que antes se atribuían a Lucilla o a Crispina. [17] Este problema no se presenta con el retrato de Utrera porque, como veremos, tiene un peinado juvenil que solamente

12. P. L. Strack, *Untersuchungen zur Römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts*, Stuttgart 1937, III, 108 ss.

13. Ocurrió en Halala (Capadocia), mientras acompañaba a Marco Aurelio en su viaje por Oriente.

14. M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlín 1939, 48 ss.

15. *Olympia*, III, lám. LXIX-5.

16. Solamente J. J. Bernouilli, *Die Bildnisse der Römischen Kaiser und ihrer Angehörigen*, 1891, 190, duda del valor que pueda tener la inscripción para identificar el retrato como Faustina la Menor. Pero este criterio está hoy superado.

17. Véase por ejemplo, B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano. I Ritratti*, Roma 1953, n.º 234.

llevó la mujer de Marco Aurelio y —concretando más— durante un espacio de tiempo muy breve.

Si bien es verdad que el retrato que vamos a analizar tiene bastante deteriorada la parte de la cara, esto no es obstáculo para que llamemos la atención en algunos rasgos fisionómicos propios de Faustina la Joven. El óvalo de la cara, la línea de la boca, e incluso la misma edad que representa, llaman la atención por su extraordinario parecido con el retrato de Olimpia. [18] De igual modo, el perfil tiene un rasgo familiar muy característico en la iconografía monetal de esta emperatriz, que consiste en la marcada inclinación de la línea que va desde la barbilla al cuello, como se aprecia también en los retratos de su madre. [19] No llega nunca a formar una auténtica papada, [20] pero es un detalle fisionómico que podemos considerar decisivo ante la falta de otros elementos, como sería el ángulo de la nariz y la frente.

El parecido que hemos apuntado entre el retrato de Olimpia y éste de Utrera no es meramente casual. El retrato de Olimpia fue dedicado entre el 147 y el 149, [21] mientras que este otro lleva un peinado que puede fecharse hacia el 149, es decir, en ambos se presenta a Faustina con la misma edad poco más o menos.

Con todos los peinados que llevó la mujer de Marco Aurelio durante los 29 años de su reinado, se han hecho clasificaciones y ordenaciones cronológicas que permiten fechar los retratos con bastante aproximación. Delbrück distingue cuatro tipos esenciales, [22] mientras que Wegner matiza más su clasificación y aumenta el número hasta ocho. El que lleva este retrato de Utrera es el que Wegner denomina *Stirnwellenfrisur mit hohen Nest*, una variedad de tocado que debió llevar durante un espacio de tiempo muy breve y que solamente conocemos por las monedas. [23] El retrato de Utrera es,

18. *Olympia*, III, lám. LXIX-5. También este retrato tiene el moño alto, pero no conocemos ninguna fotografía de perfil publicada, en la que podamos establecer paralelismos con el de Utrera.

19. M. Wegner, *op. cit.*, láms. 10-12.

20. M. Wegner, *op. cit.*, lám. 63; especialmente las monedas *q* y *t*.

21. M. Wegner, *op. cit.*, 216.

22. R. Delbrück, «Der Römische Sarkophag in Melfi», *JdI*, XXVIII, 1913, 299 s.; sobre estos peinados en otras damas de la época, F. Poulsen, «Two Roman Portrait-Busts in the Ny Carlsberg Glyptotek», *JRS*, 1916, 47 ss.

23. P. L. Strack, *op. cit.*, lám. VII, n.º 492 y 495; M. Wegner, *op. cit.*, 49, lám. 63-d.

hasta la fecha, el primero y único, en mármol, que sigue esta moda; de ahí su extraordinaria importancia iconográfica.

Este tocado del pelo, en ondas que corren por las sienes y moño alto, tiene una serie de detalles menores que son característicos de Faustina la Menor. Desde la nuca caen dos mechones descuidados, por ambos lados del cuello, que son muy característicos y aparecen siempre en las monedas. [24] Queda al descubierto la parte inferior del pabellón de la oreja y se forma por delante un rizo de pelo, a la altura de la patilla, que se introduce por debajo de las ondas que cubren la sien (Lám. IX, figs. 5 y 6). La combinación de estos tres elementos —mechón en el cuello, oreja semicubierta y rizo por delante— constituyen un conjunto uniforme de gran valor iconográfico, que se repite idéntico en las acuñaciones [25] (Lám. XII, fig. 13). Queda por último un cuarto elemento accesorio en el tocado, consistente en la trenza que parte del moño y ciñe la cabeza a modo de diadema. Esta trenza ejerce una función, por lo que no siempre queda al descubierto; en un retrato del Museo Capitolino y otro del Museo de las Termas [26] se aprecia con claridad el mismo detalle viéndolos de perfil. En el retrato de Utrera asoma por encima de la frente del mismo modo que en dos del Museo Nacional de Atenas. [27] En la Península Ibérica conocemos el retrato de una dama de la época hallado en los alrededores de Antequera, en el que esta trenza-diadema adquiere un carácter marcadamente exagerado. [28] Otro similar procede de Barcelona, aunque éste sin diadema y con moño más bajo. [29]

PERSA ARRODILLADO (El Arahal, Sevilla).

El hallazgo de esta pieza tuvo lugar en el término de El Arahal,

24. B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano I Ritratti*, Roma 1953, n.º 234. «Caratteristici dell'acconciatura di quest' ultima sono i riccioletti che scendono, uno per parte, dalla nuca sul collo».

25. Cf. n. 14.

26. M. Wegner, *op. cit.*, láms. 34-35; B. M. Felletti Maj, *op. cit.*, n.º 235. «Le due bande ondulate che incorniciano il volto, sono separate dalla massa dei capelli da due sottili treccioline, che partono dai lati della scriminatura e vanno a finire sotto la crocchia».

27. M. Wegner, *op. cit.*, lám. 38-c y d.

28. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, n.º 61.

29. A. García y Bellido, «Retratos romanos hallados en las murallas de Barcelona», *AEArq.* XXXVII, Madrid 1965, 58 ss., fig. 3-7.

a 45 Km. de Sevilla. Se trata de la mitad superior de una figura masculina, en mármol blanco de grano grueso y pátina amarillenta, cuya altura máxima es de 0,50 m. aproximadamente [30] (Lám. X, figs. 7 y 8). Es una obra de cierto interés pese a lo mutilada que nos ha llegado; faltan las piernas, brazo derecho, antebrazo derecho, y la mitad de la cara. [31] viste un chitón recogido en la cintura con un ceñidor, sobre el cual una clámide cuyos pliegues caen terciados sobre el pecho y la espalda. Se toca con un gorro frigio.

La pérdida de ciertos miembros y articulaciones es especialmente lamentable a la hora de determinar la postura que adoptara. No obstante, las partes conservadas ayudan a definir un tipo escultórico perfectamente documentado y definido como «persa arrodillado», del que existen varias versiones semejantes. [32]

En la réplica de El Arahal la posición de la axila y el hombro derechos, permiten suponer que ese sería el brazo levantado para sostener el objeto que llevaba a la espalda (Lám. X, fig. 8). Escasas pruebas proporciona el arranque de las caderas, aunque el ángulo iniciado en el lado izquierdo, parece señalar que la rodilla derecha era la que apoyaba en el suelo, mientras la otra pierna, doblada, servía de apoyo. Así pues, todo el peso de la composición se centra en el lado derecho; el opuesto queda exonerado. Hacia la derecha, también, vuelve la cabeza, como haciendo un esfuerzo por levantarla.

Lo más interesante es la manera en que se refleja en ella la fatiga y el agobio producidos por el peso que soporta; levanta los ojos y compone un gesto de doloroso cansancio, que desgraciadamente no podemos apreciar en su forma originaria, debido a la fractura y posterior retoque antes mencionados. Es probablemente, de todas las copias conservadas, la que refleja con mayor fidelidad el *pathos* del prototipo helenístico. Algo de este matiz patético tiene el ejemplar del Prado, mientras los del Vaticano, Nápoles y Copenhague

30. Nos impide ser más precisos el breve y casual contacto que tuvimos con la obra. Cuando, interesados en ella, quisimos gestionar otra visita, se había perdido en el mercado de antigüedades. Por idéntico motivo nos ha sido imposible disponer de mejores y más adecuadas fotografías.

31. La desafortunada reconstrucción de que ha sido objeto, fue inmediata a su hallazgo.

32. F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague 1951, n. 546, II-246, lám. XV; G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlín 1956, III-2, 180 ss.; A. Blanco, *Catálogo de la Escultura. Museo del Prado*, Madrid 1956, n. 208-E, lám. LXXXIII; Ardnt-Amelung, 502-3.

se afanan más en conservar su «pose». En cuanto a la postura, el persa de El Arahal repite exactamente el esquema de las copias de Dinamarca y Nápoles, de suerte que la posición del brazo derecho y el giro de la cabeza son las variantes respecto a las del Vaticano y Madrid.

En lo que se refiere a la talla, el artista ha puesto especial cuidado en el modelado de las facciones; frente alargada, ojos hundidos en las cuencas, óvalo de las mejillas bien dibujado. Copia, como hemos dicho, un modelo helenístico que, en opinión de Lippold,[33] es precisamente el trípode dedicado hacia el 170 a.C. en el Olimpieion de Atenas por Antioco IV, según el testimonio de Pausanias (I-18-8). Sin embargo Fuchs[34] cree que el prototipo de estos persas arrodillados debe ser algo más reciente y próximo al Grupo Pequeño de los Galos.

El cabello, en la réplica que comentamos, está trabajado con toques de trépano, que acentúan el efecto de claroscuro. Por lo demás, cabe destacar el surco grueso de los pliegues de la clámide, trabajados con cierta tosquedad. La ejecución de esta copia creemos que puede situarse en época de los Antoninos.

TORSO DE DIANA (*Itálica* - Santiponce, Sevilla).

En el curso de las recientes excavaciones que estamos realizando en Itálica, una de las zonas en que se concentran los trabajos es el área del teatro romano. Las casas superpuestas a las construcciones antiguas están siendo adquiridas lentamente. En su demolición solemos encontrar fragmentos arquitectónicos de diversa procedencia, que fueron utilizados como material de relleno y de construcción en el siglo pasado. De una de estas casas —la núm. 4 de la calle Millán Astray—, demolida en agosto de 1970, procede el fragmento escultórico que vamos a describir y a comentar. Estaba empotrado en uno de los muros. Actualmente se guarda en el museo de las excavaciones.

Es un torso de tamaño menor que el natural —mide 0,31 m.—, falto de los brazos, la cabeza desde la base del cuello y las piernas

33. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen Griechischer Statuen*, Munich 1923, pág. 141.
34. Helbig[4], I-524.

desde la altura de las caderas (Lám. XI, figs. 9 y 10). La parte conservada presenta rozaduras de diverso grado por toda la superficie, sin que ello impida estudiarla en sus líneas generales.

Perteneció a una figurita de Diana, en tamaño reducido, que debió servir de adorno colocada en un nicho o próxima a una pared, por lo que la parte posterior —en la que se aprecia el carcaj— está solamente abocetada (Lám. XVIII, fig. 9). Delante se dibujan los pliegues del chitón recogido en el hombro izquierdo con una fíbula. Por el pecho cruza diagonalmente el *balteus* del carcaj, contribuyendo así a realzar sus formas femeninas. Para sostenerle el chitón durante la carrera, lleva un cinto debajo del pecho, anudado en el centro. Los extremos van remetidos de manera simétrica a ambos lados. No conocemos ninguna otra figura de Diana con este nudo hecho, como aquí, a la manera del *cingulum* de las estatuas loricadas de emperadores o militares de alto rango.[35] Es una particularidad que nos permite llevar la ejecución de la obra a una época bastante tardía dentro del arte romano.

En lo poco que queda conservado de los brazos, apreciamos que levanta el brazo derecho, para coger una flecha, mientras el izquierdo se mantiene bajo, probablemente sosteniendo el arco. La curvatura de los pliegues no deja lugar a dudas de que se está moviendo en una carrera hacia la izquierda, lo que agita suavemente el chitón en su choque con el aire. Con estas observaciones podemos reconstruir, en líneas generales, cuál sería la actitud y el tipo de la escultura.

Para no salirnos del grupo de las más conocidas en la Península Ibérica, citaremos, como pieza en cierto modo semejante, una estatuilla similar, también de proporciones muy reducidas y factura tosca, en el Museo de Mérida.[36] Bien es verdad que el torso responde a otro esquema, pero la mitad inferior ilustra claramente la forma en que nosotros imaginamos la reconstrucción de los pliegues en movimiento y la postura de las piernas. En la figura de Itálica la rodilla derecha estaría doblada, mientras la pierna izquierda se mantiene recta en prolongación con el cuerpo. Esta actitud, que tiene orígenes mucho más antiguos en el arte clásico, se

35. Daremberg-Saglio, s.v. *cingulum*.
36. A. García y Bellido, EREP, n.º 156.

prodiga extraordinariamente en los sarcófagos con escenas de caza durante el siglo III d.C. El tratamiento esquemático y poco cuidado de los pliegues nos indica que se trata de una obra de las muchas que se debieron producir en serie en los talleres locales. Su valor es el de incrementar el número, cada día más abundante, de esculturas andaluzas de mediados del siglo III d.C.

TORSO JUVENIL DESNUDO (Brenes, Sevilla).

La noticia de su existencia nos llegó en el verano de 1971, mientras realizábamos la primera campaña de excavación en el teatro de Itálica. Es un torso juvenil mutilado, que fue hallado hace un par de años cerca de Brenes, en el lugar conocido con el nombre de Puerto del Barco, a orillas del Guadalquivir. En una exploración posterior sobre el lugar del hallazgo detectamos la presencia de algunos hornos romanos de fabricación de ánforas, que tan abundantes son en esta comarca,[37] y restos de tejas, ladrillos y cerámica de distintas épocas. Por nuestra mediación se adquirió en el mes de septiembre para el Museo Arqueológico de Sevilla.

Lo conservado de esta estatua mide desde la rodilla derecha hasta el hombro 0,66 m. Con la cabeza y las piernas completas sería, por tanto, una figura de tamaño menor del natural. Está tallada en mármol de grano grueso y la epidermis se presenta rugosa, posiblemente debido a una larga exposición a la intemperie. Por detrás está ligeramente menos acabada. Le faltan la cabeza, los brazos desde la altura de las axilas, la pierna derecha desde la rodilla y la izquierda desde la mitad del muslo. Por delante de los hombros le caen dos mechones ondulados de pelo. A ambos costados presenta trazas de «puntellos». Los del lado derecho irían unidos a la mano, o algún objeto que llevase en ella, y al antebrazo. Los del costado izquierdo reforzarían igualmente al brazo y al soporte que debería llevar junto a la pierna de sostén (Lám. XII, figs. 11 y 12).

Es un torso juvenil, de músculos poco diferenciados, en actitud de reposo sobre la pierna izquierda y con la derecha ligeramente adelantada. Este «contraposto» apenas se transmite al cuerpo ni a la posición en que quedan los hombros.

37. G. Bonsor, *The archaeological expedition along the Guadalquivir*, Nueva York 1931, p. 46.

Pertenece a un grupo de torsos juveniles, en los que el único rasgo distintivo son las trazas de su larga cabellera, y que suelen identificarse como estatuas de Dionisos derivadas de prototipos griegos de la segunda mitad del siglo IV a.C.[38] Uno similar en los Uffizi, de modelado mórbido y mechones ondulados sobre los hombros hacen pensar a Mansuelli en un Dionisos de tradición helenística postpraxitélica.[39] En la Península Ibérica existen algunos ejemplos de estatuas similares, o al menos relacionables con ésta, ya en actitud de reposo o en la más corriente versión del escanciador con el brazo en alto.[40]

Por la escasez de sombras y el tratamiento de las pocas trazas que le quedan del pelo, puede llevarse la ejecución de la obra a una fecha aún dentro del siglo I.

38. EA, 3383; S. Reinach, *RSGR* II, 124.
39. G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture* I, Roma 1958, n.º 136.
40. A. García y Bellido, *EREP*, 83-84.