

Escultura romana en bronce hallada en Morería



ROCÍO AYERBE VÉLEZ

Los trabajos de documentación y excavación que se han venido realizando hasta fechas recientes en el área arqueológica de Morería han proporcionado una valiosa secuencia histórica del poblamiento de Mérida desde su fundación hasta nuestros días.¹ La aparición de elementos de la cultura material ha sido abundantísima. Dentro de éstos hay que destacar, por su variedad y calidad, el conjunto de bronce de época romana², ratificando el importante papel que jugó el bronce en diferentes aspectos dentro de los espacios domésticos de época romana.³ No sólo tuvo un valor utilitario o funcional sino que sirvió también para elementos de culto y decorativos. Dentro de este último bloque habría que destacar una escultura en bronce de mediano tamaño, aparecida durante los trabajos arqueológicos realizados en Morería en el año 1996, en una de las grandes *domus* de la manzana IV.

La escultura apareció boca abajo sobre un pavimento de tierra, en una esquina de una de las habitaciones del ala sur de la casa VI, junto a restos de escoria de metal, asociada a un taller de fundición de piezas metálicas de época visigoda que utilizaría objetos de bronce romanos como materia prima

(Alba, 1999). La figura sería llevada y almacenada en el taller de fundición a la espera de ser convertida en otro objeto. Resulta difícil especular sobre las causas que motivaron la preservación de esta escultura; tal vez no le llegó el turno a tiempo, por fortuna para la arqueología emeritense.⁴ Tras el hallazgo, la figura fue llevada al Museo Nacional de Arte Romano para su limpieza y consolidación, realizada en el Departamento de Restauración del citado museo, por parte de don Juan Altieri.

Nos encontramos ante una figura en bronce que alcanza una altura de 52 cm. asentada sobre una base también en bronce (lámina 1). La imagen, trabajada a la cera perdida, debió ejecutarse con el método indirecto que permite la fundición en distintas partes, utilizando moldes parciales, que se unirían posteriormente mediante soldadura. Las piernas y los brazos están realizados separadamente del cuerpo y la cabeza, que forman una misma pieza, y luego soldadas las extremidades con plomo.

La parte posterior de la vestimenta aparece hueca y plana, lo que indica que fue realizada para observarse frontalmente, contenida posiblemente en una hornacina o nicho (lámina 2).

* Las fotografías de este artículo han sido realizadas por Ceferino López.

1 Sobre las excavaciones de Morería consultar Alba, 1997: 285-316 y Alba, 1998: 361-386.

2 En 1998 el Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida realizó una exposición en cuyo catálogo se recoge una selección de los bronce aparecidos en las excavaciones desarrolladas en el solar de Morería. (Ayerbe, 1998:77-100).

3 Un libro de consulta obligada para estudiar los bronce romanos en España es el catálogo de la exposición que sobre ese

tema se realizó en 1990 (Arce ed. 1990).

4 La reutilización del bronce ha sido una constante a través de la Historia. Sobre este tema versa el artículo de Rodríguez Oliva, 1990: 63-70. En la península Ibérica se han recuperado, tanto esculturas como leyes en bronce, asociados a talleres de fundición, aunque no se precisan la cronología de los talleres. Tampoco se saben las circunstancias que motivaron el abandono de las piezas previo a su fundición. Ejemplo de esto son las esculturas de Dionisos halladas en Córdoba (Loza Azuaga, 1996: 79-91) y las tablas de la Ley de Irni (Arce, 1990:19)



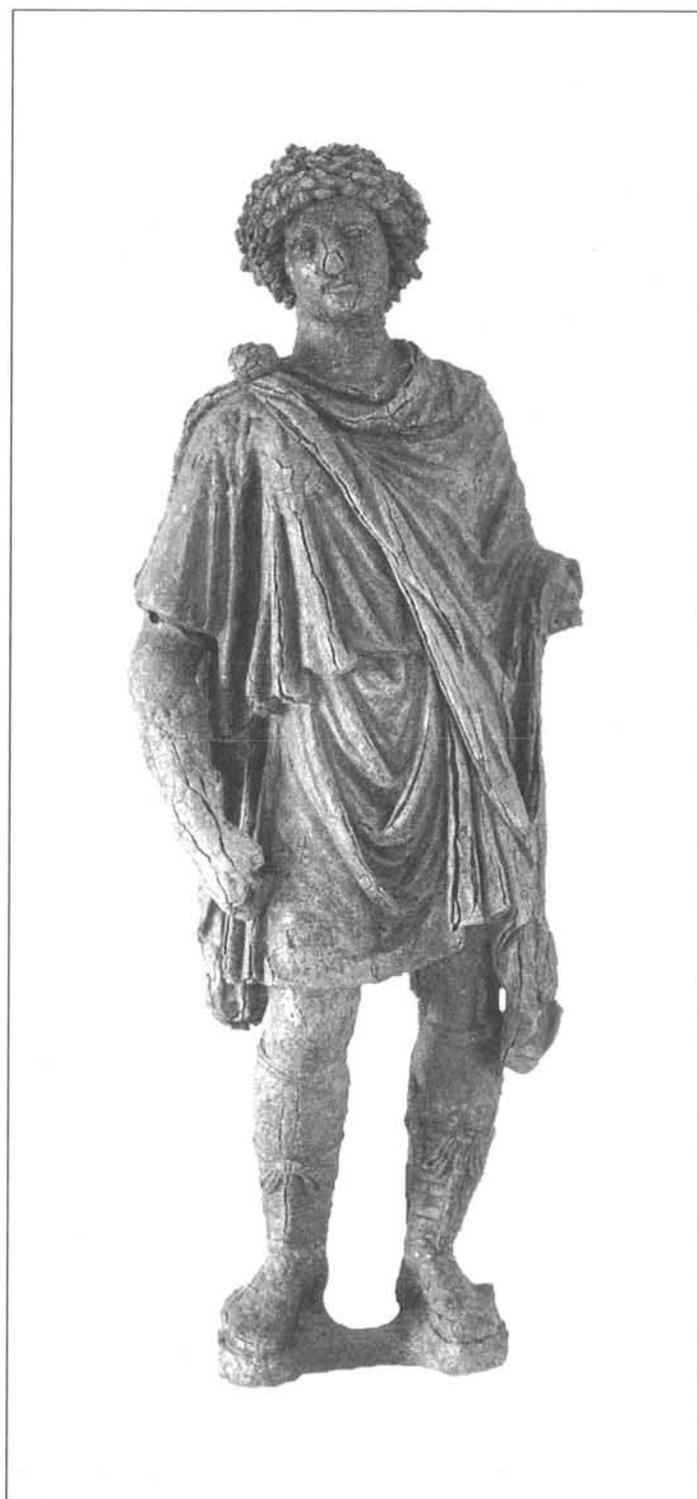


LÁMINA 1
Figura de frente



LÁMINA 2
Figura de espalda

Se representa a una figura joven, vestida con túnica, bajo la cual aparecen marcados los senos, clámide anudada en el hombro derecho y sandalias con tiras de cuero apropiadas para la caza. Apoya el cuerpo sobre su pierna izquierda, mientras que la derecha está ligeramente flexionada; asimismo, la cabeza se inclina levemente hacia la derecha.

5 Los hallazgos de figuras de Lares son muy abundantes en todos los territorios del Imperio. Como ejemplos, baste citar los documentados en los catálogos sistemáticos de bronzes realizados

El rostro es de facciones suaves, idealizadas y de expresión serena, aunque presenta un golpe que ha deformado su nariz; los ojos tienen los párpados remarcados, así como los lacrimales. El cabello es corto con exuberantes mechones rizados que enmarcan el rostro y cubren las orejas produciendo un efecto de claroscuro. La figura es de una alta calidad técnica como se puede observar en la eficacia y minuciosidad de los pliegues, estando las extremidades menos detalladas.

Un dato importante para identificar la pieza lo habrían proporcionado los objetos que llevara tanto en la mano derecha como en la izquierda, hoy desaparecida. El brazo derecho se encuentra extendido a lo largo del cuerpo con la mano cerrada alrededor de un atributo que no se ha conservado. El brazo izquierdo está cortado a la altura del codo, aunque aún puede observarse el ángulo recto que formaría en origen.

Varias son las hipótesis interpretativas que nos sugiere la figura. En un examen poco detallado, que no reparase en el premeditado remarque del pecho, podría pensarse en una figura masculina. Sus características formales no permiten adscribirlo a ninguna figura mitológica o dios del panteón romano. Existirían otras dos posibilidades interpretativas si consideráramos la imagen como una figura masculina. La primera sería que fuera una figura real tanto privada como pública, hecho que parece poco probable, ya que la iconografía de la pieza no es la propia de los personajes de la época. La segunda sería tenerlo por un Lar. La iconografía típica del Lar es la de una figura, generalmente en movimiento, que porta en sus manos una cornucopia o cuerno de la abundancia (a veces sustituido por un *rhyton*) y una pátera o platillo en actitud de ofrenda, con los brazos extendidos hacia delante.⁵ La vestimenta se podría asemejar a la de nuestra figura; en cambio, la

tanto en Francia, como en Suiza, Bélgica y Alemania, citados en la bibliografía final.

posición del brazo pegado al cuerpo, le impide portar sus atributos característicos, hecho éste que imposibilita su identificación como Lar.

Un rasgo inequívoco que caracteriza la pieza es lo incierto de su fisonomía, es decir, posee un marcado carácter andrógino que se refleja en su vestimenta, el cabello y en su complexión robusta. Por contra, es evidente que el autor ha remarcado el volumen de los pechos siendo este un rasgo evidente de la condición femenina de la pieza (lámina 3).

Si nos fijamos en la ambigüedad de sus rasgos, en la indumentaria apropiada para la caza y en su sexo femenino, la identificación de la pieza se clarifica, a pesar de la ausencia de atributos, llevándonos a relacionarla con el único personaje mitológico que posee estas características: Diana, la diosa virgen representada desde la antigüedad clásica con rasgos varoniles ya que su actividad principal, la caza, es el paradigma del quehacer masculino.

La personalidad más conocida de Diana es la de cazadora, aunque confluyen en ellas varias divinidades sintetizadas en Diana Triforme acumulando en ella las características de las diosas de la naturaleza, diosas astrales y diosas que presiden la vida de ultratumba, bajo las advocaciones respectivamente de Artemis-Diana, Luna-Lucina y Hécate-Proserpina (Baena Alcázar, 1989:80). Estos sincretismos que se producen en una misma diosa y la multiplicidad de divinidades adoradas bajo el mismo epíteto, hacen muy compleja la problemática del estudio de la figura de Diana. A su vez, es un reflejo de que la religión romana no era algo estático sino un conglomerado de elementos en constante evolución.

Las representaciones escultóricas de mayor tamaño y realizadas en mármol son las que se someten con más rigor a los prototipos clásicos establecidos. El conocimiento de la iconografía de Diana se ha venido haciendo a través de tipos escultóricos derivados de esta escultura mayor, por lo que se han dejado bastante marginadas las representaciones de la diosa en otros soportes como bronce de peque-



LÁMINA 3

Detalle del remarcamiento del busto

ño y mediano tamaño, cerámicas, terracotas, etc., que presentan mayor variabilidad y libertad en sus composiciones. Este hecho dificulta tremendamente las rígidas subdivisiones por tipos.

La iconografía más difundida de la diosa Diana proviene de un prototipo griego creado hacia mediados del s.V a. C., en el que se la representa vestida con chitón recogido y con *kolpos*, *himation* enrollado en la cintura y en disposición de coger una flecha del carcaj con una mano, mientras que con la otra sostiene el arco (Baena Alcázar, 1989:79-112).

Es evidente que la figura que nos ocupa no lleva estos atributos, lo que no es óbice para relacionarla con la diosa Diana, ya que son múltiples las representaciones de la diosa cazadora que no llevan ni el carcaj ni el arco. Cuando no lleva estos atributos aparece la mayoría de las veces con un perro a sus pies o un ciervo, e incluso se la puede representar con ambos (LIMC II-2, 1984: 590,591,593 y 594), velando de la misma manera sobre los animales domésticos y los salvajes. Parece claro que el perro es el compañero por excelencia para la caza y



LÁMINA 4

Detalle de la impronta rectangular en la parte inferior de la túnica

el ciervo simboliza el dominio de la diosa sobre los bosques. Hay también representaciones de la diosa en bronce donde no porta el carcaj a sus espaldas, pero lleva el arco en su mano y un perro a sus pies (LIMC II-2, 1984: 602). Dos lucernas del Tossal de Manises representan a la diosa caminando y portando una lanza, diferenciándose en que en una de ellas la diosa ordena avanzar a un perro que está delante de ella. (Olcina et alii, 1990: 27 y 56.).

Las hipótesis iconográficas de la figura en estudio son variadas. La posición extendida a lo largo del cuerpo del brazo derecho y su mano semicerrada, además de la muesca rectangular que se encuentra en la túnica a la altura de la mano, podrían deberse a que estuviera un ciervo o un perro apoyando sus patas delanteras (lámina 4). Una de sus patas sobre la muesca, mientras la otra la sostendría la diosa con su mano derecha. Esta escena aparece representada también en una escultura en mármol de la diosa Diana recogida en el *Lexicon Iconographicum* (LIMC II-2, 1984: 616). Ante la ausencia del carcaj con las flechas, el arma que sujetaría en la otra mano sería

posiblemente una lanza o jabalina para la caza, aunque como hemos señalado anteriormente, existen representaciones de Diana con arco que no llevan carcaj, por lo que también cabe la posibilidad que en vez del venablo portara un arco.

El culto a Diana estuvo ampliamente difundido por toda la Península Ibérica. Diana es una de las divinidades de *Hispania* a la que más epítetos se otorgan, además de los numerosos nombres con que se la conoce. Los más abundantes son: *Virgo Triformis*, *Diva Nostra Virgo* y *Lux Divina*, recogidos en numerosas inscripciones (Vázquez Hoys, 1981: 433).

Desde su asimilación en Roma a la Artemis griega, antes de la conquista de *Hispania*, la Diana de los romanos aparece en el suelo peninsular no como un culto estático o puro, sino como una diosa con múltiples sincretismos que evolucionará en contacto con los pueblos indígenas. La afición cinegética de los pueblos peninsulares hará que se extienda fácilmente el culto a Diana, protectora de la caza en todas sus facetas y manifestaciones, así como de los bosques y los montes, en santuarios o recintos agrestes. En tres inscripciones encontradas en la Península Ibérica se le ofrecen a Diana animales y trofeos de caza (Vázquez Hoys, 1981: 434). Existen representaciones plásticas que representan un altar situado en el exterior donde se está haciendo una ofrenda a una figura de Diana (LIMC II-2, 1984: 598-599). Tal vez la representación más conocida del culto a Diana es la del famoso mosaico de Piazza Armerina donde, en una zona boscosa, unos personajes principales están haciendo una ofrenda sobre un altar, tras el que se encuentra una pequeña estatua de Diana sobre una columna (LIMC II-2, 1984: 598).

Pero su culto no se restringe a zonas agrestes sino que también tiene un culto doméstico muy desarrollado, ya que Diana poseía diferentes advocaciones como ya hemos señalado anteriormente. Diosa de la fecundidad, protectora de las mujeres de parto, diosa de la virginidad y la castidad; todos

estos cultos están más desarrollados en ámbitos privados aunque, como en toda la liturgia romana, no entendidos como algo individual sino eminentemente social.

Debido a la aparición de la pieza descontextualizada de su lugar de origen, poco podemos decir sobre su funcionalidad específica. ¿Es una pieza de culto indicadora de una devoción religiosa o bien responde a unas preferencias estéticas, artísticas o decorativas? ¿Estuvo situada en un recinto público o pertenecía a un ámbito privado? Las propias características técnicas e iconográficas de la figura, junto con su similitud con las representaciones de culto, sugieren relacionarla con una figura de carácter cultual, aunque no debemos olvidar que la mayoría de las esculturas ornamentales se inspiraban en el mundo de las divinidades y de la mitología grecolatinas. En cuanto al segundo interrogante, resulta difícil decantarse por una de estas hipótesis. Su aparición, asociada a un taller de fundición de época visigoda, impide conocer si ocuparía un lugar destacado dentro de un larario doméstico o bien si procedía de una capilla dentro de un recinto público (lámina 5).

Un ejemplo muy significativo del culto a Diana lo encontramos en la “casa de *Hippolytus*” en *Complutum*. En su interior se halló, *in situ*, situada en la capilla para el culto de lo que sus excavadores han interpretado como *collegium iuvenum*, parte de una obra en mármol de la diosa Diana con un perro y un ciervo a sus pies; la pieza estaba colocada en origen dentro de una hornacina. Diana era la divinidad protectora de muchos colegios de jóvenes ya que éstos tenían la caza como una de sus actividades principales, a la vez que procuraban crear un ambiente lúdico ligado a la naturaleza. Esta figura de la diosa Diana está fechada en el s. II, aunque su uso se prolongó durante largo tiempo, hasta el s. IV, como muestra de la devoción que le profesaban (Rascón, 1995:83 y Rascón, 1998: 273).

En cuanto a la cronología de nuestra escultura, al aparecer descontextualizada, resulta difícil adscri-



LÁMINA 5
Figura de perfil

birla a un momento determinado. Bien es cierto que algunos rasgos de tipo estilístico como la resolución de los pliegues, los efectos de claroscuro, sus dimensiones y su técnica de fabricación, la misma disposición de las grietas producidas por el tiempo y la humedad, así como el hueco que presenta en la parte posterior, la asemejan a la escultura en bronce del “Genio del Senado”. Álvarez Martínez fecha la estatua entre el segundo y tercer cuarto del s. II, debido a las “particularidades técnicas y fisionómicas, así como el estilo marcadamente clásico” (Álvarez Martínez, 1975: 143). Es evidente que uno de los aspectos característicos de la escultura antoniniana es el acentuamiento del claroscuro, remarcando el descui-

do de los cabellos, creando "vivaces masas rítmicas" (Traversari, 1968: 51). Si bien, como señala Menzel, las posibilidades de datación desde el punto de vista estilístico son muy limitadas (Menzel, 1976), podemos aproximar una cronología de elaboración altoimperial, probablemente a lo largo del s. II.

A partir de los reinados de Adriano y Antonino Pio cobra un auge especial el culto a Diana cazadora. En el ámbito de la casa imperial y de las clases altas de la sociedad se manifiesta entonces una predilección hacia los dioses de la *virtus* cinegética y de la naturaleza campestre (Rodríguez Cortés, 1991: 49). Este hecho se verá reflejado en la propaganda religiosa de las monedas de Trajano y, aún más evidente, de Adriano, del que se conservan los medallones reutilizados en el s. IV en el arco de Constantino en Roma, en los que aparecen escenas de culto de Diana y donde se manifiesta su afición cinegética. Continuando con esta política, también Antonino Pio acuñará moneda con la efigie de Diana y los atributos para la caza.

El yacimiento de *Emerita Augusta* ha proporcionado importantes muestras de esculturas bronceas tanto de ámbitos públicos como privados (Nogales, 1990: 103). Sin embargo, no conocemos de forma efectiva los posibles talleres de época altoimperial a los que se adscriben estas esculturas, aunque no habría de extrañarnos una producción local de alta calidad en los primeros siglos del imperio, debido a la cercanía de las riquísimas minas situadas entre el Guadiana y el Guadalquivir, junto con el desplazamiento hasta la capital de la provincia de artesanos que satisficieran una demanda cre-

ciente de productos de calidad. La afinidad artística y técnica entre las esculturas del "Genio del Senado" y la pieza estudiada aquí, podrían hacer pensar en un hipotético taller común de elaboración; no obstante, en el estado actual de las investigaciones, no contamos con datos suficientes que nos permitan corroborar esta hipótesis.

La identificación de esta excepcional pieza con una posible representación de la diosa Diana parte de la idea de que el culto y, por tanto, la imagen de Diana, debieron ser mucho más complejos de lo que ha llegado hasta nosotros, presentando tantas facetas como múltiples fueron sus atribuciones. Iconográficamente parece limitarse a una representación muy concreta de la diosa (la del carcaj y el arco) que provenía del mundo griego clásico. Evidentemente, con el paso del tiempo y sobre todo en la mentalidad de la sociedad romana, una devoción tan extensa y con tanto sincretismo como la de la diosa Diana, se debería plasmar en una imaginería mucho más rica de lo que sospechamos. Este hecho se refleja con mayor claridad en la pequeña y mediana estatuaria donde se permite mayor libertad que en las grandes figuras, mucho más influenciadas por los prototipos establecidos. Las figuras en bronce, terracotas, lucernas, etc..., iban destinadas a un público que se rige menos por los patrones clásicos que por representaciones más cercanas. Una devoción puede crear diversas imágenes, máxime cuando esa divinidad no sólo tiene una advocación, sino varias; incluso con la misma advocación, Diana puede tener diferentes representaciones y, por tanto, resulta lógica su diversidad iconográfica.

BIBLIOGRAFÍA

ALBA CALZADO, M. (1997): "Ocupación diacrónica del área arqueológica de Morería (Mérida)". *Mérida. Excavaciones Arqueológicas. 1994-1995. Memoria*, Mérida, pp. 285-315.

ALBA CALZADO, M. (1998): "Consideraciones arqueológicas en torno al siglo V en Mérida: Repercusiones en

las viviendas y en la muralla". *Mérida Excavaciones Arqueológicas. 1996. Memoria*, Mérida, pp. 361-385.

ALBA CALZADO, M. (1999): "Ámbito doméstico de época visigoda en Mérida". *Mérida Excavaciones Arqueológicas. 1997. Memoria*, Mérida.



- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (1975): "Una escultura en bronce del *Genius Senatus*, hallada en Mérida". *Archivo Español de Arqueología*, 48. pp. 141-151.
- ARCE MARTÍNEZ, J. (1990): "Los bronce romanos de Hispania". *Los bronce romanos en España*, Madrid, pp.15-25.
- AYERBE VÉLEZ, R. (1998): "Apuntes sobre los usos del bronce en época antigua". *Catálogo de la Exposición Ana-Barraeca*. Mérida. pp. 77-100.
- BAENA ALCÁZAR, L. (1989): "La iconografía de Diana en Hispania". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. pp. 79-112.
- BOUCHER, S. (1973) *Bronzes romaines figurés du Musée des Beaux-Arts de Lyon*. Lyon.
- DAREMBERG, D. (1969) *Dictionnaire des Antiquités. Diana*. p.130-151. París.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.
- LEBEL, P et BOUCHER, S. (1975): *Bronzes figurés antiques (Grecs, etrusques et romains)*. París.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1984): T. II-2 Artemis Verlag. Zürich.
- LOZA AZUAGA, M. L. (1996): "Esculturas romanas en bronce del Sur de la provincia de Córdoba". *II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona. pp. 79-92.
- MANGAS, J. (1978): "Religiones romanas y orientales". *Historia de España*, II. Hispania romana. Madrid.
- MENZEL, H. (1976): "Problemes de la datation des bronzes romains". *Actes du Colloque International sur les Bronzes Antiques*. Lyon.
- NOGALES BASARRATE, T. (1990): "Bronces romanos en Augusta Emerita". *Los bronce romanos en España*. Madrid. pp. 103-115.
- OGGIANO-BITAR, H. (1984): *Bronzes figurés antiques des Bouches-du-Rhône*. París.
- OLCINA, M.; REGINARD, H.; SÁNCHEZ, M. J. (1990): *Tossal de Manises (Albufereta, Alicante). Fondos antiguos: Lucernas y sigillatas*. Alicante.
- PENA JIMENO, M. J. (1973): "Artemis-Diana y algunas cuestiones en relación con su iconografía y su culto en Occidente". *Ampurias*, Tomo 35. pp. 109-134.
- PICARD, CH. (1963): *Manual d'archeologie greque. La sculpture*. T. III. París.
- RASCÓN MARQUÉS, S. (1995): *La ciudad hispano-romana de Complutum*. Alcalá de Henares.
- RASCÓN MARQUÉS, S. (ed) (1998): Catálogo de la exposición "Complutum. Roma en el interior de la Península Ibérica". Alcalá de Henares.
- RODRÍGUEZ CORTÉS, J. (1991): *Sociedad y religión clásica en la Bética romana*. Salamanca.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1990): "El bronce perdido de la España romana". *Los bronce romanos en España*. Madrid. pp. 63-70.
- STUART JONES, M. A. (ed) (1969): *A catalogue of the ancient sculptures. The sculptures of the Museo Capitolino*. Roma.
- THOUVENOT, R. (1927) *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*. T. I. Bronzes grecs et romains. Burdeos. París.
- TRAVERSARI, G. (1968): *Aspetti formali de la scultura neoclassica a Roma. Del I al III secolo d. C.* Roma.
- VÁZQUEZ HOYS, A. (1981): *La religión romana en España. Fuentes epigráficas, arqueológicas y numismáticas*. T. II. Madrid.