

NOTAS SOBRE UNA URNA ROMANA DE CORDOBA

JOSE BELTRAN FORTES

A finales del siglo XVI se conservaba en la ciudad de Córdoba una pieza de época romana que, por las descripciones que de ella conocemos, puede identificarse como una urna funeraria, con rica decoración relivaria.

La inscripción latina que portaba la urna es recogida por E. Hübner en CIL II, 2289; sin embargo, el epigrafista alemán ofrece escasas referencias sobre el tipo y características del soporte.

En general, dentro del monumento epigráfico ha interesado unívocamente la inscripción, y en muy pocos casos se ha tenido en cuenta los elementos formales, a no ser que la decoración fuese excepcional.

Como indicó J.N. Bonneville: "*L'étude du support monumental des inscriptions a donc été, jusqu'à ces dernières années, un phénomène marginal*" (1). Este autor recopiló esos raros antecedentes, en los que, dentro de obras de contenido esencialmente epigráfico, se reconoce una mayor atención hacia el soporte en que está grabada la inscripción (2).

Sin duda, y a pesar de todos sus lógicos errores, la obra del humanista español Ambrosio de Morales, quien ordena el material epigráfico en función de la forma del monumento, supone una concepción muy adelantada para su tiempo, un precedente inusual que no encontrará verdadero desarrollo hasta los finales del siglo XIX y los comienzos del presente siglo (3).

En concreto, se critica a la recopilación sobre la epigrafía hispana llevada a cabo por Hübner las pocas indicaciones que hace de la forma del monumento, incluso en aquellos casos en los que ve personalmente la pieza o, como en esta ocasión, los textos que tratan sobre ella ofrecen descripciones de interés.

(1) J.N. BONEVILLE, "Le support monumental des inscriptions: terminologie et analyse", *Epigraphie Hispanique. Problemes de méthode et d'édition*, Paris, 1984, p. 117.

(2) *Ibidem*, pp. 117 ss., en autores como C. Jullian, M. Weynand o J. Puig i Cadafalch; asimismo, Id., "Le monument epigraphique et ses moulurations", *Faventia*, 2, 2, 1980, pp. 75 ss.

(3) A. de Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1575.

Este fenómeno ha sido resaltado recientemente (4). Sirvan de ejemplo el caso de la obra de Ambrosio de Morales, en las que se recogen características tipológicas o petrologías de determinadas piezas epigráficas, que Hübner obvia en sus comentarios (5); o el también indicado de Accursius para la epigrafía de *Conimbriga* (6).

En relación a la urna cordobesa sobre la que tratamos aquí, no se le escaparon al sabio alemán ninguna de las referencias antiguas sobre la pieza, de las que se deduce que se trataba de una urna cineraria, decorada con determinados motivos relivarios que podían ayudar a la datación del epígrafe; sin embargo, no referenció ninguno de estos elementos (7).

La urna, como se verá más adelante, formó parte de una de las primeras colecciones arqueológicas que por entonces se constituyen en Córdoba, la de Agustín de Oliva, hermano de madre del citado Ambrosio de Morales.

Desde fines del siglo XVI se desarrolla en España un incipiente coleccionismo arqueológico, en íntima relación con el desarrollo hispano de las *Wunderkammern* manieristas (8). Exponentes de este coleccionismo de antigüedades son, por ejemplo, ciñéndonos a Andalucía, el propio Ambrosio de Morales, el también cordobés Bernardo de Cabrera o, algo posterior, el sevillano Rodrigo Caro.

Paralelamente comienzan a formarse verdaderos jardines arqueológicos, en los que sobresalían las obras escultóricas, en gran parte traídas desde Italia, y entre los que destaca la excelente colección formada por los duques de Alcalá en la sevillana "Casa de Pilatos", que refleja el importante coleccionismo artístico arqueológico sevillano del momento (9).

La urna pasará desde la colección de Agustín de Oliva al convento cordobés de los Santos Mártires, en cuya sacristía se conserva ya a comienzos del siglo XVII, según las referencias aportadas por Baca de Alfaro y Diaz de Rivas, únicos que vieron personalmente la pieza.

No obstante, desaparecerá a lo largo de ese siglo, pues en el siguiente Villacevallos y Ruano informan de su desaparición.

(4) Cfr. M. Mayer, "Epigrafía hispánica y transmisión literaria con especial atención a la manuscrita", *Epigraphie Hispanique...*, pp. 35 ss., para quien "...se hace necesaria una revisión de todos aquellos [manuscritos y obras impresas] ya presentes en la obra de Hübner en función de un análisis codicológico y para extraer de los mismos la información acorde a las necesidades actuales de la epigrafía" (p. 47).

(5) Cfr. J.N. Bonneville, "A propos de l'exploitation des livres anciens par E. Hübner: Les "Antigüedades" de Ambrosio de Morales (1575)", *Epigraphie Hispanique...*, pp. 68 ss.

(6) Cfr. G. Fabre, "Accursius, Hübner et l'epigraphie de Conimbriga", *Epigraphie Hispanique...*, pp. 61-67.

(7) Este punto de vista era, como se ha dicho, propio de su época; vid., P. Le Roux, "E. Hübner ou le métier d'epigraphiste", *Epigraphie Hispanique...*, pp. 17 ss.

(8) Cfr. J.M. Morán, F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

(9) *Ibid.*, cap. IX, "Eruditos y arqueólogos: el jardín como marco de la colección", pp. 139 ss. La procedencia de las piezas de esta colección era italiana, como ocurrirá, por ejemplo, con la de los duques de Benavente en su palacio de Osuna.

La referencias de aquellos dos primeros autores se convierten así en fundamentales a la hora de un estudio exhaustivo del monumento. Como es sabido, Enrique Baca de Alfaro realizó una Historia manuscrita de Córdoba (donde haría referencia a esta pieza), pero de ella no se conserva en la actualidad ninguna copia.

Fue consultada, por ejemplo, por el marqués de Valdeflores, y a éste se la proporcionó el canónigo de la Colegiata de San Hipólito de Córdoba, José Vazquez Venegas; precisamente este personaje es autor a su vez de unos manuscritos históricos sobre Córdoba, en los que copió muchas de las inscripciones recogidas por Baca de Alfaro, que así no han sufrido una pérdida irremisible (10).

El propio Hübner consultó estos manuscritos de Vazquez Venegas, agrupados en 13 volúmenes en folio y 11 volúmenes en cuarto, que desde el archivo de la citada Colegiata pasaron a la biblioteca provincial cordobesa (11); especialmente el volumen 8 en folio era el más completo para las inscripciones recogidas de Alfaro, aunque muchas de ellas se repetían en otros volúmenes.

Desgraciadamente, en la actualidad ha desaparecido también la mayoría de los manuscritos de Vazquez Venegas, incluyendo el volumen 8 en folio (12), por lo que sólo contamos con el extracto —y no el texto completo—, que Hübner reproduce en CIL II, *ad.* 2289:

“Estuvo en la casa del Doctor Agustin de Oliva y despues en el convento de los martires Acisclo y Victoria dentro de la sacristia; tenia las insignias de Apolo, laurel, tripo, dos cisnes” (13).

La descripción más completa la proporciona Pedro Diaz de Rivas, erudito cordobés, también coleccionista (por ejemplo tenía en su poder las inscripciones CIL II, 2248 y 2273), quien a comienzos del siglo XVII publica *De las Antigüedades y Excelencias de Cordova* (Córdoba, 1627).

En los folios 24-25 hace referencia a esta urna, acompañado el texto de un precioso dibujo (Fig. I):

(10) Cfr. T. Muñoz y Romero, *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos de España*, Madrid, 1858, p. 104: “D. Joseph Vazquez Venegas [...] reunió varios documentos y noticias con el objeto de hacer fácil la continuación de la obra del P. Ruano. Estos trabajos originales existen, segun creemos, en el archivo de la mencionada colegiata”.

(11) E. Hübner, CIL II, p. 308: “...Iosephus Vazquez Venegas, canonicus cordubensis, cuius schedae tam epigraphicae quam historicae et miscellanae [...] servantur in biblioteca provinciali, quae Cordobae est”.

(12) En la actualidad sólo dos volúmenes de su obra permanecen en el archivo catedralicio de Córdoba y otro en la Biblioteca Nacional. Nuestro agradecimiento al Dr. A.U. Stylow, del *Deutsches Archäologisches Institut* de Munich, por esta información.

(13) E. Hübner, CIL II, *ad.* n. 2289.

"En el convento de los S. Martires, dentro de la sacristia".

L. MANIO
 ... L.F.
 VIX. AN. XXIII
 FILIO PIENTISSIMO
 POSVIT.

Sabelicia de Delphos puso esta memoria a su mui piadoso hijo, Lucio Manio, hijo de Lucio, que vivio veinte y tres años.

Esta piedra, aunque pequeña, es de las mas preciosas y excelentes memorias, que dexo la antigüedad: es de mui lindo marmol blanco, y esta toda cavada por de dentro, de modo que parece sirvio de vaso, o urna de las cenizas del muerto. Por la parte de la Inscripción tiene con mucho primor labrados algunos Hieroglificos con esta orden. A los dos lados estremos se ven dos palmas sobre unos pedestalillos, que tendiendo arriba sus manos, cercan toda la circunferencia. Despues mas adentro al lado dellas, estan dos antorchas o hachas encendidas y en medio se levanta un arquito, sobre columillas histriadas, el qual tiene debaxo un tabernaculo, o capillita: y lo uno y lo otro rodea un galano feston, que pende de las hachas. Y abaxo a los lados del tabernaculo, estan como sustentandolo dos cisnes. Empero, pongamos una estampa fiel desto para mayor claridad, y deleite del sentido.

(en folio 24 vto. se coloca el dibujo que reproducimos) Esta escultura puede ser sinificacion y hieroglificos de las virtudes y inmortalidad del difunto. La palma por su perpetuo verdor, y duracion larga, es simbolo, de la virtud y bondad aun en las sagradas letras: y por la misma razon significa la inmortalidad, y assi se dava a los hombres insignes, y vencedores, que merecian gloria aventajada, y larga. Las hachas y el fuego son simbolo de la vida bienaventurada, y eterna, como vemos en el fuego de la diosa Vesta: y esto significan tambien las hachas, o lucernas esculpidas en las basas de los simulacros, segun interpretan algunos. Y quiza por esta causa los Emperadores, entre otras insignias proprias, ponian el fuego, para dar a entender la eternidad de su Imperio. Los cisnes en su candor, y blancura muestran la de las buenas costumbres, y juntamente son hieroglifico de la inmortalidad: porque segun dizen Platon, y Ciceron, en la hora de su muerte, cantan con mayor suavidad adivinando otro ser divino, que esperan muriendo: porque toman al Dios Apolo, cuyas aves son, y a quien se consagran. El Tabernaculo es sin duda señal del Apotheosis, y consagración del difunto, y assi todas estas cosas se enderezan aun mismo fin y significacion" (14).

La descripción ofrecida por Diaz de Rivas, bastante completa, no indica nada de la decoración que debía tener la pieza en los laterales; ello parece indicar que no era posible su visión completa.

Como se dijo, la urna desaparecerá a lo largo del siglo XVII, y Pedro de Villacevallos no puede incluirla en la importante colección arqueológica que forma en Córdoba al siglo siguiente (15).

(14) P. Diaz de Rivas, *De las Antigüedades y Excelencias de Cordova*, Córdoba, 1627, fols. 24-25.

(15) E. Hübner, *op. et loc. cit.*

Las únicas referencias posteriores, en sendas historias de la ciudad de Córdoba, se basan en la descripción y dibujo ofrecidos por Díaz de Rivas, y no parecen conocer la de Alfaro.

Francisco Ruano, siguiendo algo erróneamente a Rivas, dice:

“En el monasterio de los Santos Proto-Martyres Acisclo, i Victoria, Patronos de Cordoba, perseveraba en los tiempos del licenciado Ribas un Epitaphio de los mas insignes, que se han descubierto en España. Era un cipo hermosísimo de marmol blanco con dos Palmas formadas en los lados sobre dos pedestales, que rodeaban la circunferencia, despues en lo interior tenia dos hachas encendidas a los lados, siguiendose un Arco construido sobre columnas istriadas, pendiente de una cortina, que colgaba sobre las dos hachas, con un Tabernaculo interior, donde estaba la inscripción. I finalmente tenia dos cisnes a los lados, que formaban un agradable Espectaculo. Era este Cipo del sepulcro de LUCIO MANIO, hijo de L. Manio, que mas bien parece Apotheosis, o consagración del sujeto en Divinidad, que memoria simple sepulcral. I a esto miro su madre Sabelicia Delphis con tantos Hieroglificos con los que solian los Gentiles ciegos significar la Divinidad, en que se trasformaban sus difuntos muy señalados en armas, Dignidades, Letras, i Gobierno (16).

En la primera mitad del siglo XIX, L.M. Ramirez y de las Casas-Deza, con más acierto, resume:

“En la sacristia del convento de los Martires habia una lapida que aunque pequeña, dice Pedro Díaz de Rivas, es una de las mas raras y excelentes memorias que dejo la antigüedad. Era de hermoso marmol blanco y estaba cavada por dentro de modo que parece sirvio de urna de las cenizas del difunto. Por la parte de la inscripción tenia grabados algunos hieroglificos, como son dos palmas a los lados que desde la parte inferior van subiendo para juntar sus ramas en la superior, y dos antorchas encendidas que se ven mas adentro. En medio se levantaba un arquito sobre columnas estriadas, debajo del cual habia un pequeño tabernaculo. Sobre lo uno y lo otro pendia un feston sostenido por las antorchas y a los lados del tabernaculo se veian dos cisnes” (17).

Esta pieza, en funcion de la descripción y dibujo de Díaz de Rivas, puede identificarse, como se ha dicho anteriormente, con una urna cineraria de época romana.

Se ha indicado que el material en que estaba elaborada era mármol blanco de buena calidad (18).

Con respecto al epígrafe que portaba, para Hübner posiblemente no faltaría ningún elemento en el comienzo de la línea segunda, y el *nomen* de la dedicante debía ser SVLPICIA (19). En este caso la inscripción sería la siguiente:

(16) F. Ruano. *Historia General de Cordoba*, Córdoba, 1761, pp. 158 s.

(17) L.M. Ramirez y de las Casas-Deza, *Indicador Cordobés*, Córdoba, 1837 (consultamos la reedición de León, 1976), p. 89.

(18) Vid. *supra* nota 14.

(19) E. Hübner, CIL II, ad. 2289, y *Suppl.*, p. 886, respectivamente; vid. J. Vives, ILER, n.º 4225.

L(ucio). MANIO
 L(ucii). F(ilio).
 VIX (it). AN(nis). XXIII
 SVLPICIA? DELPHIS
 FILIO PIENTISSIMO
 POSVIT

Aunque trataremos más adelante los aspectos epigráficos de la pieza, son elementos de interés la ausencia del *cognomen* del difunto y del encabezamiento a los dioses Manes, características que ya aparecen más asiduamente desde el siglo I d.C.; así como el *cognomen* de la dedicante, de origen griego.

El valor que este monumento tiene para la investigación arqueológica aumenta enormemente si tenemos en cuenta que en la colección arqueológica del *Cabinet des Medailles* de Paris se conserva, procedente de Roma, otra urna cineraria (20), que presenta una decoración relivaria idéntica a la de la pieza cordobesa, por lo que podrá concluirse que ambas fueron obras de un mismo taller ubicado en Roma (Figs. II y III).

En ambos casos la decoración frontal se enmarcaría por sendas palmeras, con frutos, que ocupan las esquinas delanteras. Más al interior se distinguen dos antorchas encendidas, de las que pende una guirnalda de hojas del laurel. En la parte superior central está el rectángulo epigráfico, delimitado por una moldura de talón. Bajo éste, y enmarcado por dos columnas y un arco de medio punto, se sitúa un trípode délfico; estos elementos están sobremontados por la guirnalda citada.

Bajo la guirnalda se disponen dos cisnes, uno a cada lado, representados de perfil, con las alas abiertas, y dirigiendo sus cabezas hacia el trípode.

En el ejemplar de Paris se comprueba que la cara posterior es lisa, pero que las laterales sí tienen decoración, idéntica en ambas. La esquina que une a la cara principal está ocupada por la parte correspondiente de las palmeras; en el resto del espacio, enmarcado, se ha desarrollado un motivo decorativo vegetal.

El eje del esquema lo constituye una cratera en forma de campana, situada en la parte baja de la composición; presenta el fondo agallonado y las paredes con amplias acanaladuras longitudinales. Desde su interior surgen las ramas que ocupan todo el espacio disponible; en la parte inferior se trata de hojas de olivo, con algunos de sus frutos, en la parte superior son hojas de hiedra, con flores de varios pétalos, en los que se ha empleado el trépano.

Este ejemplar conserva igualmente la cubierta, en forma de tejado a doble vertiente, imitándose incluso

(20) CM/ Inv. 54, n.º 3, p. 38; CIL VI, 29038 (según Spon, Montfaucon, Muratori y Herzog). Algunos erróneamente la hacían proceder de *Aquae Sextiae* (CIL XII, 68*; IV, 4). Es recogida por W. Altmann, *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin, 1905, p. 122. n.º 129; G.M. Davies, *Fashion in the grave: a study of the motifs used to decorate the grave altras, ash chests and sarcophagi made in Rome in the early Empire (to the mid second century A.D.)*, Londres, 1978, n.º 92.

las *tegulae e imbrices* de éste. En las cuatro esquinas se han colocado acróteras, decoradas con semipalmetas, y el frontal se decora con una laurea y *taeniae*.

Esta urna presenta una inscripción latina en cuatro líneas, en letras capitales cuadradas de buena ejecución; puntos triangulares; la segunda I de DIIS es *longa*:

DIIS. MANIBVS
L(*ucius*). VISELLIVS. L(*ucii*). F(*ilius*)
PAL(*atina tribu*). SEDATVS
VIXIT. ANNOS. XXII

En la urna que se conservaba en Córdoba faltaba la cubierta, y nada se dice en las descripciones de la ornamentación lateral, pero no cabe ninguna duda sobre la igualdad decorativa entre ambas, a pesar de los errores del dibujo de Díaz de Rivas.

Aunque Alfaro ya identificó el motivo central como un trípode (21), Rivas lo denomina "*tabernaculo, o capillita*" (22), y de ahí los cambios que introduce en el dibujo; no obstante, se advierte cómo reproduce la decoración perlada superior tal como aparecería en el original y también aparece en el de Paris.

El trípode presenta una base triangular, moldurada, sobre la que se levantan las patas, decoradas con acanaladuras verticales y acabadas en garras; aquéllas están unidas por dos elementos intermedios, y en el *lebes* superior se dispone una representación del *omphalos*, semiesférico, y con la decoración perlada, romboidal, a la que aludimos antes.

Todos estos motivos que aparecen en ambas urnas, aisladamente en otros esquemas, están bien documentados en la relivaria de urnas y altares romanos. Asimismo, tienen para la mayoría de los investigadores una complicada significación simbólica, que responde a un trasfondo escatológico ligado a las ideas sobre la muerte y el más allá.

Permítasenos hacer, como marco general para la rica decoración de estas urnas, una referencia a ese aspecto tan interesante de la investigación del mundo romano, cual es la valoración del verdadero carácter, entre lo simbólico y lo puramente ornamental, de los diversos elementos decorativos de los monumentos de carácter funerario.

A comienzos del presente siglo se pusieron las bases para el desarrollo de la teoría de considerar que el repertorio de motivos relivarios dentro de ambientes funerarios respondía a una significación concreta en función de determinadas creencias sobre la vida ultraterrena, que eran conocidas y aceptadas por la sociedad romana; y ello aún cuando muchos de tales motivos reproducen iguales temas del campo puramente ornamental, de ambientes profanos.

(21) Vid. CIL II, *ad.* 2289, la descripción de Alfaro.

(22) Vid. *supra* nota 14.

Merecen destacarse las aportaciones de V. Macchioro (23), E. Strong (24) o, especialmente, F. Cumont (25). J.M.C. Toynbee habla de un verdadero lenguaje pictórico en los relieves funerarios romanos y, en concreto para los sarcófagos, afirma que sus diseños son alegorías, símbolos o personificaciones dentro de una imaginaria sepulcral (26).

Un ejemplo de la aplicación de esa teoría a una zona concreta de ámbito provincial lo constituye el estudio de J.J. Hatt sobre los monumentos funerarios de las Galias (27). Asimismo, su aplicación para un conjunto concreto de monumentos puede verse en el estudio de B. Candida sobre algunos altares y cipos del Museo Nacional de Roma (28).

Esta última autora resume el planteamiento: "*I motivi simbolici, se pur derivati dal mundo greco, assumono solo ni quello romano un significato escatologico pregnante che ben si adatta alla mentalità del popolo romano*" (29).

Por el contrario, otros investigadores han mantenido que el simbolismo no es una cuestión tan importante en los programas decorativos funerarios. En este sentido la opinión más destacable es la de A.D. Nock, para quien —al tratar el caso concreto de los sarcófagos (30)— los elementos relivarios tienen una función estrictamente ornamental, desligados de las verdaderas creencias escatológicas de la sociedad del momento.

Esta postura ha sido matizada más recientemente por G.M. Davies al estudiar precisamente el tema de la decoración de altares, urnas y sarcófagos romanos (31). Concluye que los programas decorativos en tales piezas no responden a profundos conceptos escatológicos, sino sólo a vagas ideas sobre la heroización del difunto y la vida ultraterrena, y que la simbología pocas veces sería comprendida por los escultores que realizaban las piezas y los clientes que las utilizaban.

La argumentación principal es que el cambio de rito funerario desde mediados del siglo II d.C. no se corresponde con una ruptura en el repertorio decorativo de los sarcófagos con respecto a altares y urnas, sino que sólo se produce una reducción, haciéndose un mayor hincapié en los temas mitológicos.

(23) V. Macchioro, "Il simbolismo nelle figurazione sepolcrali romane. Studi di ermetica", *Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, I, 1909.

(24) E. Strong, *Apotheosis and Afterlife*, Londres, 1915.

(25) F. Cumont, *Afterlife in Roman Paganism*, Yale, 1923; Id., *La Stele du danseur d'Antibes et son décor vegetal. Etude sur le symbolisme funéraire des plantes*, Paris, 1942; Id., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.

(26) J.M.C. Toynbee, "Pictore-language in Roman Art and Coinage", *Essays in Roman Coinage presented to H. Mattingly*, Oxford, 1956, esp. p. 225.

(27) J.J. Hatt, *La tombe gallo-romaine*, Paris, 1951; Id., "Les croyances funéraires des Gallo-romains d'après la decoration des tombes", *RAE*, XXI, 1970, pp. 7 ss.

(28) B. Candida, *Altari e cippi nel Museo Nazionali Romano*, Roma, 1979; recensiones en *Gymnasium*, LXXXVII (1980), 462 s. (Herz); *Revue de Philologie*, LIV (1980), 393 (Hus); *Latomus*, XXXIX (1980), 498 ss. (Païarault-Massa); *Gnomon*, LII (1980), 801 ss. (Sinn-Henninger); *AEArq*, LIII (1980), 252 s. (Garrallo); *BSAA*, XLVIII (1982), 171 s. (Balil).

(29) B. Candida, *op. cit.*, p. 137.

(30) A.D. Nock, "Sarcophagi and Symbolism", *AJA*, L, 1946, pp. 140 ss.

(31) G.M. Davies, *op. cit.*, pp. 1-20.

No hay plena seguridad para ninguna de ambas posturas. Por un lado, cabe argumentar que una vez establecido un lenguaje visual en el campo funerario, con amplia tradición, aunque se cambie el rito, y con él los monumentos funerarios (de altares y urnas a sarcófagos), permanecen los símbolos creados, todavía válidos, ya que no hay un cambio étnico. Además, como indicó Bianchi-Bandinelli (32), en el arte antiguo pesan mucho los datos formales e iconográficos establecidos, siendo muy difícil su cambio, por lo que se puede llegar a esquemas iconográficos iguales con significación distinta según las épocas.

No puede establecerse ciertamente en qué grado la simbología de la decoración funeraria era conocida por la mayoría de la sociedad, o al menos por aquellos que costeaban los monumentos funerarios, o bien sólo era comprendida por las élites cultas.

Es ilustrativo el célebre pasaje del *Satiricón* en el que el liberto Trimalción describe a sus invitados su esplendoroso sepulcro (33). No hay profundas creencias y esquemas escatológicos en su planteamiento, sino —como describía Bianchi-Bandinelli— “... una simbología de género que procede del amplio repertorio iconográfico que tiene sus raíces en la tradición culta del mundo helenístico...” (34). Este podía ser el caso para una amplia capa de la sociedad romana.

No obstante, sea cual fuere el grado de penetración en la sociedad, es cierto que en origen a cada motivo decorativo corresponde un trasfondo simbólico, en relación con el mundo funerario, y que se concreta en modelos definidos, más o menos lógicos. Si acaso los artistas lo reproducían repetitivamente o los clientes no comprendían su significado completo, es cierto que tales formas eran del gusto de la clientela, aunque es posible que sólo vagas ideas mantuvieran el sistema.

En lo que respecta al esquema desarrollado en las urnas que estudiamos aquí, Davies afirmaba, para la pieza parisina: “*The decoration of this monument is rather unusual: I can see no obvious symbolic explanation for this combination of motifs*” (35). Son, por tanto, un buen ejemplo de todo lo dicho sobre el relieve funerario, en el que a veces se llegaba a yuxtaponer elementos que, en el fondo, no tenían razón de estar. Es algo que ocurre también, simultáneamente, en el campo de la decoración de los altares, ya que motivos propios de altares votivos se emplean en altares funerarios (36).

No obstante, el elemento predominante en los motivos decorativos de estas urnas es el que hace referencia al dios Apolo; así, el trípode, los cisnes o incluso la guirnalda de laurel. Haremos a continuación un análisis de cada uno de los motivos que aparecen (37).

(32) R. Bianchi-Bandinelli, *Dialoghi di Archeologia*, I, 1967, pp. 7ss; seguimos la traducción castellana de A. Balil (“Arte plebeyo”), en *Sautuola*, I, 1975, p. 190.

(33) PETRONIO, *Sat.*, LXXI; cfr. los comentarios de Bianchi-Bandinelli en relación con los gustos de la corriente de arte “plebeyo” (según la trad. cit. de A. Balil, pp. 192 ss.).

(34) *Ibid.*, p. 190.

(35) G.M. Davies, *op. cit.*, p. 285, n.º 31.

(36) Como indica R. Turcan, “Les guirlandes dans l’Antiquité Classique”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, XIV, 1971, p. 130: “... l’analogie architectonique et ornementale des autels consacrés aux dieux ou aux morts a contribué certainement à la confusion des rites et des significations”. Algo ya indicado por W. Hermann, *Römischen Götteraltäre*, Klamünz, 1961, p. 75.

(37) Cfr. el estudio armonizado de G.M. Davies, *op. cit.*

La palmera, el árbol sagrado de la fecundidad en el mundo oriental, es un símbolo de victoria entre los romanos. Plutarco ofrece diversos motivos para esta identificación (38), porque, según Cumont (39), desconocían realmente la causa. En contextos funerarios adquiere el carácter de emblema de la victoria sobre la muerte y la esperanza de obtener una vida mejor tras ella.

Es significativa su presencia en las esquinas del altar de los *Clodii Primitius* y *Apollinaris*, de Roma (40), junto a sendas Victorias que semiabren una puerta que simboliza posiblemente el más allá.

Palmeras colocadas en las esquinas se documentan tanto en urnas como en altares de esta época. Con respecto a su colocación enmarcando la escena, no debe olvidarse tampoco que es frecuente en el mundo romano el uso de árboles flanqueando la entrada de importantes edificios religiosos (41).

La representación de antorchas encendidas en relieves funerarios también está bien documentada, ya que simbolizan el alma del difunto (42). La relación con el rito funerario también es evidente; se colocaban antorchas o candelabros encendidos en la casa del difunto para alumbrar el camino del alma (43); así se advierte en uno de los relieves de los *Haterii*, en el que el lecho de la difunta tiene en sus cuatro esquinas antorchas encendidas (44).

Normalmente, y en relación con lo dicho, las antorchas se representan en los ángulos del monumento, como en el conocido altar funerario del liberto imperial *Amemptus* (45), colgando de ellas las guirnaldas.

Asimismo, en una urna de Roma, hoy conservada en el Louvre, en la que se guardaron las cenizas de un *L. Visellius Sedatus*, familiar directo por tanto del que se menciona en la otra urna parisina, también se relaciona palmeras y antorchas (46). En ese caso las palmeras ocupan las esquinas delanteras, y las antorchas las posteriores; en la cara frontal, bajo la inscripción, se representa una puerta cerrada, flanqueada por paneles de escudos, y sobremontada por una guirnalda de laurel, como ocurría en las otras dos urnas.

Un esquema similar se advierte en el magnífico altar de Arlés (47), aunque aquí se asocian cisnes (esquinas delanteras), que sostienen con sus picos una guirnalda de laurel, y palmeras (posteriores).

El cisne es el pájaro consagrado a Apolo, y el prototipo durante todo el siglo I d. C., especialmente

(38) PLUT., *Quaest. Conv.*, VIII, 4.

(39) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme...*, p. 481.

(40) Cfr. W. Altmann, *op. cit.*, p. 101, n.º 83, fig. 85; B. Haarlov, *The Half-Open Door*, Odense, 1977, fig. 20.

(41) Cfr. A. Alföldi, *Die zwei Loberbaue des Augustus*, Bonn, 1973, pp. 2 ss.

(42) Cfr. V. Macchioro, *op. cit.*, pp. 80 s.; E. Strong, *op. cit.*, p. 188; B. Candida, *op. cit.*, p. 138.

(43) E. Cuq, *DA*, II/2, pp. 1367 ss., s.v. "Funus".

(44) Vid. por ejemplo, A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1979, fig. 520.

(45) Cfr. W. Altmann, *op. cit.*, pp. 116 ss., n.º 111.

(46) Vid. el dibujo de M. Clarac, *Musée de Sculpture*, Paris, 1828-30, II, lám. 202, n.º 610; W. Altmann, *op. cit.*, p. 121, n.º 128.

(47) *Ibid.*, p. 23, figs. 16 s.; A. Strong, *Roman Sculpture*, New York, 1971, pp. 62 ss. fig. XIX.

en época julio-claudia, lo constituyen los representados en el *Ara Pacis*, como emblemas del dios personal del príncipe (48).

A lo largo de ese siglo se convierte, no obstante, en un motivo menor de la ornamentación de altares (49); sobre todo aparece como elemento secundario en la decoración de las esquinas, colocado bajo otros motivos, como bucranios, cabezas de Zeus o Ammon o águilas, o bien dos cisnes flanqueando una cabeza de Gorgona, decorando el espacio libre situado debajo del recuadro epigráfico y encima de la comba de la guirnalda frontal (50).

El motivo del trípode, elemento central de la composición, es el que más claramente hace referencia a Apolo, ya que el trípode es el símbolo del oráculo de Delfos entre los griegos (51).

Formalmente cabe destacar la similitud del representado en esta urna parisina (y lógicamente de su homólogo cordobés) con el que ocupa el lateral del altar ostiense de *Lucretius Hyllus*, en que también sostiene el *omphalos*, aunque en éste las patas se terminan en la parte superior con palmetas (52).

El trípode puede aparecer en la decoración de urnas y altares funerarios bien aislado, en los laterales o incluso ocupando las esquinas (53), o bien asociado a otros motivos, especialmente el grifo, animal también consagrado a Apolo (54); en este caso el trípode está flanqueado por dos grifos de perfil, en una situación igual a la que aquí reproducen los cisnes, aunque supone un esquema iconográfico bien repetido en todo el arte antiguo (55).

Como se ha dicho, en el trípode de ambas urnas aparece en la parte superior la representación del

(48) Cfr. A. Strong, *op. et loc. cit.*, quien sigue a W. Altmann, *Architektur und Ornamentik der Antiken Sarkophage*, Berlin, 1902, p. 68. Sobre el *Ara Pacis* vid. E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen, 1967.

(49) Cfr., especialmente, G.M. Davies, *op. cit.*, pp. 278-280.

(50) Davies (*op. et loc. cit.*) destaca la temprana relación de los *gorgoneia* con elementos o atributos de Apolo, ya en el mundo etrusco; esta tradición podría explicar la asociación de símbolos que se efectúa en los altares del siglo I d.C. Cfr. A.L. Frothingham, "Medusa, Apollo and the Great Mather", *AJA*, 1911, pp. 349 ss. y 1915, pp. 13 ss.

(51) L. de Ronchaud, *DA*, I/1, pp. 310 ss., s.v. "Apollo"; A. de Franciscis, *EAA*, I, pp. 463 ss., s.v. "Apollo".

(52) Cfr. G.M. Davies, *op. cit.*, fig. 97.

(53) Decoran, así, los laterales de los altares funerarios de *Lucretius Hyllus*, ya citado, y de *Sessia Labionilla*, de Amelia (G.M. Davies, *op. cit.*, figs. 97 y 98, respectivamente). También un trípode con *omphalos* decora uno de los lados de una basa triangular de Roma, aunque aquí sin carácter funerario, ya que posiblemente sirviera para sostener un trípode consagrado a Apolo (P. Rendini, en A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1981, lám. III, 31).

A los ejemplares de urnas con trípodes en las esquinas, recopilados por Altmann (*Die römischen Grabaltäre...*, n.º 121-25), debe agregarse el altar funerario de *C. Iulius Proculus*, de Roma (B. Candida, *op. cit.*, láms. XII-XIII), con trípodes en las cuatro esquinas.

(54) Cfr. E. Simon, Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit", *Latomus*, XXI, 1962, pp. 749 ss.; I. Flagge, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen*, San Agustín, 1975.

(55) Por ejemplo, en el frente de una de las urnas cinerarias de los *Platorini* (W. Altmann, *op. cit.*, fig. 32), o en los altares romanos de *Plaetoria Antiochis* (*Ibid.*, fig. 133), de *M. Trebellius Argolicus* (*Ibid.*, fig. 121; B. Candida *op. cit.*, lám. XXI) o de *Rubria Philetis* (*Ibid.*, lám. XXV). Asimismo en otra basa triangular, de carácter votivo, con idéntico esquema (C. Martini, en A. Giuliano, *op. cit.*, lám. III, 1).

Sobre la presencia, en fecha más tardía, de grifos flanqueando clipeos en la decoración de sarcófagos, vid. R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, 1966, pp. 582 s.

omphalos, piedra sagrada que marcaba el centro de la tierra y que se situaba en Delfos, en el templo de Apolo (56). Es por tanto otro de los atributos del dios. Según la tradición Zeus envió dos águilas a aquel punto, y en ocasiones se colocan dos de estas aves flanqueando el *omphalos*, con el mismo esquema al que hemos aludido antes.

El *omphalos* se representa normalmente cubierto con ramas de laurel y *taeniae*, o bien envuelto por una red (57); es esa red lo que reproduce la decoración perlada en forma romboidal (58).

El trípode se enmarca entre dos columnitas que sostienen un arco de medio punto. La descripción de Díaz de Rivas destacaba que eran columnas estriadas, aunque en su dibujo y en el ejemplar parisino aparecen lisas.

La presencia de elementos arquitectónicos en la escenas que decoran los frentes de urnas y altares está bien documentada; en algunas ocasiones parece tratarse de representaciones de temples, pues las columnas sostienen frontones triangulares e incluso se graban las antifijas (59); en otras, como aquí, el frontón está sustituido por un arco de medio punto (60).

El último elemento del cuadro lo constituye la guirnalda de hojas de laurel, que, sostenida desde las antorchas, cuelga por delante del trípode. Se ha dicho también que el laurel está consagrado a Apolo (61), pero realmente su presencia en monumentos funerarios sobrepasa esa conexión, ya que se interpreta como símbolo de la victoria sobre la muerte, al igual que la corona con *taeniae* o la palmera, y tiene una amplia tradición en su uso y significación funerarios (62).

La predominancia de los atributos apolíneos en el arte sepulcral del siglo I d.C. es un hecho constatable, que fue puesto de manifiesto por F. Matz (63); asimismo, Turcan destaca la poca relevancia de los motivos dionisiacos durante ese período, especialmente en la época julio-claudia, en correspondencia con el auge de los motivos referentes a Apolo (64).

No cabe duda de que este proceso tiene lugar entonces en función del enorme desarrollo que tiene el culto a ese dios durante el principado de Augusto, quien lo considera su dios personal. Así, Apolo no es un dios de carácter funerario, por lo que no se explica bien, desde el punto de vista escatológico, la irrupción de sus atributos en la relivaria funeraria de comienzos del Imperio.

(56) G. Karo, DA, IV/1, pp. 187 ss., s.v. "Omphalos".

(57) También se advierte idéntica decoración en el *omphalos* que remata el trípode del altar, ya citado, de *Lucretius Hyllus* (*supra* notas 51 y 53).

(59) Vid. el altar de *C. Iulius Hermes*, de Roma (W. Altmann, *op. cit.*, fig. 126); las columnas son torsas y bajo el templete se sitúan los esposos, en una escena de *dextrarum iunctio*.

(60) Vid., entre otros, el altar de *Q. Cornelius Saturninus*, también de Roma, y hoy en el Louvre (*Ibid.*, fig. 138); bajo el arco se sitúa un erote, y también una guirnalda de laurel se superpone a esta escena.

(61) V. Macchioro, *op. cit.*, pp. 80 ss.; B. Candida, *op. cit.*, p. 138.

(62) Es fundamental el estudio ya citado de R. Turcan, "Les guirlandes dans l'Antiquité...", pp. 92 ss.

(63) F. Matz, *Abhand. Akad. Mainz*, X, 1952, pp. 756 s.; recensión en *Gnomon*, XXXII (1960), pp. 540 ss. (Nilsson).

(64) R. Turcan, *Les sarcophages...*, pp. 369 s.; también se hace eco G.M. Davies, *op. cit.*, p. 280.

En concreto para el cisne, aunque J.M.C. Toynbee lo considera símbolo de una muerte feliz (65), Davies opina, más acertadamente, que su presencia sólo tiene razón de ser en cuanto atributo de Apolo (66).

Concluye esta autora: "*The motifs do not seem to have had particular eschatological associations, and their popularity therefore would seem to suggest that the cult of Apollo was generally popular and had a numerous and enthusiastic following throughout the first century A.D.*" (67).

Para I. Flagge el trípode, y en general todos los símbolos apolíneos que aparecen en el campo funerario (a los documentados aquí habría que agregar especialmente grifos y cuervos), no indican que el difunto tenía una relación especial con los misterios délficos —siguiendo, pues, la teoría de Matz—, sino que tales representaciones responden a la esperanza del difunto de asegurarse una vida ultraterrena plácida, haciéndose acompañar por Apolo en la ultratumba (68).

Ello es factible si se tiene en cuenta el prestigio que, como dios personal del *princeps*, alcanza Apolo.

Además, no debe olvidarse que desde época clásica se identifica con Helios, una creencia bien extendida entre las capas populares de la población o en la teología órfica, por ejemplo (69); este Apolo-helios era el moderador de los astros y las estaciones, y por su relación con los vientos favorece la ascensión póstuma de las almas. No cabe duda de que esta faceta del dios influiría en la adaptación de los motivos apolíneos a contextos funerarios, ya que de algún modo se relacionaba con las almas y la vida en el más allá.

De lo extendido de esa creencia en el siglo I d.C. habla, entre otros documentos, la representación como Apolo-Helios, entre las estaciones, del emperador Nerón, el nuevo Sol, en la *Domus Aurea* (70).

De lo expuesto puede deducirse que ambas urnas, la de Córdoba y la del *Cabinet des Medailles*, deben fecharse en la primera mitad del siglo I. d.C., muy posiblemente a comienzos de ese siglo, ya que el esquema compositivo no responde a ninguno de los conocidos para otros ejemplares, que se repetirán a lo largo del siglo.

Los elementos epigráficos también redundan en el establecimiento de una fecha temprana; así, en el ejemplar hispano, la ausencia de dedicación a los Manes y del *cognomen* del difunto corresponde a características de hacia el cambio de Era, ya que a partir de entonces se hacen frecuentes aquellos elementos, sobre todo el segundo.

Prosopográficamente no se obtienen datos concluyentes. El *nomen Manius*, que deriva del *praenomen*

(65) J.M.C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, Londres, 1973, p. 260.

(66) G.M. Davies, op. et loc. citt.

(67) Ibid., p. 310.

(68) I. Flagge, op. et loc. citt. (*supra* nota 54).

(69) E. Cohen, DA, IV/2, pp. 1373 ss., s.v. "Sol".

(70) Cfr. G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge Mass., 1951, p. 126, fig. 82.

correspondiente, está documentado en *Hispania* en pocas inscripciones, que aparecen recogidas por Vives (ILS, 883, 1367, 2224, 2698 y 4213, aparte de la que estudiamos); por el contrario sí es más abundante el *nomen Sulpicius-a* —aceptando la corrección de Hübner—, e incluso en *Corduba* aparece una *Sulpicia L.f. Rufina* (CIL II, 2308).

El *cognomen* de la dedicante es un forma rara que no se documenta en *Hispania*, aunque sí en otras partes del Imperio (ILS, 7288, la liberta *Antistia Delphis*); con todo es más frecuente la forma *Delphicus-a* (ILS, 1518, 5445, 8180).

Delphis es de origen griego, y normalmente este tipo de *cognomina* indican una antigua condición servil más que una procedencia étnica real, que en ocasiones también se daría (71). En este caso concreto el *cognomen* establece en cierto modo una relación con Apolo, aunque también podría pensarse, dado que el *nomen* de la dedicante era de difícil lectura, que la lectura *Delphis* hubiera estado condicionada por el carácter de los relieves; como se indicó más arriba y recoge Hübner, Baca de Alfaro, el primero que interpretó el epígrafe, hizo referencia expresa a tal conexión. Es un extremo que queda en el aire.

Con respecto a la urna parisina, los *Visellii* están bien documentados en Roma, tanto en personajes del más alto rango como en libertos (72). Tienen especial desarrollo a comienzos del Imperio, cuando se pueden destacar C. *Visellius*, cónsul en el año 12 d.C. (ILS, 7973) y L. *Visellius C.f. Varro* (ILS, 5283 y 5925), que fue cónsul en el 24 d.C.

En *Hispania* se documenta sólo un L. *Visellius Tertius*, liberto de L. *Visellius Evangelus* y séviro augustal, según una inscripción de *Baetulo* de los siglos I ó II d.C. (CIL II, 4603) (73), y la marca *Viselli*, en un asa de ánfora de *Tarraco* (CIL II, 4968, 15) (74).

No es precisamente el problema cronológico el más complejo de resolver, sino determinar la procedencia exacta de la urna de Córdoba. Es evidente que fue elaborada en un taller de Roma a comienzos del siglo I d.C., al igual que su gemela que hoy se guarda en París. Pero debe plantearse la interrogante de si su presencia en Córdoba es fruto de un comercio de época, y por lo tanto fue inscrita y utilizada en *Corduba*, o bien fue llevada aquí desde Roma como parte del coleccionismo arqueológico de piezas italianas que se desarrolla en España durante el Renacimiento y que tenía en el reino de Nápoles su puerto de salida.

Este planteamiento sería válido para todas aquellas piezas romanas de importación, de las que se desconoce su exacto lugar de descubrimiento, y que formaron parte de esas colecciones hispanas a las que hici-

(71) Cfr. M.J. Del Rio, J. Santos Yargas, "Griegos en la Bética a través de la epigrafía latina", *I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, pp. 239 ss.

(72) H. Gundel, R. Hauslik, M. Fuhrmann, RE, IX, A, I, cols. 353 ss., s.v. "Visellius".

(73) Cfr. G. Alföldi, "Bildprogramme in den römischen Städten des Conventus Tarraconensis. Das Zeugnis der Statuenportamente", *Homenaje a García y Bellido*, IV, 1958, p. 242, n.º 259.

(74) Cfr. A. Balil, "Notas de lectura", BSAA, LI, 1985, p. 263.

mos referencia al comienzo de este trabajo. Como se comprenderá la falta de datos (noticias de su procedencia; no existencia de relaciones prosopográficas seguras con individuos de *Corduba* o Roma; desaparición actual de la pieza) hace imposible dar una respuesta segura.

Pero de la misma forma, es más lógico suponer en principio un origen local, en especial teniendo en cuenta el carácter localista de la colección de Agustín de Oliva, nutrida con hallazgos de la propia Córdoba; así, obraban en su poder los monumentos epigráficos recopilados por Hübner con los n.º. 2236, 2243, 2249, 2250, 2273 y 2280.

No es frecuente la aparición de urnas con decoración en las provincias occidentales del Imperio, y en la casi totalidad de los casos se trata de artículos de importación, desde Roma.

Las urnas que se utilizan usualmente, de producción local, están ejecutadas en materiales pétreos locales y no presentan decoración, a lo sumo la inscripción del nombre del difunto, como en la serie descubierta en la necrópolis de *Carma* (75).

Este mismo fenómeno se constata en las Galias (76), o en el Africa cartaginense (77), donde son escasos los ejemplares publicados.

En España se reproduce el mismo esquema, con abundancia de urnas de producción local, sin decoración y realizadas en materiales de la zona, en correspondencia con una gran escasez de ejemplares importados de Roma. Aunque se desconoce si era pieza importada, puede mencionarse, para el sur peninsular, la urna de la liberta *Clodia Hospita*, de Torredonjimeno (Jaén), actualmente desaparecida, que se decoraba en su frente con una figura femenina recostada (78).

La urna de *Corduba*, que estudiamos aquí, es un elemento más que documenta la existencia de ese comercio desde la *Baetica* con Roma durante los comienzos del Imperio, y de ahí su importancia.

(75) M. Bendala, *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*, Sevilla, 1976.

(76) Cfr. J.J. Hart, *La tombe...*, pp. 214 ss., menciona una de Cambous y otra de Langres.

(77) N. Harrazi, "Urnes cinéraires en marbre des musées de Tunisie", *MEFRA*, 97, 2, 1985, pp. 951 ss., especialmente los n.º 2, 3 y 4, de Kerkenah, en el museo de Sfax.

(78) Cfr. A. Balil, "Esculturas romanas de la Península Ibérica (VI)", *BSAA*, XLIX, 1983, p. 251, n.º 120 (con bibliografía anterior).



Figura I.— Dibujo de P. Díaz de Rivas sobre la urna de Córdoba.



Figura II.— Frontal de la urna conservada en el Cabinet des Medailles (París).



Figura III.— Lateral izquierdo de la urna del Cabinet des Medailles (París).