

POSIBLE CONCORDANCIA ENTRE DOS
FRAGMENTOS ESCULTÓRICOS ROMANOS
DEPOSITADOS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL DE BADAJOZ

THE POSSIBLE RELATIONSHIP BETWEEN TWO ROMAN
SCULPTURE FRAGMENTS IN THE MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL OF BADAJOZ

ANDRÉS F. SILVA CORDERO*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo describir las circunstancias de aparición, dimensiones y proporciones de dos fragmentos de estatuas de mármol que forman parte actualmente de los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Su procedencia, avatares hasta ingresar en el museo y aspecto exterior son totalmente diferentes, de manera que nada parece indicar la existencia de vínculo alguno entre ellas. No obstante, tras una labor de análisis detallado y conjunción y cruce de datos, existen diferentes argumentos que apuntan una conexión, de modo que cabe la posibilidad de que ambos fragmentos formaran en origen una sola pieza, una escultura femenina de tipo sedente.

PALABRAS CLAVE: escultura, romano, mármol, capitolio, Regina, Juno

SUMMARY

This paper examines two marble statue fragments in the Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (Provincial Museum of Badajoz). Despite having slightly different provenances and other circumstances that do not preclude their being related in any way, a detailed analysis of their measurements, proportions, marble and subject matter, indicates that they probably belong to the same statue, a seated goddess.

KEYWORDS: statue, Roman, marble, Capitol, Regina, Juno

* Museo Arqueológico Provincial de Badajoz

INTRODUCCIÓN

Ciertamente, en muchas ocasiones el azar se erige en un componente sumamente importante a la hora de configurar el desarrollo de un determinado hecho. En efecto, han sido innumerables a lo largo de la Historia los acontecimientos donde la casualidad (llamémosle destino, llamémosle accidente, o llamémosle suerte) ha desempeñado un papel que a la postre habría de reivindicarse como imprescindible para explicar las causas, y también las consecuencias, de un evento concreto. En relación con ello, también incontables han sido los momentos en los que se ha dado la circunstancia de que dos hallazgos unas veces inconexos en el espacio, otras veces diacrónicos en el tiempo (y las más, ambas cosas a la vez), terminen estableciendo una relación entre ellos que se torna indisoluble porque nunca fue otra cosa, sólo el tiempo y sus acontecimientos lo provocaron. Pero para que ello suceda han de concurrir una serie de factores que, unidos en inestable armonía, puedan engendrar el germen de esa conexión truncada por el tiempo.

Cuando un elemento concreto entra a formar parte de los fondos de un museo, lo hace de manera individual, rodeado de unas circunstancias y de un contexto muy determinado. En el caso de una pieza arqueológica, ha de estar en íntima relación con el entorno en que ha sido descubierta, revelada o evidenciada, teniendo en cuenta si ha sido un hallazgo asilado, en su contexto, desubicado o reutilizado. Pero por otro lado, también ha de establecerse un vínculo en consonancia con su estilo, material, tipología, origen o finalidad, puntualizando si se trata de un objeto -digamos- primario o secundario. Ciertamente, y poniendo como ejemplo el caso que ocupa el presente artículo, si una escultura de época romana se reutiliza en el siglo XVII para esculpir un escudo nobiliario, ¿sigue siendo romana, o pasa a ser moderna?. Esta dicotomía es la que en muchos casos desde un museo debe dirimirse o, al menos, tener en cuenta a la hora de catalogar un objeto, ya que no es infrecuente que la información incluida a la hora de su clasificación inicial es la que se toma luego como punto de partida acrítico para posteriores índices tipológicos, cronológico-culturales, o de procedencia.

Lo expuesto en el párrafo anterior adquiere suma importancia en determinados casos como el que rellena las páginas del presente trabajo, sobre todo a la hora de establecer una posible relación de origen entre dos piezas que han aparecido con 24 años de diferencia entre sí, 9 kilómetros de separación y unas circunstancias totalmente diferentes, hasta el punto de que, *a priori*, nada parece vincularlas. Para terminar de complicar la conexión, el deteriorado y maltrecho estado de conservación de una de ellas impide que, a pesar de que en origen debieron acoplarse perfectamente entre sí, actualmente ese ensamblaje sea no sólo físicamente imposible, sino incluso difícil evidenciarlo visualmente. Por todo ello, en las páginas que continúan se realizará un oportuno despliegue de datos referidos de manera individual a cada una de las dos piezas que, unido a un significativo ejercicio de comparación y puesta en común de esos datos, persigue argumentar y llegar a la conclusión de que ambas piezas formaron parte en origen de una sola escultura que distintos avatares y acontecimientos desmembraron, separaron y deterioraron hasta el punto de que en la actualidad es imposible ensamblarlas.

PIEZA A (nº de Inv. 13881)

La primera de las piezas (por orden de ingreso) entró a formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz el 19 de junio de 1987 mediante compra realizada por parte del Ministerio de Cultura a un anticuario de Cáceres. En el expediente de compra de la citada pieza, custodiado en los fondos del propio museo, se afirma que “apareció en el derribo de un monasterio gótico en Llerena (Badajoz)”. En dicho expediente se incluye asimismo un informe elaborado al respecto por D. José María Álvarez Martínez, director del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, donde se puntualiza que la escultura fue por él examinada allá por 1983 ó 1984 en la casa de una familia particular residente en Llerena. Por tanto, y aunque es un hecho que la escultura procede del citado edificio gótico, el anticuario caceño debió adquirirla a dicha familia, quien a su vez debió extraerla de su emplazamiento original, o al menos la conoció en esa ubicación.

Se trata de un bloque de mármol de una forma originariamente prismática cuadrangular y unas dimensiones actuales máximas de 86x67x39 cms. El material utilizado es un mármol de color blanquecino-amarillento con tenues vetas grises y cierto grado de translucidez, así como un grano fino y desigual visible a simple vista (Lámina I, 1). Este tipo de mármol, comúnmente denominado *estatuario* o *crystalino*, fue ampliamente usado en escultura durante la antigüedad, convirtiéndose en la variedad de mármol predilecta a la hora de desarrollar programas decorativos de cierta entidad. A falta de análisis químicos que confirmen su procedencia, un reconocimiento *de visu* y su comparación con muestras de un aspecto exterior similar, indica que su origen debió estar en las canteras del área Borba-Extremoz (Portugal). Esta procedencia, de confirmarse, concuerda con la de gran parte de los ejemplos de estatuaria marmórea de época romana identificadas en la mitad occidental de la Península Ibérica. Es, de hecho, el mármol considerado *local* por antonomasia.

El bloque, inicialmente concebido como parte inferior de una escultura romana, fue posteriormente amortizado y reaprovechado para esculpir un escudo nobiliario, invertido respecto al eje original de la escultura. Dicho escudo es de tipo cinturado cuartelado, en cuyos cuarteles primero y cuarto se representan sendas torres, mientras que en el segundo y tercero aparecen series de tres rombos cada una formando bandas a derecha (Lámina I, 2). Por las características del marco que lo encuadra podría fecharse hacia el siglo XVII. Posee este escudo la singularidad de constituir pieza única documentada en razón a sus armas, si bien posiblemente perteneciere a D. Sancho de Paz. Fue éste un personaje ilustre de Llerena (Badajoz), de origen judeoconverso, quien durante la primera mitad del siglo XVI llegó a ser Contador Mayor de Castilla y posteriormente tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla, falleciendo en 1545. Sancho de Paz fundó y costeó el Convento de San Francisco (también llamado de San Buenaventura) en Llerena para su enterramiento y el de su familia. Dicho convento estuvo en activo hasta la desamortización del ministro Mendizábal en 1836, momento a partir del cual cayó en estado de ruina progresiva hasta la actualidad. De este edificio pudiera entonces provenir el mencionado escudo, hecho que concuerda con lo anotado en el expediente de compra de la pieza, y que más arriba se indicó.

Por otro lado, la representación primigenia plasmada en el bloque corresponde a la parte inferior de una figura femenina sedente, de cuyo asiento no quedan restos salvo unos leves indicios justo detrás de su pie derecho. No obstante, este asiento (o al menos una parte de él) debió estar tallado sobre el monolito, si bien fue destruido casi en su totalidad al ejecutarse en su parte posterior el escudo nobiliario antes aludido. Este lamentable hecho supuso la supresión de entre un 30 y un 40% del grosor inicial del bloque, a juzgar por las proporciones representadas en el resto de la escultura. Hace las veces de base una pequeña plataforma actualmente irregular y sólo visible en el frente, la cual presenta evidentes signos de deterioro y pérdida de material con respecto a las dimensiones y forma originales (Lámina I, 3).

En cuanto a cuestiones puramente estilísticas, la figura presenta una postura totalmente natural, donde el miembro derecho conforma un ángulo de 90° entre el muslo y la pierna, mientras que el izquierdo presenta el pie ligeramente avanzado, hecho que provoca que el ángulo sea levemente superior y, por ende, la altura de la rodilla sea sutilmente menor. Este pie izquierdo, debido a su posición adelantada, se ejecutó en un bloque separado y posteriormente encastrado al bloque principal mediante un perno de hierro. El elemento postizo se ha perdido, quedando solamente restos del vástago.

Viste túnica larga cubierta por una *palla* que se desliza hasta la parte superior de los tobillos, dejando ligeramente más al descubierto la pierna derecha, mientras que en el pie conservado (el izquierdo) puede apreciarse, muy erosionado, el *calceus*. El volumen de la vestimenta se resuelve de una forma muy naturalista, aunque sin grandes alardes a la hora de esculpir los pliegues. Así, para conformar la *stola* se realizaron una serie de incisiones verticales casi paralelas que configuran un drapeado muy natural entre ambos pies, mientras que las partes bajas de las piernas quedan levemente insinuadas bajo los pliegues. Para ejecutar la *palla* se fue desbastando la piedra de manera que las arrugas propias de la posición conforman un regazo donde se sugiere sutilmente la anatomía de los muslos, mientras que las rodillas generan una serie de pliegues en V que se dejan caer hacia la parte inferior.

Por otra parte, las vicisitudes sufridas por la figura a lo largo de su existencia han ocasionado notables desperfectos en su superficie, amén de las ya descritas secuelas de su reutilización como blasón. En efecto, presenta una notable erosión generalizada por toda su superficie, mientras que las partes más salientes de los pliegues se encuentran por lo general astilladas o rotas. El área de los pies presenta un nivel de desgaste superior al resto por ser la zona con mayor resalte, mientras que en la parte exterior de su pierna izquierda presenta un área totalmente lisa y plana, cuya causa es por el momento desconocida.

En cuanto a las proporciones de la pieza, aparte de las medidas generales ya aportadas más arriba, nos encontramos con unas extremidades inferiores femeninas donde las piernas presentan una longitud (contada desde la parte alta de la rodilla hasta la planta del pie) que se sitúa en los 65 cms, medida que se repite entre ambos pies. De la parte baja de la rodilla hasta la base del pie la longitud es de 54 cms. para ambas piernas. En cuanto a los muslos, ya se indicó que la reutilización del bloque provocó que se perdiera buena parte del volumen inicial, por lo que en la actualidad

las dimensiones conservadas son de 31 cms. de longitud para el muslo izquierdo, y 29 cms. para el derecho. No obstante, y tomando como base las proporciones vitruvianas, éstos deberían tener unas dimensiones originales de unos 54-55cms. En relación a la horizontal, la inclinación es de 20° para el muslo derecho y 21,5° para el muslo izquierdo, condicionado por la circunstancia de que el escultor ejecutó el asiento con una altura levemente superior a la de las piernas. Teniendo en cuenta que actualmente la pieza presenta (con respecto a su eje axial) una inclinación a nuestra izquierda de 2,36°, su rodilla derecha estuvo en origen 5 cms. más alta que la izquierda, condicionada por la posición adelantada de su pie izquierdo y la consecuente inclinación de la pierna, que es de 96,3° con respecto a la horizontal. En cambio, la pierna derecha ofrece un ángulo de 78,25°. En consecuencia, la extremidad inferior derecha se flexiona en un ángulo de apertura de 98,25°, mientras que la derecha lo hace en 117,8°, dando como resultado una visión lateral de la escultura donde las piernas se cruzan, imagen tremendamente natural y repetida hasta la saciedad en estatuaria clásica.

Por último, en la parte inferior izquierda del bloque, y salvado de manera fortuita al formar parte del escudo esculpido en su reverso, se presenta un “apéndice” rectangular de 17,5 cms. de altura, 6,5 cms. de anchura máxima y 6 cms. de grosor. Presenta al frente superficie plana con un resalte horizontal en la parte baja en forma de cuarto de bocel invertido (Lámina I, 3). Constituye esta moldura la única parte conservada de lo que con toda seguridad fue en origen el sitial donde descansaba la figura. En base a las medidas antropométricas y ángulos de inclinación aportados en el párrafo anterior, puede aventurarse como altura aproximada de este asiento 60 cms. Si fue realizado íntegramente de mármol o sólo en parte, se desconoce. En efecto, queda la duda de si la parte posterior de éste, al estar menos a la vista, fue realizada en mampostería o ladrillo, quedando posteriormente todo enmascarado bajo el enlucido y pintura que sin duda presentó la escultura originalmente. Vinculándola con una pieza de similares características, cual es la estatua atribuida a la diosa Ceres hallada en el teatro romano de Mérida, ha de mencionarse que en esta ocasión el trono está realizado en mármol sólo en la parte delantera, de manera que el bloque de las piernas forma un prisma más o menos regular y la parte posterior del asiento estuvo realizado en fábrica latericia. Piezas semejantes en su concepción como la estatua sedente de Livia Drusilla expuesta en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid presentan idéntica solución, por lo que el caso que nos ocupa pudiera ser análogo.

PIEZA B (sin nº de Inv.)

Si la historia del hallazgo de la primera pieza fue ciertamente accidental, en cambio las circunstancias del descubrimiento de la segunda son más, digamos, ortodoxas. En efecto, en el marco de las excavaciones arqueológicas que se llevaban a cabo en los alrededores del foro de la ciudad romana de Regina (Casas de Reina, Badajoz), apareció en junio de 2010 la parte superior de una estatua sedente femenina tallada sobre un bloque enterizo de mármol. Se trata, como en el caso anterior, de un tipo de mármol blanquecino, ciertamente traslúcido, sin vetas aparentes, pero con algunas zonas que presentan un aspecto más mate (recristalizaciones) y una coloración ligeramente asalmonada. Presenta una fina pátina calcárea por toda su

superficie, haciéndose notablemente más evidente en su parte posterior, donde adquiere carácter casi de costra calcárea. La presencia de grano fino brillante y desigual, así como el grado de translucidez al aplicarle luz directa, nos indica que, como la pieza anterior, estamos ante el tipo de mármol denominado *estatuario* o *crystalino*, procedente sin duda de las canteras de la zona portuguesa de Borba-Extremoz. Como en el caso de la pieza anterior, esta afirmación se efectúa por comparación con otros ejemplares de análogo aspecto externo, sin el repaldo de análisis que lo demuestren de manera empírica. Empero, no se trataría de la misma veta que el mármol usado en el caso anterior.

Estamos ante un bloque que en origen debió ser un prisma rectangular con unas dimensiones aproximadas de 0,74x1,04 m., y un grosor de unos 32 cms. En él se esculpió la parte superior de una estatua sedente femenina en bulto redondo, si bien la espalda quedó lisa, sin duda para que la imagen final fuese apoyada sobre un soporte posterior vertical. Se representa coronada con diadema sin decoración, de la que se han perdido los remates superiores. Ésta recoge el cabello rizado y peinado hacia atrás con raya al centro, cayendo tras sus orejas sendos tirabuzones que descienden en vertical hasta la línea de los hombros. Todo parece indicar que el pelo está recogido sobre su nuca, si bien este aspecto es sólo una suposición ya que el manto cubre la parte posterior de la cabeza e impide ver lo existente bajo él. Presenta mirada al frente, solemne, ligeramente desviada a su derecha. El manto o *palla* que cubre la cabeza cae por los hombros de manera que cubre íntegramente su brazo izquierdo, mientras que el derecho queda al aire para dejar ver la túnica (*chitón jónico*) abrochada mediante botones situados a intervalos regulares, conservados en número de nueve. Ciñe la túnica bajo el pecho mediante cordón atado con un nudo de rizo. Esta forma de ajustar la túnica da lugar a pliegues muy naturales en forma de V sobre el vientre, mientras que el volumen del pecho se resuelve igualmente con pliegues en V, este caso invertida (Lámina II, 1).

Presenta su brazo izquierdo en posición de descanso con una flexión de 100° para recoger la palla. Está incompleto, ya que la mano y la mitad del antebrazo se esculpieron en pieza separada, unida al resto mediante vástago de hierro. Idéntica incidencia sucede en el brazo derecho, si bien en esta caso la unión del bloque principal con la parte aplicada se situó por encima del codo, por lo que se ha perdido todo el antebrazo y el codo (además de la mano, claro está). Este hecho conlleva que no pueda dilucidarse la posición original del brazo a no ser por paralelos iconográficos. Respecto a las medidas corporales que presenta la pieza, tenemos una anchura entre hombros de 54 cms, mientras que las partes conservadas de los brazos alcanzan los 43 cms. para el brazo izquierdo y 35 cms. el derecho. La cabeza presenta una altura total de 26 cms., contada desde la barbilla hasta la diadema.

En cuanto al tratamiento superficial, se aprecia labra diestra en la totalidad de la pieza, mas el acabado fino y pulido lo encontramos sólo en la cara y el cuello, mientras que la zonas cubiertas con ropas o el cabello presentan una superficie ligeramente más áspera y con menor nivel de bruñido. De hecho, en muchas de estas partes puede apreciarse claramente tanto la huella de la escofina que le otorga a la superficie un aspecto estriado, como la ausencia de un posterior pulido que le proporciona el lustre característico y presente en las partes anteriormente citadas. Por

otro lado, las zonas “no visibles” de la escultura, esto es, el área superior de la cabeza, la nuca y la parte trasera de hombros y brazos, apenas están esbozadas a golpe de cincel y maceta. En efecto, la zona parietal está sólo insinuada, presentando marcas de puntero o escafilador, mientras que los costados aun conservan claramente las huellas de la gradina (Lámina II, 2).

En su costado derecho se aprecia un profundo rebaje, fruto sin duda de una fractura puntual y posterior reparación con un añadido de mármol, que ulteriormente se perdió. Por analogía con el costado opuesto, la pieza debió tener en origen sendos puntos de anclaje en los costados, hecho que fue sin duda el origen de la fractura antedicha. Tras ser ésta reparada, el punto de anclaje de este lado se trasladó a la parte posterior de la pieza (Lámina II, 3). La razón de ser de estos puntos de anclaje viene determinada por la necesidad del afianzamiento de la pieza al paramento posterior, o bien relacionada con la existencia en origen de un hipotético respaldo al que se apoyaba la parte posterior de la figura a modo de trono (*cathedra*). Esto último (la propia existencia del trono) se reafirma con la existencia en su flanco izquierdo de unas incisiones a modo de líneas sinuosas paralelas que conformarían parte de la decoración de dicho trono (Lámina II, 4). Ello implicaría que la totalidad de éste, o al menos una parte, estaría labrado en mármol (no tiene demasiado sentido que se realice una parte del asiento en piedra, con decoración incluida en sitio tan poco visible, y no tenga continuación). Sería una especie de elemento prismático que se situaría bajo la parte superior de la estatua, y al que se adosaría el bloque inferior que incluía de las piernas. Como ya se comentó más arriba, se desconoce si este elemento se realizó en mármol o fábrica.

Respecto a cuestiones estrictamente iconográficas, la ausencia de los brazos y, por ende los objetos o atributos que debiera portar, provoca una duda razonable a la hora de establecer la identidad de la figura esculpida. Sin embargo, la presencia de elementos como la diadema que recoge sus cabellos, el tipo de vestimenta o la propia actitud de la figura, nos remite por paralelismo iconográfico a las diversas representaciones existentes de la diosa *Juno* (Lámina III, 1). En efecto, *Juno* (y su equivalente griega *Hera*) presenta como uno de sus atributos más característicos la diadema, que recoge su cabello rizado hacia atrás dejando en ocasiones caer sendos tirabuzones tras las orejas, los cuales descienden hacia el cuello. Igualmente, suele portar un cetro en una de sus manos, mientras que con la otra se recoge el manto o sostiene una *pátera*. A sus pies aparece, en ocasiones, un pavo real, animal que le simboliza.

Juno aparece en la mitología como hermana y esposa de *Júpiter*, reina de los dioses, señora del cielo y la tierra (*Regina*), pero también protectora de la maternidad (*Lucina*), de las mujeres (*Caprotina*), de los compromisos (*Pronuba*), de los reinos y los imperios (*Sospita*), y de sus riquezas (*Moneta*). Abundan más las representaciones estantes, si bien las esculturas sedentes no son raras. La representación de *Juno* sedente en trono se relaciona normalmente con su consideración de esposa y consorte (*paredra*) de *Júpiter* formando parte de la Triada Capitolina, si bien no es inédita su figura sedente bajo otros epítetos (Lámina III, 2).

En el caso que nos ocupa, algunos de los atributos mencionados más arriba están ausentes bien por pérdida o bien por omisión intencionada, pero sí tenemos la

representativa diadema y el cabello rizado, cubierto -como es habitual- por el manto que cae por los hombros y es recogido por su brazo izquierdo. Por razones evidentes se ignora si en este caso aguantaba una pátera u otro objeto, estando por otra parte bastante claro debido a la posición de su brazo derecho que es en esa mano donde debió portar el cetro que le es representativo.

Como argumento indirecto que apoya la teoría de vincular la pieza con la diosa Juno podemos esgrimir el contexto arqueológico en que apareció. En efecto, la imagen fue exhumada en la zona inmediatamente posterior al foro de Regina, a escasos metros de una estructura arqueológica que, si bien su nefasto estado de conservación no contribuye en demasía a aclarar su función, sí parece corresponderse con la cimentación de una estructura de triple cella rectangular (Lámina III, 3) muy similar a las existentes presidiendo los foros de Baelo Claudia (Cádiz), posiblemente Cartagena (Murcia) y Tarraco (Tarragona), o la más espectacular de Sbeitla (Sufetula, Túnez) (Lámina IV, 1). Este tipo de estructuras se corresponden con un edificio sacro de triple cella -o en su defecto tres estructuras rectangulares contiguas- situado en lugar preferente del foro, y dedicado a la *Triada Capitolina* (Júpiter, Juno y Minerva). Este tipo de templos son trasunto del primigenio existente en la Colina del Capitolio de Roma, dedidaco igualmente al culto de este conjunto de dioses. Por otro lado, la existencia de un pedestal aparecido en la excavación del teatro de Regina donde se indica que se destinan cincuenta libras de plata a erigir un monumento a la diosa Juno (la pieza está depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz con nº de inventario 10752; Lámina IV, 2), e incluso el propio nombre de la ciudad, no hacen sino corroborar la existencia de culto a la diosa, y la posible identificación de la imagen con ella.

Respecto a la última afirmación, el topónimo *Regina*, ha de hacerse la puntualización de que entre todas las manifestaciones de la diosa Juno en la antigüedad, cuando aparece formando parte de la Triada Capitolina, lo hace en calidad de esposa y consorte de Júpiter, con el epíteto de *Regina*, esto es, *Iuno Regina*. Por ello puede aventurarse la hipótesis, falta de argumentos de índole taxativa, de que el propio topónimo de la ciudad estuviera relacionado con la diosa Juno, pues las similitudes formales entre *Iuno Regina* y *Regina Turdulorum* resultan ciertamente peculiares.

LA RELACIÓN POSIBLE

Es evidente a simple vista que son dos piezas diferentes. Mármol en los dos casos, muy probablemente de la zona de Borba-Estremoz ambos, pero un primer vistazo de neófito constataría que son elementos dispares, pues el mármol no corresponde a la misma veta, no tiene el mismo aspecto externo. No obstante, y a pesar de ello, sí es cierto que proviene de la misma zona, del mismo proveedor. Eso, aunque para nada concluyente, es un dato a tener en cuenta a la hora de establecer una posible relación. De hecho, y por exclusión, si fueran mármoles por completo diferentes las probabilidades de conformar una única pieza disminuirían de manera considerable.

Está constatado que las canteras de la zona de Borba-Estremoz fueron intensamente explotadas en la antigüedad, de manera que indudablemente

convivieron varias áreas de extracción a la vez, varios filones a la par. Ello genera un excedente a corto plazo por parte del proveedor de manera que cuando el cliente solicita dos bloques de determinado tamaño y una calidad concreta, automáticamente se suministra de ese excedente, sin importar su origen exacto. El abastecimiento constante a numerosos y diferentes clientes provoca que la procedencia de bloques de mármol de similar calidad no sea necesariamente de la misma veta. No importa, ya que lo verdaderamente trascendental en una escultura es la mano diestra que le dará forma y, posteriormente, la imprimación y subsiguiente pigmento que ocultará totalmente el aspecto del núcleo marmóreo y le “dará vida”. Este acabado policromo dota a la escultura de una superficie unificada que oculta las leves imperfecciones superficiales de la materia prima e incluso también esa textura “azucarada” que presentan en ocasiones (no es el caso) los bloques de mármol, fruto de la variada granulometría de los cristales de carbonato cálcico que lo integran. No obstante, la utilización de mármol local (entendiendo por ello los que no son de importación) en las ciudades del interior peninsular para realizar sus edificaciones y ornamentos públicos fue tremendamente frecuente, por lo que su origen no aporta pruebas concluyentes en una u otra dirección. Es más, ni si quiera en el supuesto de que ambos bloques procedieran de la misma veta sería motivo para afirmar de manera irrefutable su vinculación a la misma pieza escultórica.

Un argumento totalmente distinto al expuesto en el párrafo anterior lo tenemos en la antropometría de las piezas, o más concretamente en las dimensiones de las distintas partes de la anatomía humana que conforman las escultura. Al igual que un desajuste en las medidas de los diferentes miembros y partes del cuerpo humano invalida la posibilidad de una conexión, la concordancia de estas mismas medidas redireccionan la teoría hacia una posible correspondencia, cuyas posibilidades aumentarán en proporción inversa a la disparidad entre las distintas medidas. En efecto, tomando como punto de partida la modulación del cuerpo humano establecida por Marco Vitruvio Polion (*De architectura*. Libro III, Cap. I) o las aportadas siglos después por Leonardo Da Vinci en su *Canon de las Proporciones Humanas* (más conocido como *Hombre de Vitruvio*), se puede fácilmente establecer una comparación antropométrica entre las distintas partes de la anatomía humana, de manera que conociendo las dimensiones reales de algunas de las partes de la estatua, puede hallarse, por proporción, el resto. En el caso que nos ocupa, mediante la comparación entre las diversas zonas de la anatomía de la escultura conservadas en su totalidad, podemos establecer si la mitad superior se corresponde con la mitad inferior. De esta forma, las medidas reales de los distintos segmentos de las esculturas son las siguientes:

Pieza A:

Pierna (desde la parte baja de la rodilla a la planta del pie): 54 cms.

Muslo (de la cadera a la rodilla, extrapolando la parte no conservada): 54-55 cms.

Pieza B:

Torso (de hombros a zona coxal): 60 cms.

Cuello: 8 cms

Cabeza (de la barbilla a la parte superior, incluyendo la diadema): 27 cms.

Brazo (de la axila al codo): aprox. 28 cms.

Anchura de hombros: 54 cms.

Estableciendo las comparaciones pertinentes en base a los autores arriba mencionados y sus patrones aportados, se puede apreciar claramente cómo las medidas de los miembros inferiores presentes en la Pieza A apuntan a una altura teórica del cuerpo (erguido) de 2,15 - 2,16 m. Por otro lado, en la Pieza B, donde conviven mayor número de marcadores antropométricos, coexisten en principio dos cánones diferentes: mientras que las medidas de la cabeza, hombros y brazo izquierdo dan como resultado una altura hipotética de 2,15 - 2,16 m., en cambio las dimensiones del torso reducen esta misma altura hasta 1,90 m. Por tanto, se evidencia una suerte de dimorfismo entre distintas zonas anatómicas de la figura, mas esta diferencia no se da entre los dos bloques marmóreos, sino dentro de una misma pieza, la B, donde conviven medidas que revelan dos cánones cuya diferencia alcanza los 25 cms. La cuestión es: ¿esta disfunción entra dentro de la normalidad para el cuerpo humano y, sobre todo, para los cánones de la escultura clásica?. En principio, y en un alarde de naturalidad por parte del escultor, la disparidad pudiera ser consecuencia de su actitud sedente, donde la posición en reposo del torso provoca que la columna vertebral se relaje y pierda parte de su firmeza y verticalidad, disminuyendo por tanto la altura. No obstante, y teniendo en cuenta que la escultura en cuestión con toda probabilidad es obra de un taller provincial, es ciertamente admisible pensar que se trata de un error de aplicación de los cánones clásicos. Más, teniendo en cuenta que la figura está sentada sobre una superficie no del todo visible e imposible de reconocer su textura, es ciertamente difícil calcular las dimensiones reales del cuerpo y, por tanto, en este caso concreto han de ser admitidas con cierta cautela.

Por último, puede esgrimirse como argumento para establecer si se trata de dos elementos diferentes o si en cambio hablamos de una escultura en dos piezas, el tipo de herramientas utilizadas en su creación. Bien es cierto que la mayor parte de los artilugios usados por los escultores romanos estaban bastante estandarizados, por lo que sería difícil demostrar este punto; pero no es menos constatable que existió una gran variedad de instrumentos para esculpir la piedra, sobre todo en la parte final del proceso de creación. En este sentido, en ambas piezas (A y B) pueden observarse las huellas de las distintas herramientas utilizadas para crear los volúmenes y los efectos de claroscuro que dan sensación de tridimensionalidad y naturalidad a la figura.

Por razones evidentes, en la Pieza B se aprecian mucho mejor esas huellas, constatándose la presencia de tres grosores distintos de cincel para crear los diversos volúmenes: 6 mm. para los grandes pliegues (poco frecuente), 4 mm. para la mayoría de los pliegues y los tirabuzones del pelo, y 2 mm. para matizar los pequeños pliegues de la túnica, así como para el pelo y los ojos. También se aprecia la combinación de dos cinceles distintos en una sola hendidura, donde el de 6 mm realiza la incisión primaria y posteriormente con el de 4 mm. se rehunde y matiza (Lámina V, 1). Asimismo, son palpables en amplias zonas las pequeñas estrías paralelas provocadas por el uso continuado de la escofina para uniformar la superficie y eliminar las huellas del cincel y la gradina (Lámina V, 2).

En el caso de la Pieza A, los avatares a los que ha sido sometida ha provocado que su superficie esté mucho más maltratada, por lo que las huellas de escofina -que sin duda tuvo- han desaparecido por completo, presentando el mármol un aspecto liso y desgastado, casi pulido. En cuanto a las huellas dejadas por los distintos cinceles, puede

observarse cómo para ejecutar el grueso de los pliegues de la túnica en la parte baja se usó el cincel de 4 mm., dando como resultado un aspecto ciertamente esquemático pero para nada inusual en la estatuaria romana. Ello es más evidente en el frente de la pieza, mientras que para sus laterales, donde se entrecruzan distintos pliegues, puede observarse de nuevo la misma combinación de los cinceles de 4 y 6 mm. (idénticas a la existente en la pieza superior; Lámina VI, 1). En cambio, carecemos de las huellas dejadas por el cincel de 2 mm., acaso porque los pliegues de esta zona no requieren del nivel de detalle que le otorga esta herramienta. En efecto, la parte inferior de las vestiduras presenta una estructura mucho más simple, con una serie de hendiduras casi paralelas que conforman un drapeado vertical ciertamente simétrico para la *stola*, mientras que la *palla* se resuelve con grandes pliegues diagonales o en forma de V.

CONCLUSIONES

Tres son los argumentos de análisis utilizados en el presente trabajo para obtener un resultado. Los tres se basan en cuestiones empíricas, y los tres acercan posturas hacia una posible concordancia de las dos piezas. No obstante, no lo hacen de manera incuestionable.

El mármol es del mismo tipo y cantera, sí. Las piezas debieron realizarse en un taller local, es evidente vista la calidad de la labra. Quizás fue hecha en la misma *Regina*, o más probablemente en un centro más importante como *Emerita Augusta* o *Ebora Liberalitas Iulia*. Obsérvese al respecto las similitudes con la escultura atribuida a la diosa Ceres aparecida en Mérida, o las más patentes -en su concepción al menos- con la figura femenina sedente localizada en Beja (Abreu, 1991). La sugerencia de la procedencia lusitana en vez de bética (como sería esperable por cuestiones administrativas) se realiza en base a criterios de facilidad de transporte para el primer caso, y de cercanía a la materia prima en el segundo. En relación con lo apuntado, si la escultura procediese de un taller cordobés o hispalense, sería más probable que el mármol procediese de Almadén (Sevilla), del área malagueña de Mijas-Coín o del suroeste peninsular.

Cuestión aparte: ambas piezas presentan evidencias de su origen local, sí, pero ¿se trata del mismo taller?. Díficil de responder a esa pregunta, apta sólo para grandes expertos versados en cuestiones de estilo hasta el más ínfimo detalle, con la capacidad de apreciar las peculiaridades técnicas de cada creador. Al hilo de esta cuestión, se evidencia la utilización de idénticas herramientas para ejecutar ambas piezas, pero ¿"idéntico" equivale a "lo mismo", o por contra puede haber en diferentes talleres herramientas del mismo calibre?. La respuesta es aun más difícil de responder que la anterior. Además no importa demasiado, pues el uso de una misma herramienta sobre dos piezas distintas no implica que sean la misma escultura, ya que un escultor puede crear más de una obra con sus herramientas, es indudable. Más: ¿es posible que dos escultores diferentes combinen con idéntica técnica dos cinceles de diferente grosor en una misma incisión?. Quizás esta última cuestión sea menos factible.

Si hablamos de proporciones antropométricas la cuestión carece también de unanimidad, pues si bien la mayor parte de las medidas de la estatua parecen

responder a un canon levemente superior al natural (2,15 - 2,16 m.), otra en cambio rebaja su altura hasta el 1,90 m. ¿Es una desproporción intencionada por cuestiones de efectos ópticos, o es que no se trata de la misma pieza?. La circunstancia de que la desproporción cohabite en la misma pieza junto con el resto de concordancias la convierten en un argumento casi más a favor que en contra de éstas, pues aquella se anula por sí misma a la hora de invalidar el nexo entre ambas piezas.

En definitiva, con los argumentos establecidos, puede concluirse que es bastante posible que ambas piezas pertenezcan a la misma figura: una escultura de la diosa Juno que formó parte de la Triada Capitolina que presidía el foro de Regina Turdulorum hacia el siglo II d. C. (Lámina VI, 2). Mas ello no puede afirmarse con completa rotundidad porque no encajan los fragmentos, y tampoco coinciden la totalidad de los marcadores utilizados.

Pero para concluir quizás debiera hacerse una reflexión: ¿que probabilidades reales hay de que en una misma ciudad romana del tamaño Regina existieran dos esculturas femeninas sedentes, prácticamente iguales en tamaño y actitud?. Ciertamente, pocas, máxime teniendo en cuenta la ya de por sí escasa proporción de figuras sedentes con respecto a las estantes en la estatuaria romana.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu de Carvalho, H. P. (1991): "Esculturas inéditas de época romana encontradas em Portugal". *Cadernos de Arqueologia*, Série II, nº 8-9. Pgs.143-158.
- Adam, Jean-Pierre (1996): *La construcción romana. Materiales y técnicas*.
- Álvarez Martínez, J. M. (1982): "El teatro romano de Regina". Actas del Simposio *El teatro en la Hispania romana*. Madrid.
- Álvarez Martínez, J. M. (1982): "Epigrafía reginense". *Revista Museos*, nº 1. Pgs. 9-15.
- Álvarez Martínez, J. M. (1983): "Excavaciones arqueológicas en Regina (Casas de Reina, Badajoz). Primera Campaña. Agosto de 1978". *VI Congreso de Estudios Extremeños*. Mérida.
- Álvarez, J. M. y Mosquera, J. L. (1991): "Excavaciones arqueológicas en Regina (1986 - 1990), *Extremadura Arqueológica II (I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura)*. Cáceres.
- Álvarez, J. M.; Nogales, T. (Eds.) (2003): *Forum Coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana*. Mérida.
- Álvarez, J. M.; Rubio, A. (1988): "Excavaciones en el yacimiento romano de Regina Turdulorum". *Extremadura Arqueológica I*. Mérida.
- Álvarez, J.M.; Rodríguez G. y Saquete, J.C. (2004): "La ciudad romana de Regina. Nuevas perspectivas sobre su configuración urbana". *Anas*, nº 17. Pgs.11-45.
- Baena de Alcázar, Luis (1984): *Catálogo de las esculturas romanas del Museo de Málaga*. Málaga.
- Baena del Alcázar, Luis (2011): "La tradición clásica de las matronas sedentes de Hispania". *Roma y las provincias: modelo y difusión*. Mérida. Pgs. 963-970.
- Barresi, P. (2008): "I Capitolia di Sufetula e di Baelo Claudia: analisis dei progetti". *Arqueología de la construcción I: los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales*. Anejos de AEsPA, 50. Mérida. Pgs. 259-268.
- Beltrán Fortes, J., et alii (2012): "Las canteras romanas de mármol de Almadén de la Plata (Sevilla)". *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*. Madrid. Pgs. 253-275
- Beltrán fortes, J.; Baena del Alcázar, L. (2002): "materiales y técnicas escultóricas en las ciudades romanas del Bajo Guadalquivir". *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*. Mérida. Pgs. 193-214.
- Bessac, J. C. (1986): *L'Outillage traditionnel du tailleur de pierre: de l'Antiquité à nos jours*. París.
- Claridge, A. (1990): "ancient techniques of making joins in marble statuary". *Marble: Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*. Malibú. Pgs. 135-162.
- Creus, M. L. (2002): "Diferentes materiales escultóricos romanos en el territorio de Augusta Emerita". *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*. Merida. Pgs. 251-271.
- Delgado, J. A. (1993): "El culto a Júpiter, Juno y Minerva entre las élites béticas en el Alto Imperio". *Gerión*, nº 11. Pgs. 337-363.
- Dzin, K.(2011): "Architectural decoration of the Capitoline Temples in the Roman Colony Iulia Pola and the Municipality of Nesactium". *Roma y las provincias: modelo y difusión*. Mérida. Pgs. 129-136.
- Edmonson, J.; Nogales, T.; Trillmich, W. (2001): *Imagen y memoria: monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta Emerita*. Mérida

- García y Bellido, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid
- García y Bellido, A. (1972): *Arte romano*. Madrid.
- Garraín Villa, L. (2000): “El Convento de San Francisco, de Llerena”. *Actas de la I Jornada de Historia de Llerena*. Llerena. Pgs. 125-140.
- Garriguet Mata, J. A. (2000): “La implantación de las formas artísticas romanas en Colonia Patricia Corduba, capital de la Bética”. *Arbor*, Vol. 166, nº 654.
- Gonçalves, L. J.; Sarantopoulos, P. (2010): “Esculturas do forum de Eborac: programa iconográfico”. *Ciudad y Foro en la Lusitania Romana*. Mérida. Pgs. 37-45.
- Griñó Frontera, B. de (2009): *Reflejos de Roma. Selección de escultura romana del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*. Badajoz.
- La Rocca, E. (1990): “Iuno”. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, 1-2. Zürich, München, Düsseldorf. Pgs.814-856.
- Leon-Castro Alonso, P. (1995): *Esculturas de Itálica*. Sevilla
- Leon-Castro Alonso, P. (Ed.) (2009): *Arte romano de la Bética II. Escultura*. Sevilla.
- Leon-Castro, P. Nogales, T. (Ed.) (2000): *III Reunion Sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid
- Mañas Romero, I. (2012): “Marmora de las canteras de Estremoz, Alconera y Sintra: su uso y difusión”. *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*. Madrid. Pgs. 331-327
- Mañas, I., y Fusco, A. (2009): “Canteras de Lusitania. Un análisis arqueológico”. *Marmora hispana. Explotación y uso de los materiales petreos en la Hispania romana*. Roma. Pgs. 483-522.
- Márquez, C.; Garriguet, J. A. (2002): “Aproximación a los aspectos técnicos y funcionales de la escultura de Colonia Patricia Corduba”. *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*. Mérida. Pgs. 167-192
- Massó, J.; Sada, P. (Coord.) (1996): *II Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona.
- Naranjo Sanguino, M. A. (2004): “desamortización en Llerena (1799-1851)”. *Actas de la V Jornada de Historia de Llerena*. Llerena. Pgs. 237-262.
- Nogales Basarrate, T. (1997): “La escultura del territorio emeritense. Reflejos de la economía y producción en Lusitania romana”. *Économie et territoire en Lusitanie romaine. III Mesa Internacional sobre la Lusitania Romana*. Madrid. Pp. 483-497.
- Nogales Basarrate, T. (Ed.) (1993): *I Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Mérida.
- Nogales Basarrate, T.(2002): “Reflexiones sobre la Colonia Augusta Emerita mediante el análisis de sus materiales y técnicas escultóricas”. *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*. Merida. Pgs. 215-248.
- Nogales, T.; Gonçalves, J. L. (2004): “Imágenes Lusitaniae. La plástica oficial de Augusta Emerita y su reflejo en algunas ciudades lusitanas”. *Augusta Emerita. Territorios, imágenes y gentes en la Lusitania romana*. Mérida
- Nogales, T.; Gonçalves, J. L. (Ed.) (2004): *IV reunión sobre escultura Romana en Hispania* Madrid.
- Nogera, J. M.; Conde, E. (Ed.) (2008): *V reunión sobre escultura Romana en Hispania*. Murcia.
- Padilla Monge, A. (1999): “Consideraciones en torno a la explotación del mármol en la Bética durante los siglos I-II”. *Habis*, nº 30. Pgs. 271-281.

- Rodà de Llanza, I. (1998): “La explotación de las canteras en Hispania”. *Hispania: el legado de Roma*. La Lonja-Zaragoza. Págs. 113-118
- Rodà de Llanza, I. (2004): “El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial”. *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*. Cartagena. Pgs. 405-420.
- Rodrigues Gonçalves, J. L. (2007): *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano. Studia Lusitana II*. Mérida.
- Rodríguez Cortés, J. (1990): “Notas sobre la distribución geográfica de las inscripciones a las divinidades clásicas en la Bética”. *Studia Historica. Historia Antigua*, nº 8. Pgs. 121-148.
- Sánchez de las Heras, C. (Ed.) (2006): *Actas I Jornadas Internacionales de Baelo Claudia: Balance y perspectiva (1966-2004)*. Cádiz.
- Vitruvio Polion, Marco: *De architectura*. Libro III.



1. Vista frontal y lateral de la Pieza A, correspondiente a la parte inferior de la escultura.



2. Vista del escudo de la parte posterior.



3. Vista de la base y la parte baja.



1. Vista frontal y posterior de la Pieza B, correspondiente a la parte superior de la escultura.



2. Vista lateral de la parte superior derecha.



3. Vista posterior de la parte inferior derecha.



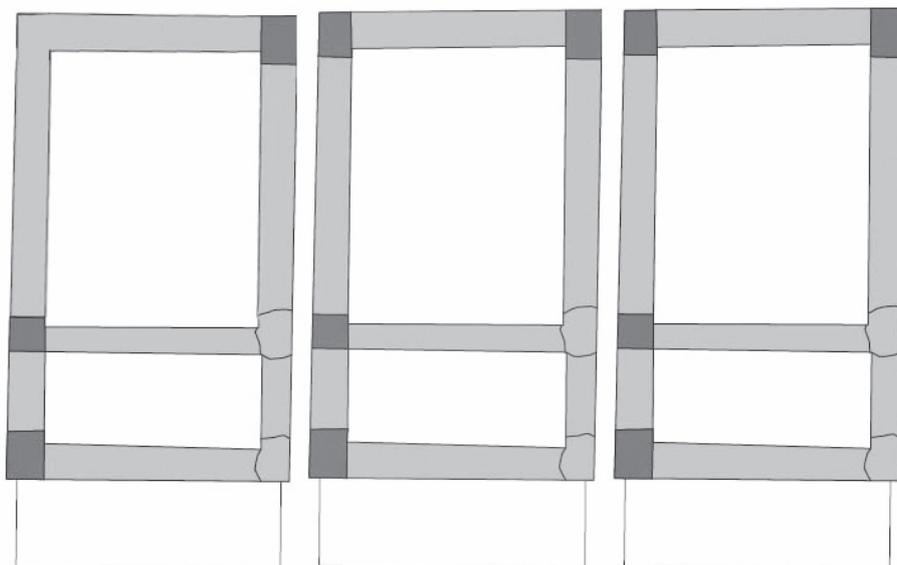
4. Detalle de la decoración lateral izquierda del asiento.



1. Imágenes de Juno Barberini (Museos Vaticanos, Roma), Hera Farnese (Museo Arqueológico de Nápoles), Juno (Museo Nacional del Bardo, Túnez) y Juno Ludovisi (Museo Nacional Romano, Roma)



2. Triadas expuestas en los museos de Nápoles y Palestrina (Italia)



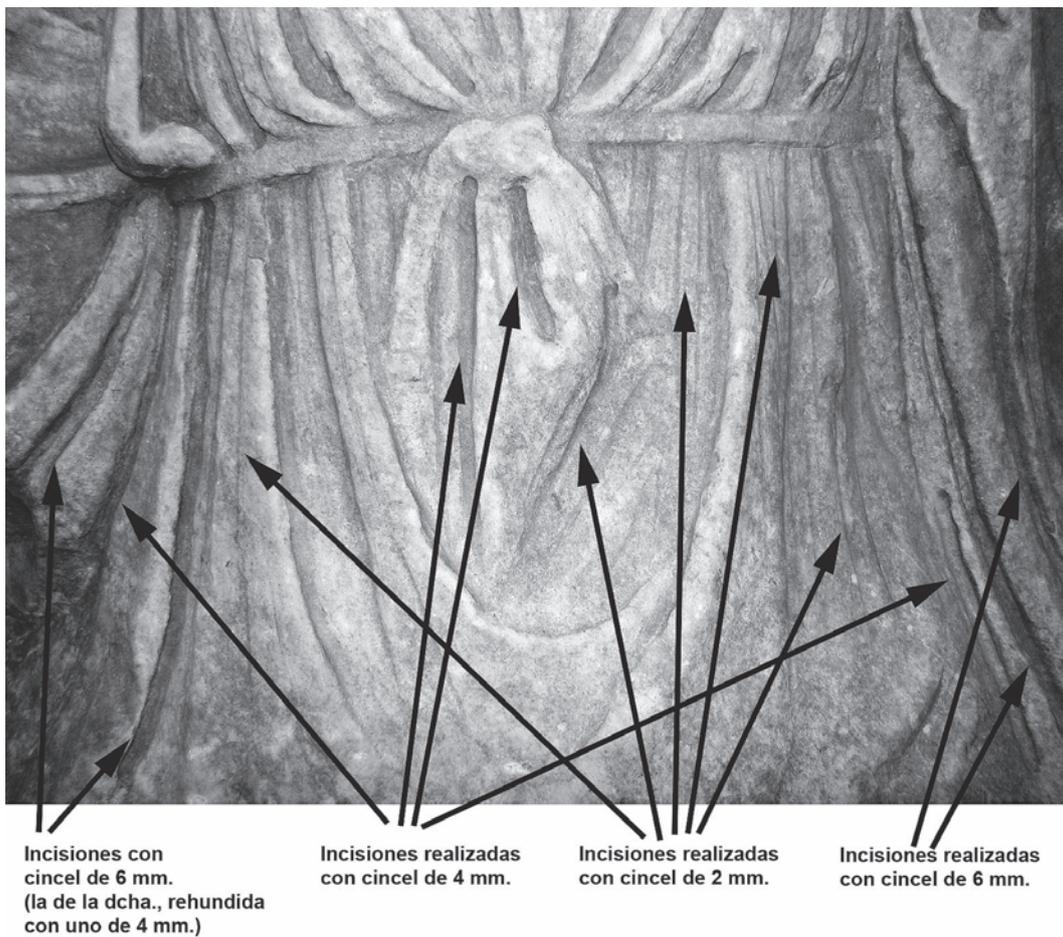
3. Posible capitolio exhumado en el yacimiento de Regina



1. capitolio de Sbeitla (Sufetula, Túnez).



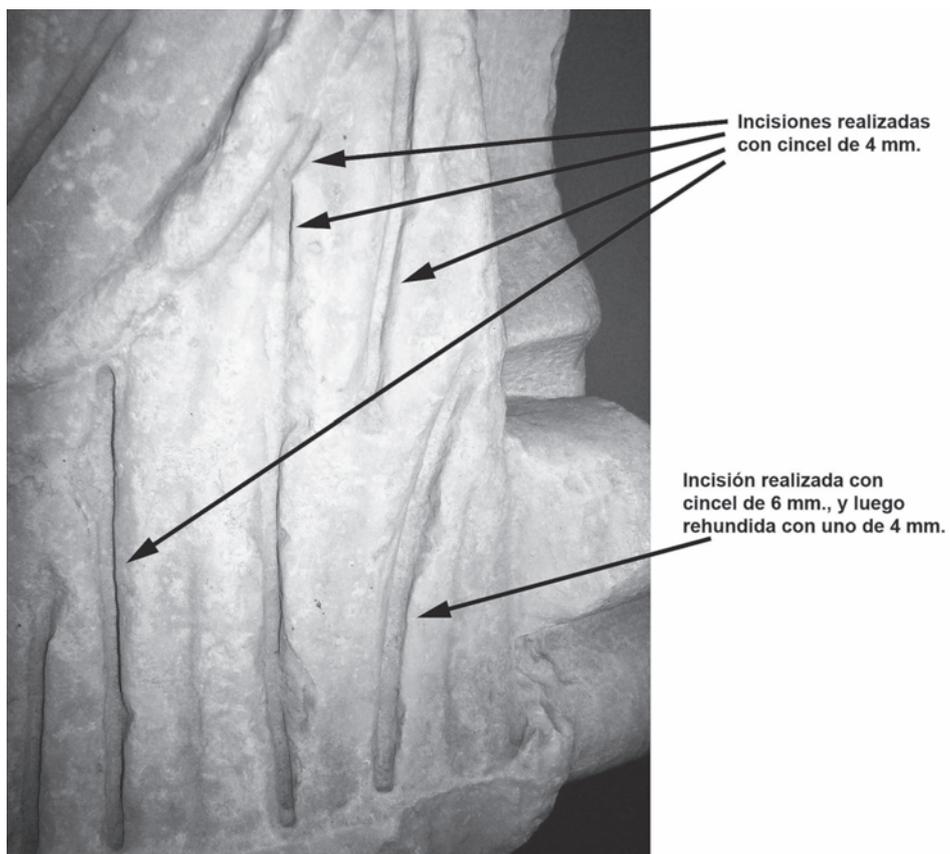
2. Ara dedicado a Juno.



1. incisiones con cincelos de distinta anchura procedente de Regina



2. detalle del pelo y la diadema, con huellas de cincel de 2 mm. y de escofina, respectivamente



1. detalle de la parte inferior de la Pieza A, indicando los distintos módulos de cincel utilizados



2. fotomontaje de las piezas A y B conformando una sola escultura

PÁGINA 214 BLANCA