

ESCULTURAS ROMANAS DESAPARECIDAS  
DE LA PROVINCIA DE JAÉN,  
SEGÚN EL *CATÁLOGO DE LOS MONUMENTOS  
HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS* DE E. ROMERO DE TORRES<sup>1</sup>

*José Beltrán Fortes*

*Universidad de Sevilla*

Se estudian diversas esculturas romanas inéditas y desaparecidas procedentes de la provincia de Jaén y recogidas en el *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén* de E. Romero de Torres.

Several unpublished and lost Roman sculptures are here studied. They come from the Province of Jaén and were collected in the *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén* by E. Romero de Torres.

El desastre del 98 fue el detonante, como es bien sabido, de un proceso regeneracionista que determinó buena parte de las políticas oficiales en España en los primeros decenios del siglo XX, hasta la guerra civil. Será a partir de aquel nefasto episodio de la historia española cuando se quiebra realmente la estructura de corte liberal y burgués en que se había asentado la nación durante todo el siglo XIX<sup>2</sup>, con sus luces y sombras; pero el nuevo siglo también trajo para

<sup>1</sup> Este trabajo se realiza en el marco de investigación del Grupo HUM 402 (dependiente de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía) y del proyecto PB98-1136 (del Ministerio de Ciencia y Tecnología). Mi agradecimiento al Prof. Dr. Arsenio Moreno (Univ. Pablo Olavide de Sevilla) que me proporcionó una copia del texto del catálogo de Romero de Torres, y al Prof. Dr. Wifredo Rincón (Instituto de H<sup>2</sup> del Arte del CSIC de Madrid) por la autorización para la reproducción de las fotografías.

<sup>2</sup> G. Pasamar Alzurúa, *Historiografía e ideología en la posguerra española: la ruptura de la tradición liberal* (Zaragoza 1991).

los afanes científicos y humanistas de las reducidas élites intelectuales nuevas perspectivas, que apuntaban a Europa como modelo inevitable para la regeneración nacional, bien desde planteamientos centralistas, tutelados por el gobierno de la nación, o bien desde los nacionalismos periféricos, lo que explica la creación del Institut d'Estudis Catalans o el Seminario do Estudos Galegos, entre otros.

Desde la perspectiva estatal, en 1900, fue decisivo el cambio del anterior Ministerio de Fomento por el nuevo de Instrucción Pública y Bellas Artes, del que dependerá ahora una Dirección General de Bellas Artes que será la encargada de la tutela del patrimonio histórico y artístico nacional. En los años siguientes nuevas iniciativas oficiales, relacionadas con planteamientos emanados de ámbitos influenciados por centros como la Institución Libre de Enseñanza<sup>3</sup> o aún por las teorías de tradición krausista y desarrollo positivista, fueron el motor de cambios importantes, entre los que sobresale la reestructuración de la Universidad Central de Madrid o la creación de la Junta de Ampliación de Estudios, en 1907, que fue fundamental para aquellos años hasta la guerra civil<sup>4</sup>.

Tras los primeros momentos de dificultades que los cambios políticos propiciaron para la actuación de la citada Junta de Ampliación de Estudios, ya en 1910 se crearán, dependientes de ella, otras instituciones como el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes o la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Destacó especialmente la primera, donde se tuteló el desarrollo de los estudios de Historia del Arte y de Arqueología de la mano de personajes como Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno, respectivamente. A la Escuela Española en Roma ha dedicado el profesor Espadas una reciente monografía en la que se analiza la historiografía de su creación y el intento de crear una sede estable para desarrollar el estudio e investigación históricos, y sobre todo arqueológicos, en un lugar de tanto prestigio como Roma, donde otros países hacía tiempo que disponían de ellas<sup>5</sup>. Aquellas instituciones, y otras que siguieron, “...respondían en su nacimiento al clima de renovación científica de una España marcada por la inmediata crisis del fin de siglo y que, a duras penas, intentaba despertar de un letargo secular...”<sup>6</sup>.

Asimismo se comprendía que era insostenible la situación del patrimonio histórico-artístico, que tanto había sufrido en los años de la centuria anterior, con las destrucciones y ventas frecuentes de obras de arte y un verdadero auge del interés por las antigüedades españolas en países como Francia o Alemania, llegando a un expolio importante, según demuestra la salida de ejemplares señeros del entonces “descubierto” arte ibérico<sup>7</sup>. Entre otras iniciativas, podemos desta-

<sup>3</sup> Cf. A. Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente* (Madrid 1996).

<sup>4</sup> Vid. J. M. Sánchez Ron (ed.), *La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 80 años después* (Madrid 1988).

<sup>5</sup> M. Espadas Burgos, *La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Un Guadiana junto al Tíber* (Madrid 2000).

<sup>6</sup> *Ibidem*, 19.

<sup>7</sup> Cf., ahora, las interesantes revisiones historiográficas que sobre el inicio de la arqueología ibérica se hacen en: J. Blánquez y L. Roldán (eds.), *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria* (Madrid 1999).

car la Ley de Excavaciones de 1911 y, al año siguiente, la concreción de su Reglamento y la creación de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, que regulaba la parcela arqueológica, autorizando y subvencionando excavaciones en yacimientos de interés, como Itálica, Mérida, Cádiz, Numancia, Sagunto, Ampurias, Medina Azahara, etc., siendo algunos de ellos declarados Monumentos Histórico-Artísticos.

Previo a todas estas manifestaciones del proceso de recuperación del patrimonio nacional, desde las instancias oficiales se entendió que sólo el conocimiento podía ser la base de la tutela, la conservación y el estudio de aquél, por lo que el citado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes propició un Real Decreto hacia mediados del propio año 1900 para la elaboración de un *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Nación*, que debía estructurarse mediante provincias. Como han destacado quienes han estudiado este tema, la estructura del trabajo estuvo bien planificada, a partir del asesoramiento de instituciones como las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando o, a nivel provincial, de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos y se recomendaba en la normativa elaborada una dedicación a los apartados histórico y artístico-monumental, incorporando dibujos y fotografías<sup>8</sup>.

Como indica Hernández Núñez: “...se tomaba como unidad básica de catalogación la provincia. Estas se agrupaban en tres secciones, estando integrada la primera por las provincias de los antiguos reinos de Castilla y León; la segunda, por la de Andalucía y Extremadura, y, en la última, se incluían las pertenecientes a la corona de Aragón y Navarra. Al frente de cada sección estaría una persona, encargada de la dirección de los trabajos, propuesta por las comisiones provinciales y nombrada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Para esta tarea, así como para fijar los plazos de ejecución y la remuneración de cada inventario se contaría con el asesoramiento de las comisiones, integradas por los académicos numerarios de las Reales Academias. Estas, a su vez, propondrían a los autores de los trabajos que podrían ser uno o dos comisionados. A pesar de todo, el Ministerio, si lo creyera oportuno utilizaría al personal del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, para que con sus conocimientos, intervinieran en los trabajos del inventario general”<sup>9</sup>, aunque el resultado fue bastante diferente según las provincias, lo que dependía, en el fondo, de las personas a quienes se les habían encargado en cada caso<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Vid., J. C. Hernández Núñez, “Reflexiones sobre el Catálogo Monumental de España”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 15 (1996) 162-166; M. J. Carrasco Terriza, “Estudio preliminar”, en R. Amador de los Ríos, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huelva, 1909* (Huelva 1998) 11-77.

<sup>9</sup> J. C. Hernández Núñez, *op. cit.* (nota 8) 162 s.

<sup>10</sup> Para G. Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes en los años sesenta del siglo XX, aquellos encargos fueron realizados “...unas veces a personas solventes científicamente, pero los más a amigos políticos sin competencia ni preparación, lo que dio lugar a que la mayor parte de los volúmenes redactados no pudieran ser aprovechados...” [en “Prólogo”, a M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca* (Madrid 1967) XV-XVI].

Los primeros catálogos fueron realizados por el granadino Manuel Gómez-Moreno, que elaboró en concreto los de Ávila, Salamanca, Zaragoza y León, aunque a continuación se incorporaron otros colaboradores. Así, el de la provincia de Jaén le fue encargado al anticuario cordobés Enrique Romero de Torres. Éste formaba parte de una ilustre familia cordobesa relacionada con la cultura. Hermano del pintor Julio Romero de Torres e hijo de Rafael Romero y Barros, que había sido Director del Museo de Córdoba y estuvo al frente de la Comisión Provincial, siendo protagonista destacado de la arqueología cordobesa en el último cuarto del siglo XIX, hasta su muerte a finales del año 1895<sup>11</sup>. El interés por las antigüedades, los epígrafes y las monedas le venía, pues, a Enrique Romero por esa destacada tradición familiar; de hecho, llegó a suceder a su padre en el puesto de director del Museo Arqueológico cordobés, aunque por pocos años, hasta 1898, y fue correspondiente de la Real Academia de la Historia. Durante aquellos años y los comienzos del nuevo siglo interviene de forma activa en la arqueología y arte en la ciudad de Córdoba, siendo aval para su intervención en el proyecto de los catálogos provinciales.

En aquel ambiente provincial “...será sólo a partir de 1900 cuando Córdoba comience a llevar una vida artística normalizada. Superada la crisis del 98, el restablecimiento de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de la Sociedad de Excursionistas –que llevaría a cabo una gran labor en pro de la difusión del arte– y de la nueva Escuela de Artes Industriales dirigida por Mateo Inurria, supondrán factores indicativos de la nueva normalidad...”<sup>12</sup>, y entonces será cuando Enrique Romero de Torres cree la sección de Arte Moderno en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, a mediados de 1903. Su dedicación y relaciones en los primeros años del nuevo siglo quedan patentes en sus informes elevados a la Real Academia de la Historia, aunque son sobre todo frecuentes en el caso de Córdoba y Cádiz y no tanto para el de Jaén<sup>13</sup>.

Esa formación e intereses explican los excelentes resultados de sus aportaciones al Catálogo de Jaén y, en concreto, el puesto destacado que concede al apartado arqueológico, especialmente de época romana, aunque también incorporaba nuestro autor referencias menores a las antigüedades prehistóricas e ibéricas.

No fue éste el único volumen que E. Romero de Torres hizo en el ámbito de Andalucía. También había redactado con anterioridad, entre los años 1908 y 1909, el dedicado a la provincia de Cádiz, aunque éste tuvo diversa fortuna. En efecto, aunque con evidente retraso, el Catálogo Monumental de la provincia de Cádiz fue publicado en 1934<sup>14</sup>. Por el contrario, el Catálogo de la provincia de Jaén ha

<sup>11</sup> Cf., J. M. Palencia Cerezo, *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905)* (Córdoba 1995) 97 ss.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 151.

<sup>13</sup> Cf. J. Maier y J. Salas, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía. Catálogo e Índices* (Madrid 2000) 442, lo que es debido al hecho de que sobre ambas provincias desarrolló una más temprana labor que en el caso de Jaén.

<sup>14</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)* (Madrid 1934), aunque entró en imprenta en 1928, según indica su autor en el prólogo. Con ante-

quedado lamentablemente inédito. Es más, ha tenido nula repercusión en la investigación de nuestro país, al menos en lo relativo a la arqueología giennense.

La obra, que según se indica en el texto fue realizada en virtud de Real Orden de 30 de enero de 1913, consta de tres volúmenes de texto y 13 volúmenes de fotografías. Se conservó en el Archivo General de los Ministerios de Instrucción Pública y Bellas Artes junto al resto de los originales que se elaboraron en el resto de España y, actualmente, se guarda en depósito en el Instituto de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid<sup>15</sup>.

Como indica su autor en el Preámbulo el encargo le había sido hecho según propuesta de la comisión mixta de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, aunque se queja de que el fin de esta labor "...ha resultado incompleta por no haber tenido tiempo suficiente para recorrer y estudiar uno por uno todos los numerosos pueblos y parages de esta región andaluza dentro del corto plazo concedido de doce meses... para hacer estudios de investigación en sus archivos y reproducir fotográficamente sus principales monumentos y objetos artísticos guardados en las iglesias y colecciones particulares..."<sup>16</sup>. La ordenación de los materiales se hace en función de localidades ordenadas por partidos judiciales, pero se inicia la obra con una introducción a las épocas prehistóricas, con una relación de yacimientos que le proporcionara Juan Cabré, lo que demuestra la incorporación de estos nuevos intereses en el ámbito de la investigación arqueológica, que se había ido produciendo con ciertos sobresaltos desde los decenios finales del siglo XIX<sup>17</sup>.

Nosotros lo hemos consultado con motivo de la realización del volumen correspondiente a la provincia de Jaén dentro del proyecto del "Corpus Signorum Imperii Romani. España"<sup>18</sup>, pero la inclusión no completa de todas las esculturas citadas —sólo las que presentaban fotografías— y el propio carácter de brevedad que impone su estructura justifica una presentación como ésta en la que se aborden de forma exhaustiva todos los datos aportados por el autor de una manera más unificada y asimismo comprensiva de sus planteamientos de análisis desde un acercamiento historiográfico. Bien es cierto que, sin duda, el valor más importante de la obra desde la perspectiva citada radica en las fotografías que aporta

rrioridad a la guerra civil española además del gaditano sólo se publicaron los Catálogos Monumentales de León y Zamora, elaborados por el citado M. Gómez Moreno, los de Cáceres y Badajoz, hechos por J. R. Mérida, y el de Álava, aunque éste era de menor valor que los anteriores, según indica G. Nieto [*op. cit.* (nota 10) XVI]. Algo después de la guerra civil los volúmenes inéditos pasaron al Instituto Diego de Velázquez, del CSIC, y se editaron algunos más (Huesca, Barcelona, Zaragoza).

<sup>15</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Jaén*, Ms., Instituto de Historia del Arte del CSIC en Madrid (cit. a partir de ahora *Catálogo Jaén*).

<sup>16</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, I-II.

<sup>17</sup> *Vid.*, A. Ruiz, M. Molinos y F. Hornos, *Arqueología en Jaén* (Jaén 1986) 29 ss. (sobre la actuación de Cabré en Jaén). Cf., sobre el desarrollo de los estudios prehistóricos en los finales del siglo XIX, J. Beltrán Fortes, "La Universidad y la Arqueología sevillanas de la segunda mitad del siglo XIX", en prensa.

<sup>18</sup> Cf. L. Baena del Alcázar y J. Beltrán Fortes, *Esculturas Romanas de la Provincia de Jaén. CSIR. España* (en prensa).

y, sobre todo, las de materiales que han desaparecido con posterioridad, lo que paliaba la calidad insuficiente de éstas bajo parámetros actuales. Ello ocurre asimismo en el plano de los monumentos artísticos, inmuebles o muebles, que han sufrido deterioro o pérdida posteriores y que pueden ser documentados sobre su situación a comienzos del siglo XX.

En el ámbito histórico y arqueológico E. Romero de Torres, por sus propios intereses de estudio, dedica una especial atención a la epigrafía y a la escultura de época romana, y si bien en el primer campo no aporta grandes novedades, limitándose a seguir las lecturas de Hübner del *CIL* II, en el campo escultórico la consulta de la obra sí aporta interesantes novedades, tanto de época ibérica, cuanto especialmente de época romana, que son sobre las que incidimos en esta ocasión.

La más significativa deriva —como se ha dicho— de la existencia de fotografías de esculturas desaparecidas con posterioridad y que no han sido recogidas por otros autores, por lo que las referencias de Romero de Torres se convierten en únicas para su documentación actual. Nos encontramos en un momento en que el empleo de la fotografía con fines arqueológicos o artísticos se ha desarrollado, desde los usos pioneros que se realizaban en la segunda mitad del siglo XIX, sustituyendo la recurrencia al dibujo o al grabado. A pesar de sus deficiencias las fotografías que acompañan al volumen son base suficiente para la realización de un estudio más o menos ajustado. Estas nuevas piezas, algunas de gran singularidad, completan así de forma conveniente el panorama del desarrollo de la escultura romana en los actuales territorios giennenses.

Dado que el conjunto de piezas escultóricas romanas que incluimos a continuación no presentan una unidad temática ni procedencia común de un territorio concreto desde un punto de vista geográfico o según criterios administrativos de época romana, hemos optado por su referencia según la propia localización en el Catálogo de Romero de Torres.

## I. LOS VILLARES DE JAÉN

Dentro del partido judicial de Jaén se incluye la localidad de Los Villares, situada unos cinco kilómetros al sur de la capital giennense. En la antigüedad perteneció precisamente al *ager* de *Aurgi* (Jaén)<sup>19</sup>, dentro del *conventus Astigitanus*.

Romero de Torres referencia en este lugar las siguientes piezas: “*Poco antes de llegar a este pueblo hay un puente romano de la calzada que partiendo de Jaén por el camino viejo iba a Los Villares, de aquí a Valdepeñas de Jaén*”

<sup>19</sup> Vid. *CIL* II<sup>2</sup>/ 5, 8 y mapa final (A. U. Stylow). De Los Villares procede un epígrafe funerario de los siglos II-III d.C. (*CIL* II<sup>2</sup>/ 5, n° 50 = *CIL* II, n° 3375), aparecido en 1823 junto a la “fuente de las Bedmanas”, pero no sabemos si corresponde al mismo yacimiento del que procede el relieve. Cf., igualmente, C. González Román y J. Mangas Manjares, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía, III. Jaén* (= *CILA* 6) (Sevilla 1991) 53 y n° 39.

*pasando por el sitio denominado Riofrío, à unos tres cuartos de legua, donde existen ruinas de edificaciones y fragmentos arquitectónicos de aquella parte y donde se hallaron hace años unos sepulcros de piedra...*"<sup>20</sup>. En la fotografía aportada por este autor (fig. 1) se reconoce el tambor inferior de un fuste de columna, un fragmento que podría corresponder a la parte superior de un sarcófago paleocristiano, posiblemente un fragmento de ladrillo o piedra lisa y el fragmento de friso que nos interesa (fig. 2). Éste presentaba diversas fracturas, sobre todo en la metopa de la izquierda, y un gran deterioro en toda la superficie del relieve, lo que dificulta la hipotética identificación de los temas representados.

El bloque en cuestión parece corresponder a la decoración de un friso mediante metopas o cuadros rectangulares, que —al menos en los dos conservados en parte— se dividían por un simple listel liso vertical. Por el contrario, la parte superior debió tener una molduración —casi desaparecida e irreconocible— y en la inferior, al menos en la parte derecha, se reconoce una moldura decorada con un cimacio, que parece estar seguida con un astrágalo de perlas dispuestas entre cuentas en forma de carrete y, finalmente, en la parte inferior, dos filas de casetones. Dentro de las metopas se desarrollaban interesantes relieves, que no podemos identificar por ahora. A la derecha se han representados dos figuras de



FIG. 1. Materiales arqueológicos de Los Villares de Jaén, según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 212.

<sup>20</sup> Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 325s., fot. 212.



FIG. 2. *Idem*. Detalle del friso sepulcral.

cuerpo completo, dispuestas de pie y de frente al espectador, con grandes mantos y que llevan objetos apoyados sobre los hombros; la de la derecha sólo sobre el hombro izquierdo y la compañera sobre los dos hombros, a la vez que junto a ella, en el suelo, en el extremo inferior de ese lado se dispone otro objeto inidentificable. La escena parece que continuaba hacia el extremo derecho, aunque ya le afecta la rotura.

Por el contrario, en la siguiente metopa situada a la izquierda esa escena completa ha sido sustituida por lo que parece que fue la representación en forma de busto de una figura, a la que le faltaría la cabeza, y de la que sólo parece que se identifica algunas parte del plegado del ropaje. Esta propuesta puede parecer algo arriesgada ante lo conservado, pero la representación de los difuntos mediante relieves en forma de busto —según un modelo perfectamente documentado en época tardorrepblicana<sup>21</sup>— asimismo se documentan en otros ejemplares gienenses (como se dirá más adelante al estudiar otro friso de *Ossigi*) y el esquema que tendría el relieve que analizamos encuentra su mejor paralelo en otro friso sepulcral de la necrópolis romana de Torreparedones (Córdoba), conocido por un dibujo del siglo XIX, en el que se representa en la metopa de la derecha la figura completa de un Dionysos con el tirso, en la siguiente metopa una figura de

<sup>21</sup> Cf., sobre todo, P. Zanker, "Grabreliefs römischer Freigelassener", *Jdl* 90 (1975) 267 ss.; V. Kockel, *Porträtreliefs städtischer Gräbbauteil* (Mainz 1993).



medio busto (¿la difunta?), y en la última –fracturada– otra escena de proporciones iguales a la primera<sup>22</sup>. Sería, pues, un planteamiento similar para el relieve de Los Villares.

En cualquier caso nos parece probable que este fragmento debió corresponder a parte de un friso de un monumento funerario de carácter monumental de los que tan frecuentemente se documentan en cierto sector de las campiñas giennenses desde la segunda mitad del siglo I a.C. y durante el siglo I d.C., al menos<sup>23</sup>.

## II. CASTULO (“CAZLONA”, LINARES)

Sin duda el yacimiento más rico arqueológicamente de la provincia de Jaén lo constituye el despoblado de Cazlona, en el término municipal y partido judicial de Linares, donde se asentó el municipio cesariano de *Castulo*<sup>24</sup>, localidad de donde procede el mayor conjunto escultórico romano aparecido en los territorios giennenses. También en la serie de esculturas desaparecidas que referenciamos sobresalen las que tienen esta procedencia, aumentando pues esa proporción.

Por otro lado, ha sido bastante común el reaprovechamiento de piezas arqueológicas castulonenses con fines constructivos o de colección tanto en los cortijos del entorno del yacimiento, como en lugares más alejados, como ocurrió a fines del siglo XIX con las colecciones del Marqués de Linares en su palacio de esta localidad o, especialmente, la conformada por M. de Góngora en Granada, que luego pasó a los fondos del Museo Arqueológico Nacional<sup>25</sup>.

Romero de Torres citó algunos materiales reutilizados que hoy están desaparecidos. Nos refiere este autor que en el “cortijo de Torribia” como procedente de Castulo, se conservaban “...varios trozos de estatuas togadas y una preciosa estatuita de hombre de 55 cms. de alto mutilada sin cabeza ni piernas...”<sup>26</sup>.

De los primeros recoge las fotografías de los dos fragmentos de una estatua togada; así, dos fotografías reproducen la parte superior de la estatua (figs. 3-4) y otra la inferior (fig. 5)<sup>27</sup>. Muy posiblemente debieron corresponder a la misma pieza, elaborada en dos partes, que se unirían por debajo del *balteus* de la *toga*, ya que se advierte en el fragmento inferior el corte de forma intencionada y un

<sup>22</sup> J. Beltrán Fortes, “Mausoleos romanos de Torreparedones (Castro del Río/Baena, Córdoba): sobre la “Tumba de los Pompeyos” y otro posible sepulcro monumental”, *Habis* 31(2000) 113-136. Aunque no quiere ello decir que proponemos una interpretación de la escena giennense como dionisiaca, ya que no la identificamos.

<sup>23</sup> J. Beltrán y L. Baena, *Arquitectura funeraria romana de la colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumenta funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir* (Sevilla 1996) *passim*.

<sup>24</sup> Vid. CILA 6, 121 ss.

<sup>25</sup> L. Baena y J. Beltrán, *Esculturas Romanas...* (cit. nota 18) introducción.

<sup>26</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 817.

<sup>27</sup> *Ibid.*, fots. 417, 2 bis y 418, respectivamente.



FIG. 3. Parte superior de togado de *Castulo* (Linares), según Romero de Torres, *Catálogo Joén*, fot. 417.

rehundimiento central —aparte de la rotura— para facilitar el asiento del otro fragmento; además, existe coincidencia formal y estilística, como se dirá. En el fragmento superior constituían piezas aparte el brazo derecho y la cabeza, ya que la estatua presenta la peculiaridad, no tan usual, de que la mano izquierda cogía



FIG. 4. *Idem*, según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 2 bis.



FIG. 5. Parte inferior de togado de *Castulo* (Linares), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 418.

uno de los pliegues de la *toga* en la zona izquierda del pecho<sup>28</sup>; en la fotografía se observan al menos dos dedos. Por el resto reproduce la típica *toga* con *umbus* en forma de U, que cae con abundantes plegados desde el *balteus*; asimismo se observa el amplio plegado sobre la parte superior de la espalda, que coincide –en la pieza inferior– también con el correspondiente *sinus* de amplios pliegues. Debe destacarse la riqueza del plegado de la túnica, que llega a caer un poco por encima del *balteus* y que ocasiona un profundo tallado; por el contrario los surcos ocasionados en los pliegues de *umbus* y *balteus* se han resuelto de forma menos afortunada.

La parte inferior de la estatua togada presentaba una buena conservación, con la excepción de una rotura en la parte alta y de la pérdida de parte de los pies y del basamento que llevaría. La figura togada se apoya sobre la pierna derecha mientras flexiona suavemente la izquierda, frente a la más habitual postura de colocar la izquierda como pierna de apoyo y retrasar la contraria, pero ello se corresponde bien con la disposición de los brazos que hemos descrito en el fragmento superior<sup>29</sup>. Asimismo en correspondencia con la disposición de la *toga* en el fragmento superior cuelga un *sinus* de amplios pliegues sobre la pierna izquierda, por encima de la rodilla, y, por el contrario, el menor desarrollo del plegado hacia la izquierda se correspondería bien con la posición del brazo izquierdo pegado al cuerpo. Finalmente, la *lacinia* forma cuerpo con el pie derecho, en el que parece reconocerse un nudo de las *corrigiae* en la zona alta del empeine, con lo que estaríamos ante la representación de un *calceus patricius* o *senatorius*<sup>30</sup>. La riqueza y profundidad del plegado se observa en los pliegues del mismo *sinus* y en la zona inferior, así como en la parte izquierda, en donde el plegado corresponde a la colocación del brazo y a la disposición de las piernas. Formal y estilísticamente puede situarse su elaboración hacia mediados del siglo I d.C. y halla buena relación con otro togado de la *colonia Patricia* y, aunque éstos de mejor ejecución y estilo, con los que conforman la serie de togados procedentes del foro colonial de la capital bética<sup>31</sup>, exponentes de producciones de talleres locales de época claudia. No podemos saber si los dos fragmentos castulonenses fueron elaborados en un taller local o de otra localidad surhispana –por ejemplo, la misma Córdoba–, aunque parece posible lo primero, dado el volumen escultórico que esta ciudad romana presenta.

<sup>28</sup> Así, en la amplia recopilación de H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Mainz 1990), se recogen sólo algunos ejemplos (p.e. 113, nº Ba 2, lám. 5, 4, de Nápoles, augústeo; 115, nº Ba 37, lám. 7, 1, de Velia, temprano-tiberiano), aunque destacan dos piezas de Tarraco (124, nº Ba 236 y 238, lám. 10, 2-3, de época claudia).

<sup>29</sup> De los citados en la nota anterior no ocurre así con el ejemplar de Velia, pero sí en todos los otros casos.

<sup>30</sup> Cf. R. H. Goette, "Mulleus-Embas-Calceus. Ikonographische Studien zu römischen Schuhwerk", *Jdl* 103 (1988) 452 ss.

<sup>31</sup> I. López López, *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas* (Córdoba 1998) 48 s., nº 20, lám. XX, C-D. Para los togados del foro colonial cordobés, *ibid.*, 39 ss., nºs 10 ss., láms. XII, A-D.

Como decíamos, en el mismo cortijo citaba Romero de Torres la presencia de una interesantísima escultura de mediano tamaño, cuya altura total, incluyendo las partes desaparecidas del cuerpo, oscilaría entre los 80-90 cm. de altura<sup>32</sup> (fig. 6). Efectivamente, a la escultura de bulto redondo, seguramente elaborada en mármol, falta por fractura la parte superior de la cabeza, los brazos y la parte inferior de las piernas, desde por encima de las rodillas. Sin embargo, se reconoce una figura barbada –la rotura le afecta a toda la cabeza a la altura aproximada de la boca– que se disponía de pie y cubierta con una túnica que tiene una peculiar disposición y que nos permite la identificación del personaje, a pesar de todo. Se trata de una túnica ancha que le cubre la parte superior del cuerpo de una forma muy holgada, dejando al descubierto parte de su hombro izquierdo y formando pliegues en la zona de los brazos. La representación en esta parte del cuerpo deja adivinar la finura del ropaje, ya no sólo por los finos pliegues que se disponen, sino porque se identifica la carne por debajo de él, dejando traslucir senos y vientre algo prominentes, a lo que ayuda la disposición del plegado, con el ombligo. Por el contrario, en la parte inferior se ha colocado por encima una especie de falda corta, plegada sobre la cintura y anudada por delante, dejando caer los extremos del pliegue entre las piernas. Queda la duda si las piernas, que asoman por debajo de la túnica corta, iban desnudas o podían llevar una especie de *braccae*, aunque más bien parece lo primero.

Podemos identificar claramente la figura como la representación de un sileno, lo que explica las características anatómicas antes citadas, aunque bajo una iconografía inusual en escultura de bulto redondo, que se reserva especialmente para cuando este personaje es representado en contextos culturales, ya sea de realización de sacrificios, ya sea de iniciación a los misterios dionisiacos. Precisamente el mejor testimonio lo tenemos en un relieve conservado en el Museo del Louvre en que se representa un sacrificio campestre típico del culto dionisiaco (fig. 7) –no olvidemos que Baco era un dios “a cielo abierto”<sup>33</sup>– en que se representa a sileno sacrificando con idéntica iconografía, e incluso en el hecho de que el ancho cuello de la túnica deja asimismo al descubierto el hombro derecho<sup>34</sup>; en este caso la túnica es de mangas largas y la figura lleva las piernas des-

<sup>32</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 3 bis.

<sup>33</sup> *Vid.*, J. M. Pailler, *Bacchus. Figures et pouvoirs* (Paris 1995) 91 ss. Sobre el tema de los ritos campestres dionisiacos, cf. R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (Paris 1966) 389 ss., y bibliografía de las notas siguientes.

<sup>34</sup> El dibujo corresponde a S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains* (Paris 1909) vol. I, 107. El relieve aparece reproducido y comentado –entre otros– por M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age* (Lund 1957) 83 s., fig. 15, que recopila otras representaciones de misterios dionisiacos en los que aparecen también sileno, otros miembros del *thiasos* y personajes femeninas –ménades o mujeres oficiantes– con el *pallium quadratum*: relieves estucados y pinturas de la villa de La Farnesina, relieve de un ánfora vítrea de Florencia, relieves de un casco gladiatorio de Pompeya, relieves en lastras-Campana, sarcófagos, cerámicas aretinas, etc. (*ibid.*, 78-82 y 84 ss., figs. 17 ss.).



FIG. 6. Sileno de *Castulo* (Linares), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 3 bis.



FIG. 7. Dibujo del relieve del Louvre, con sileno sacrificando, según Reinach, *Rép. Rél.* (1909) I, 107.

nudas y descalzas, aunque en otros casos puede llevar *braccae*<sup>35</sup>. El pequeño manto que se enrolla en la cintura con el típico nudo delantero corresponde al *pallium quadratum*<sup>36</sup>, que asimismo lo llevan las sacerdotisas de Baco en esce-

<sup>35</sup> Así ocurre en uno de los citados relieves en estuco de la villa de La Farnesina, donde el sileno lleva túnica de mangas largas y pantalones (M. P. Nilsson, *op. cit.* [nota 34] 78 ss., figs. 11-12).

<sup>36</sup> A él se refiere Suetonio (*Sat.* 135, 4) cuando, a propósito de una vieja sacerdotisa de Priapo, dice: "*Mox incincta quadrato pallio cucuman ingentem foco apposuit...*". Para la relación del culto de Priapo y Baco en contextos naturales y de jardín (recuérdese P. Grimal, *Les Jardins Romains* [París 1969]) pueden verse los sacrificios que personajes báquicos —y en concreto Sileno— hacen a Priapo,



nas similares de ofrendas o sacrificios rústicos y que, en general, es una disposición del manto propia del personal relacionado con el culto báquico<sup>37</sup>.

Podría pensarse en que esta figura que no parece tener en principio un carácter ornamental constatará la existencia de un culto báquico en Castulo<sup>38</sup>, pero dado el carácter aislado de la escultura es difícil realmente establecer qué función exacta cumplió. Es difícil, también, indicar una datación para su ejecución, dado que no podemos analizarla directamente, aunque sus rasgos estilísticos parecen apuntar al siglo II d.C.

Con la misma procedencia de Castulo, aunque conservada en la localidad de Linares, recoge Romero de Torres que existía “...en la casa número 18 de la calle del Pilar propiedad de Don Gregorio Garzón... una cabeza romana también embutida en la pared, muy desgastada...”<sup>39</sup>. Se trata, en efecto, de una cabeza romana embutida en la pared (fig. 8), que debía ser muy posiblemente elaborada en mármol, aunque no lo sabemos con seguridad ni sus dimensiones exactas. La fotografía nos muestra la parte delantera de un retrato masculino conservado hasta el inicio del cuello, que presenta además un evidente deterioro en el relieve y roturas en la nariz, boca y mentón.

El retrato presenta una frente lisa, donde no se advierte la disposición del flequillo, ojos almendrados con párpados marcados y anchas mejillas, que parecen rehundidas a ambos lados de la boca, con fuertes mentones, al igual que la mandíbula, lo que da un peculiar aspecto a lo visible. Es difícil establecer un concreto período de ejecución, pues esas características podrían referirse a todo el siglo I d.C., aunque la pieza parece apuntar más bien a época tardoaugústea, en los comienzos del siglo I d.C., siendo un buen paralelo otro retrato similar de *Augusta Emerita*<sup>40</sup>.

### III. ALCAUDETE

En esta localidad giennense de Alcaudete, situada en el extremo SO de la provincia, indica Romero de Torres la existencia de otro togado (fig. 9):

*“En la finca llamada ‘Fuente Olbes’, propiedad de Don Salustiano Torres, enclavada en frente de la estación del ferro-carril, existe una estatua togada romana de tamaño natural colocada en el jardín de esta posesión”*<sup>41</sup>.

en los que también lleva el *pallium quadratum*; p.e., W. R. Megow, “Priapos”, *LIMC* VIII (Zürich 1997) 1028-1044, n<sup>os</sup> 89 y 124, en sendos altares de Aquileia y Tarquinia. *Id.*, en general, B. Hundsatz, *Das dionysische Schmuckrelief* (München 1987) 68 ss.

<sup>37</sup> R. Turcan, “Priapea”, *MEFRA* 72 (1960) 178; F. Matz, *Dionysiaké Telete. Archäologische Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit* (Wiesbaden 1963) 1432 ss.; B. Hundsatz, *op. cit.*, 49 y 110 ss.

<sup>38</sup> Sobre este tema puede verse, en general, AA.VV., *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (Roma 1986).

<sup>39</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 817 s., fot. 420.

<sup>40</sup> T. Nogales Basarrate, *El retrato privado en Augusta Emerita* (Badajoz 1997) 13 s., n<sup>o</sup> 7, lám. VII.

<sup>41</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 940, n<sup>o</sup> 653, fot. 488.



FIG. 8. Retrato masculino de *Castulo* (Linares), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 420.



FIG. 9. Togado de Alcaudete, según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 488.

No tenemos constancia del lugar exacto del descubrimiento de la estatua, que había sido colocada sobre un pedestal moderno en el lugar citado, pero dadas las características de la pieza podemos adscribirla a la ciudad romana que se sitúa en esta localidad, *Sosontigi*, que alcanzó la municipalidad en época flavia<sup>42</sup>. La fotografía, a pesar de estar realizada relativamente lejos, nos ilustra perfectamente de la escultura, cuya conservación es bastante buena, faltándole sólo los elementos elaborados aparte, la cabeza y los dos brazos, para los que se reconocen en la escultura los agujeros que facilitaban su sujeción. Se trata, pues, de un togado, que se coloca sobre una basa cuadrangular y que dispone la *toga* con el *umbus* en forma de U; el *sinus* aparece claramente dispuesto por encima de la rodilla, subiendo luego la *toga* por el lado derecho del cuerpo hacia el hombro con un plegado vertical. La pierna derecha aparece bastante retrasada, lo que crea un amplio plegado en la parte baja de la *toga*, que cae desde el brazo izquierdo para apoyarse encima de la *capsa*; ésta sólo se ha esbozado y forma cuerpo con el pie izquierdo, para reforzar el apoyo de la figura. La *lacinia* asoma por debajo de la *toga* y se ha resuelto con tres pliegues verticales, pero no podemos observar qué tipo de *calcei* portaba. Sí parece apreciarse la presencia de la *bullae*<sup>42bis</sup>.

El plegado es abundante y ejecutado de forma correcta, con un trabajo de un relieve relativamente plano, sin pliegues profundos, que empiezan a hacerse especialmente característicos de los talleres hispanos sobre todo hacia mediados de la centuria. Es por ello y por sus características formales que puede considerarse un producción fechable en época augustea o, a lo sumo, en el primer cuarto del siglo I d.C., teniendo un buen paralelo en un togado de *Sacili Martialis* (Alcarrucén, prov. Córdoba), datado entre época de Augusto y Tiberio<sup>43</sup>, y que, en suma, seguiría el famoso modelo del Augusto de Via Labicana<sup>44</sup>. Las diferencias formales que el ejemplar giennense tiene con esta pieza se aprecia, sobre todo, en que el *balteus* se dispone en una posición más baja, pero coincide en el amplio pliegue por debajo del *sinus* que cae sobre la parte superior de la *capsa* y en que la *lacinia* se adapta perfectamente al pie izquierdo y dispone algunos pliegues verticales entre ambos pies.

#### IV. *OBULCO* (PORCUNA)

Del yacimiento arqueológico de Porcuna, que corresponde a la ciudad romana de *Obulco*<sup>45</sup>, proceden dos bien conocidas estatuas femeninas vestidas, de época

<sup>42</sup> CIL II<sup>2</sup>/ 5, 58 ss. (A. U. Stylow). Plinio la cita entre los *oppida* de la *Baeturia Turdulorum* (NH, III, 3, 14), pero opina Stylow que debió confundirse con *Baedro* (CIL II<sup>2</sup>/ 7, XIX), ya que *Sosontigi* se sitúa claramente en la *Bastetania*, quedando dentro de los límites del *conventus Astigitanus*. Cf. CILA 6, 453 ss.

<sup>42bis</sup> Cf., el *bullatus* de *Castulo*, L. Baena y J. Beltrán, *Esculturas Romanas...* (cit. nota 18) n<sup>o</sup> 29. Dos ejemplares béticos proceden de *Iponuba* (Baena) y *Sexi* (Almuñécar).

<sup>43</sup> I. López López, *op. cit.* [nota 31] 27 s., n<sup>o</sup> 2, láms. II, A-C y III, A-B.

<sup>44</sup> H. R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen...* (cit. nota 28) 115, Ba 32, lám. 6, 3.

<sup>45</sup> Citada por Plinio como *Obulco quod Pontificense* (NH, 3, 10), la antigua *Ipolca*.

tardoaugústea que, en el siglo XVI, el Marqués de Priego trasladó a su castillo de Cañete de las Torres<sup>46</sup>, donde estuvieron hasta que el Duque de Híjar se las regalara al mismo E. Romero de Torres, quien las llevaría a Córdoba y hoy están en la colección del Museo de Bellas Artes de esta ciudad. Dos de las fotografías de Romero de Torres testimonian que una de ellas fue coronada por una cabeza femenina<sup>47</sup> (figs. 10-11), que sin embargo no fue trasladada a Córdoba, posiblemente advertido Romero de Torres de la no pertenencia a la estatua. La cabeza debió tener similar procedencia obulconense puesto que se conoce que junto a las dos estatuas aparecidas en el siglo XVI también se encontraron otros restos y epígrafes.

En este caso la conservación era bastante mala, con gran deterioro de la superficie de la cabeza, especialmente en el rostro y frente de la cabellera. Sería elaborada en mármol, sin más precisión, y aunque de dimensiones desconocidas, proporcionalmente a las dimensiones de la estatua pudo tener una altura de unos 30 cm. incluyendo el cuello. La pieza sería alterada en la zona inferior para encajarla en el hueco de la estatua, pero se advierte la desproporción. Se trata de una cabeza algo mayor del natural que representa un personaje femenino, con potente cuello y rostro ancho, pero no apreciable por el deterioro del relieve. Sí puede vislumbrarse la disposición del cabello, peinado hacia atrás a partir de una raya central, que deja ver el extremo inferior de las orejas, y se recoge en la parte posterior, para caer a lo largo del cuello y sobre la espalda. Estas características apuntadas apuntan a la representación de una divinidad, aunque la ausencia de atributos y el estado de conservación impiden su posible identificación. Podemos darle una datación genérica en los siglos I-II d.C.

De *Obulco* recoge Romero de Torres otra pieza escultórica sobre la que contamos con una referencia más explícita sobre su aparición:

*"También se han descubierto en el haza llamada de la Peñuela, lindando con la población a unos 100 metros a Poniente, dos magníficos capiteles corintios... y un busto de niño en mármol, de 0,27 centímetros por 0,20. Los dueños de este terreno son los herederos de Don Ramón Barrionuevo"*<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Esa procedencia la corroboran el erudito cordobés Juan Fernández Franco y el giennense F. Rus Puerta (cf. CILA 6, nº 313), pero es bien explícita la referencia de M. Jimena Jurado (*Antigüedades de Jaén*, Baeza, 1639, ms., fol. 75): "El Marqués D. Pedro de Aguilar supo que en una casa de Porcuna havian descubierto unas estatuas y sus letreros con ellas; compró la casa y llevoe en unos carros a su villa de Cañete las estatuas, basas y letreros; y púsolas dentro de su castillo a la puerta de su aposento; las estatuas eran quatro, de padre, madre y un hijo y una hija. La del padre e hija estavan enteras. Las otras a pedazos son muy grandes y muy lindas; el letrero es éste...". La inscripción, hoy perdida, es la recogida en CILA 6, nº 313, pero corresponde a una estela de principios del siglo II d.C., por lo que nada tiene que ver con las esculturas. De las cuatro esculturas sólo se conservaron, pues, las dos femeninas, estudiadas por último por I. López López, *op. cit.* (nota 31) 70 ss., nºs 38 y 39, láms. XXXVII ss., respectivamente (con bibliografía anterior).

<sup>47</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fots. 526 y 1 bis.

<sup>48</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 1041, nº 764, fot. 528. La zona de La Peñuela se sitúa al NO del citado barrio de San Benito, donde se ha localizado un sector residencial de época cesar-augústea; cf. O. Arteaga, J. Ramos y A. M. Roos, "Acerca del trazado urbano y la ordenación catastral del territorio de la 'civitas' Obulconense (Porcuna, Jaén). Campaña de 1989", *AAA'89. II*, 225 ss., esp. fig. 1.

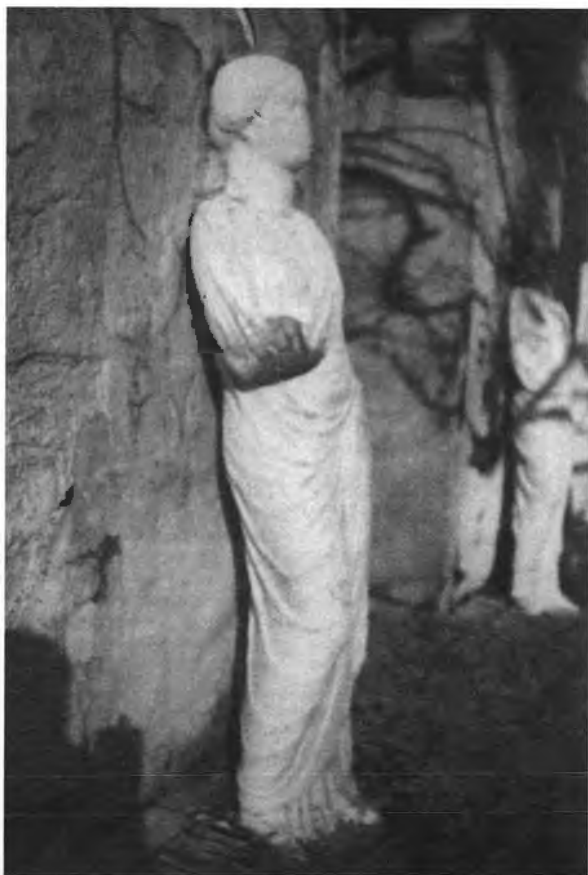


FIG. 10. Estatua femenina de *Obulco* (Porcuna), con cabeza no pertinente, según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 526.



FIG. 11. *Idem*, detalle, según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 1 bis.

Corresponde a un retrato infantil (fig. 12), de conservación bastante buena, aunque con ligeras roturas en la oreja izquierda –por lo apreciable–, que corona un busto en el que se recogen los hombros y la parte alta del pecho; la fotografía no hace posible observar si incorporaba o se conservaba la peana. Gira la cabeza hacia su izquierda y representa un niño de siete u ocho años, con los habituales rasgos iconográficos que se hacen prototípicos desde la época julio-claudia y perduran bastante tiempo. Así, presenta unos ojos grandes y almendrados, sin marcar iris ni pupila, bajo unas cejas marcadas, nariz recta, boca cerrada de labios relativamente gruesos y barbilla redondeada y saliente; en nuestro caso se han marcado bastante para un niño de su edad las arrugas que van desde las aletas de la nariz a las comisuras de la boca, lo que disimula la expresión dulce del rostro, propia de estas representaciones. Típica es asimismo la disposición del cabello, con largos mechones en forma de S, que caen hacia la frente en varias capas superpuestas y que se articulan a ambos lados desde el centro de la frente, donde se forma una pinza.

El conjunto de la cabeza remite, especialmente, tanto a los retratos tardojulio-claudios, como a los de comienzos del siglo II d.C. Sin embargo, los retratos de niños de época claudio-neroniana –entre los que podemos citar, por ser ejemplares hispanos, un retrato de Carmona y otro de Mérida<sup>49</sup>– varían en general en la ejecución del flequillo, ya que los mechones no se individualizan de una forma tan evidente como en nuestra pieza, en la que aparecen perfectamente diferenciados de la frente y entre ellos, sobre todo en el centro. Además, el busto presenta unas dimensiones que no pueden considerarse de mediados del siglo I d.C., sino que se dataría, cuando menos, en época domicianea<sup>50</sup>. Es por ello que debemos considerarlo como un retrato de fines de época de Trajano en el que, a pesar de esa continuidad apuntada, hay ciertas referencias al modelo del retrato imperial, como el uso de la forma de busto con peana o el giro de la cabeza hacia la derecha, y detalles fisionómicos como las profundas arrugas en la zona de la boca o la propia disposición del peinado, que remite especialmente al llamado “tipo Paris 1250-Mariemont” de Trajano, que, además de la pinza en el centro del flequillo, ofrece ya una masa capilar más voluminosa e individualizada, como ocurre en la pieza obulconense<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Respectivamente, A. García y Bellido, “Catálogo de los retratos romanos de Carmona”, *AEspA* 31 (1958) 207, n° 9, figs. 5-6, y T. Nogales Basarrate, *op. cit.* (nota 40) 34 ss., n° 24, lám. XXI.

<sup>50</sup> Cf., H. U. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit* (München 1993).

<sup>51</sup> Vid. especialmente P. Zanker, en K. Fittschen y P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und der anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I. Kaiser- und Prinzenbildnisse* (Mainz 1994) 40 s., n° 41, láms. 44-45, y M. Bergmann, en A. Caballos y P. León (eds.), *Itálica MMCC. Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica* (Sevilla 1997) 137 ss., que revisan la cronología más temprana dada por J. C. Balty (“Un nouveau portrait de Trajan”, *Cahiers de Mariemont* 8/9 [1977-78] 45-62) y lo consideran posterior al tipo *Decennalia*. Una síntesis reciente en D. Boschung, “Die Bildnisse des Trajan”, en E. Schallmayer (ed.), *Traian in Germania. Traian im Reich* (Saalburg 1999) 137-144; cf., finalmente, W. Trillmich, “El *Optimus Princeps*, retratado por Plinio, y el retrato de Trajano”, en J. González (ed.), *Trajano. Emperador de Roma* (Roma 2001). Sobre la asimilación del retrato trajaneo por el retrato particular





FIG. 12. Busto de niño de *Obulco* (Porcuna), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 528.

Se encuadra así nuestro ejemplar en la moda de realización de retratos infantiles desde fines del siglo I d.C.<sup>52</sup>

V. *OSSIGI* ("CERRO ALCALÁ", JIMENA)

De las referencias de Romero de Torres podemos documentar otras dos esculturas inéditas y actualmente desaparecidas procedentes del yacimiento de Cerro Alcalá, donde se sitúa el municipio cesariano de *Ossigi*<sup>53</sup>. En primer lugar, refiere que *...en una esquina del cortijo de Caniles se ha utilizado un hermoso fragmento arquitectónico con labores desgastadas por el tiempo y un torso de mujer, que mide 60 x 80 cms.*"<sup>54</sup>.

Las medidas indicadas por nuestro autor deben corresponder a la anchura de 60 cm. del frente —donde se sitúa el busto femenino— y a la profundidad de 80 cm. —donde se dispone el friso de roleos acantiformes—, por lo que la altura debía rondar los 50-60 cm. El material es desconocido, aunque en su totalidad todo este tipo de piezas giennenses se realiza en materiales locales, areniscas o calizas. Además, el deterioro es bastante acusado en todo el relieve, con roturas sobre todo localizadas en las zonas superiores del bloque, que había sido reutilizado como elemento constructivo.

A pesar de ese deterioro se trata de una interesante pieza que correspondería a un bloque de esquina del friso de un monumento funerario. Se reconoce en la parte inferior una especie de cornisa sobre la que se dispone la ornamentación relivaria, diferente en las dos caras. En la que debió ser la frontal se ha representado la figura de un busto femenino, seguramente representación de la difunta, según hemos ya visto en la pieza de Los Villares y que aquí corrobora ese esquema de representación, perfectamente documentado en el mundo romano a fines de la República, como se dijo entonces. Poco puede apreciarse del retrato, con la cabeza bastante fracturada, a no ser algunos pliegues del vestido y el hecho de que cruzaba el brazo derecho por delante del cuerpo, apreciándose la mano abierta dispuesta sobre la base del recuadro, como suele ser habitual<sup>55</sup>. Quizás llevara algún atributo sobre el hombro izquierdo, pero no es posible asegurarlo. Por el contrario, en el otro frente se ha dispuesto un friso de roleos acantiformes, bastante perdido, pero donde se reconocen gruesos tallos de acantos y, den-

coetáneo, G. Daltrop, *Die stadtrömische männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (Münster 1958); en particular, para la Bética, J. Beltrán Fortes, "Algunas notas sobre los retratos de Trajano en la Bética", *Habis* 29 (1998) 159-172; *idem*, "El esplendor de un Imperio: la época de Trajano", *Hispania. El legado de Roma* (Zaragoza 1998) 225-238.

<sup>52</sup> K. Fittschen, "Kinderporträt und offizielles Porträt im 2. Jh. n. Ch.", *Quaderni de la Ricerca Scientifica* 116 (Roma 1987) 303-306.

<sup>53</sup> CIL II<sup>2</sup> 7, 1 ss. (A. U. Stylow), la cita Plinio como *Ossigi quod nominatur Latonium* (NH, 3, 10).

<sup>54</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 1155, fot. 589. Hay referencias de descubrimientos antiguos en los cortijos de Caniles, Recena y Pino.

<sup>55</sup> Cf., p.e., V. Kockel, *op. cit.* (nota 21) láms. 3 c, 5 b, 9 c, 13 a, 15 d, 21 b, etc.



FIG. 13. Friso de monumento sepulcral de *Ossigi* (Jimena), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 589.

tro de dos espirales, una roseta y varias hojas de acanto, respectivamente. La pieza debe datarse en el siglo I d.C., posiblemente en la primera mitad, según se deduce de las características de los roleos<sup>56</sup>.

Finalmente, también refiere Romero de Torres a *Ossigi* una escultura de bulto redondo de un león funerario (fig. 14): "...el rico propietario de esta finca [el cortijo de Caniles] *D. Martín Hermoso Ogallar*, tiene en su casa del pueblo de *Torres*, sobre una fuente, un leoncillo labrado de mármol bajo cuya garra tiene la cabeza de un cordero"<sup>57</sup>.

Es dudosa la aseveración de Romero de Torres de que la pieza fuera elaborada en mármol, ya que en su totalidad este tipo de esculturas era realizado en piedra local en estos territorios y asimismo hemos constatado que nuestro autor se ha equivocado en la identificación del material en otras esculturas giennenses sí conservadas. La conservación de la pieza era buena, aunque había sido reutilizado como surtidor de fuente.

Se trata de un pequeño león elaborado sobre una basa, y según un esquema habitual en las representaciones animalísticas de este tipo localizadas en la región<sup>58</sup>,

<sup>56</sup> Cf. G. Schörner, *Römische Rankenfries* (Mainz 1995).

<sup>57</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 1156, fot. 586.

<sup>58</sup> Cf. I. Pérez López, *Leones romanos en Hispania* (Madrid 1999).



FIG. 14. León sepulcral de *Ossigi* (Jimena), según Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, fot. 586.

con los cuartos traseros levantados y que apoya los delanteros, disponiendo una cabeza de carnero bajo la zarpa derecha. Presenta una leve torsión de la cabeza hacia su izquierda, indicando que ocupaba seguramente la parte superior izquierda como coronamiento de un monumento funerario. La melena se ha elaborado de forma naturalística, como una corona alrededor de la cabeza en la parte delantera —única apreciable, por lo que no sabemos cómo continuaba hacia el cuerpo—, con el empleo del trépano, al igual que en los ojos y la nariz. Precisamente esas características naturalísticas le acercan a otros dos leones procedentes de *Ossigi*, que hasta ahora se creían originarios de Mancha Real pero que el propio Romero de Torres adscribe al yacimiento de Cerro Alcalá<sup>59</sup>, y, por la disposición de la melena en el frente, a otro de Albánchez de Úbeda<sup>60</sup>. Se sitúa, pues, entre las producciones más recientes de las esculturas leoninas de carácter sepulcral del sur hispano, entre mediados del siglo I a.C. y mediados del siglo I d.C.

<sup>59</sup> E. Romero de Torres, *Catálogo Jaén*, 1156, fot. 585 bis y 1159, fot. 587; los recoge I. Pérez López, *op. cit.* (nota 58) n.º 39 y 40.

<sup>60</sup> I. Pérez López, *op. cit.* (nota 58), 114 s., n.º 42. Fuera de los territorios giennenses puede relacionarse con un león de *Hasta Regia* (Jerez de la Frontera, Cádiz), *ibid.*, 36 s., n.º 2.