

## SOBRE LAS IMÁGENES DE PRIVADOS COMO ESCULTURAS. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LOS MECANISMOS DE AUTOREPRESENTACIÓN CIUDADANA

### ON PRIVATE IMAGES LIKE SCULPTURES. SOME REFLECTIONS ON CITIZEN SELF-REPRESENTATION MECHANISMS

OLIVA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ\*

*Segnius irritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator<sup>1</sup>*  
[Horacio, *Ars Poetica*, 180-182]

**Resumen:** El excepcional ejemplo de las figuras pintadas en el interior de la cámara funeraria emeritense de los Voconios, identificadas como las de los propios difuntos y representadas a modo de esculturas, sirve de punto de partida para reflexionar, a través también de algunos escasos ejemplos, sobre diferentes aspectos relacionados con el empleo de las imágenes, por parte de privados, como instrumento de autorepresentación. Ello parece vincularse, en buena medida, con el logro de un cierto ascenso social y la creciente participación en la vida ciudadana que permitió la extensión de los esquemas administrativos romanos al ámbito provincial.

**Palabras clave:** autorepresentación, retratos, escultura honorífica, vida municipal, Voconios

**Abstract:** The unusual example of the painted figures from the chamber of the funerary building of the Voconios' family from Merida is used as starting point of some reflections about the self-representation of private citizens in imperial Roman society. The family members –not in an accidental way– are depicted as sculptures of themselves, feature which is common to a very few group of known examples. Behind this particular choice it is maybe possible to read the increasing social promotion of the privates and their participation in the local life. It became more and more frequent thanks to the extension of the Roman administrative patterns to the provinces.

**Key words:** selfrepresentation, portraits, honorific statues, municipal life, Voconios

## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN<sup>2</sup>

Al tratar de encontrar un tema que pudiera resultar adecuado para homenajear a D. Manuel Bendala

con motivo de su jubilación de la docencia universitaria –que no de su labor como maestro y referente científico–, hemos repasado algunos de los muchos y

\* Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Sevilla.

1. Como complemento a esta ilustrativa cita de Horacio podemos traer aquí también la afirmación de A.P. Gregory (1994: 83): “*In a world in which literacy was to a large extent limited to the intellectual and social elite, this kind of visual communication was of paramount importance. Thus it was commonly acknowledged in antiquity that images could be more effective than the written or spoken word in conveying ideas*”.

2. Este trabajo se incluye en las investigaciones realizadas en el marco de los siguientes proyectos del Plan Nacional I+D+i del Ministerio español de Ciencia e Innovación: “*Epigraphia Astigitana*. Instituciones, sociedad y mentalidades en *Colonia Augusta Firma* (Écija-Sevilla) a la luz de la nueva evidencia epigráfica” (ref. HAR2009-08823) y “*Marmora de la Hispania Meridional*. Análisis de su explotación, comercio y uso en época romana” (ref. HAR2009-11438). Ambos nos han permitido llevar a cabo una estancia, de actualización bibliográfica, en la Universidad Ludwig Maximilian de Munich –Facultad de Historia e Instituto de Arqueología Clásica–, durante agosto de 2011.

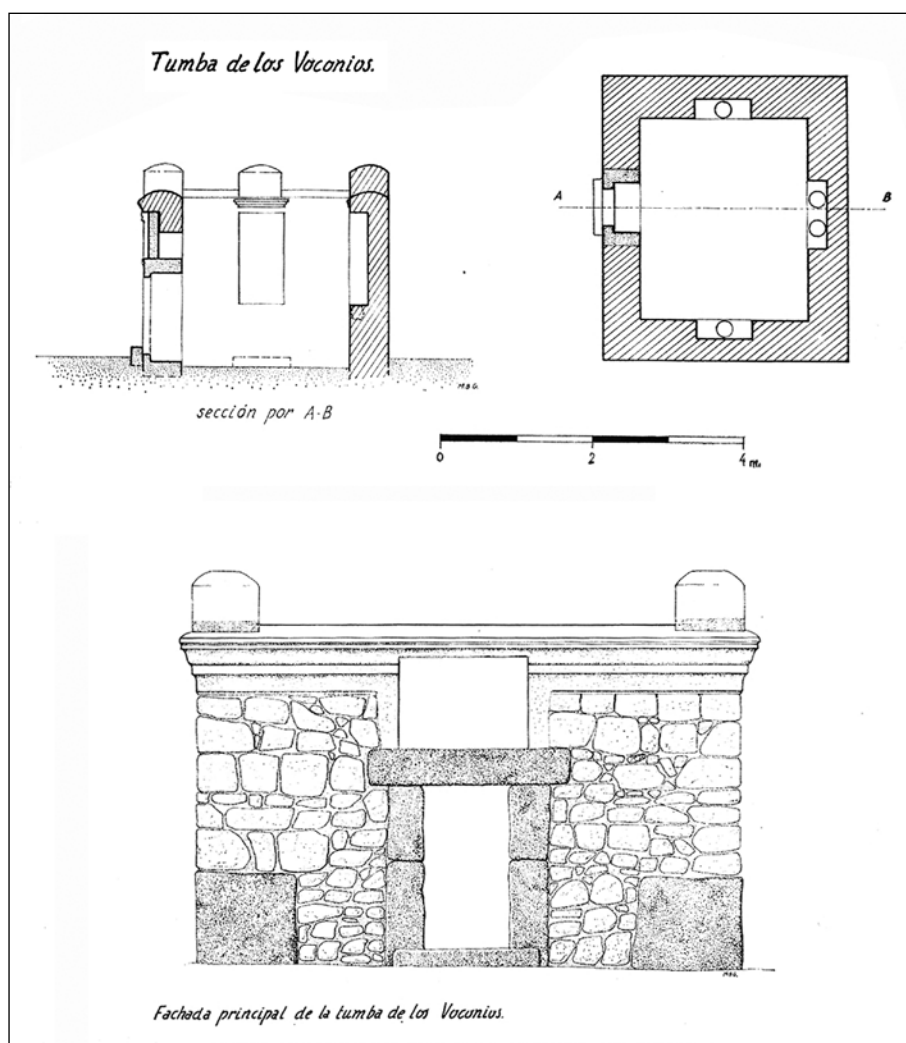


Figura 1. Mausoleo de los Voconios (de Bendala 1976: figs. 7 y 8 en p. 155).

variados temas que han despertado su interés en estas décadas. Casi razones nostálgicas nos han llevado a uno de sus primeros trabajos, el que constituyó su Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de Sevilla pero dedicada a un tema de la vecina *Emerita Augusta*: los célebres mausoleos<sup>3</sup> conocidos como “Los Columbarios”<sup>4</sup> (fig. 1, 3), morada última de los miembros de las familias de los Voconios y los Julios. Las paredes interiores de las cámaras acogieron decoración pintada; en el caso de los primeros, al

menos<sup>5</sup>, se trata de representaciones de los propios difuntos (Bendala 1972: 235) (fig. 2). Entre los rasgos más llamativos, como ya señaló en su momento el profesor Bendala (1972: 245-248), se encuentra el hecho de que las figuras fueran dibujadas no de forma totalmente realista, sino a modo de esculturas, efigies<sup>6</sup>

3. Aunque sea frecuente aludir a ellas como “mausoleos” o “cámaras”, se trata de recintos cerrados pero de interior a cielo abierto (Bendala 1972: 224; 2004: 90; Von Hesberg 1994: 83; Márquez 2006: 33).

4. Cuyos resultados principales fueron publicados en la entonces recién creada revista *Habis*: Bendala 1972. Posteriormente, han sido también tratados por el autor, con cierta profundidad, en Bendala 1976, 2002 y 2004.

5. De hecho, no hay pruebas fehacientes para afirmar que en la vecina de los Julios también se hubiera representado a los difuntos, si bien es una posibilidad dado el deterioro generalizado en el que se encuentran los paneles pintados (Abad, 1976: 164; 1982: 81).

6. Al respecto de las cuestiones terminológicas que rodean el mundo de la representación humana en el mundo romano, remitimos, al margen de al libro 34 de la *Historia Natural* de Plinio, al trabajo de M. Clauss (2001: 295-304) que, aunque centrado en las representaciones imperiales, aborda aspectos de nomenclatura a partir de las fuentes textuales disponibles; véanse también los de G. Lahusen (1983: 5-6), P. Stewart (2003: 20-28), J. Fejfer (2008: 32)

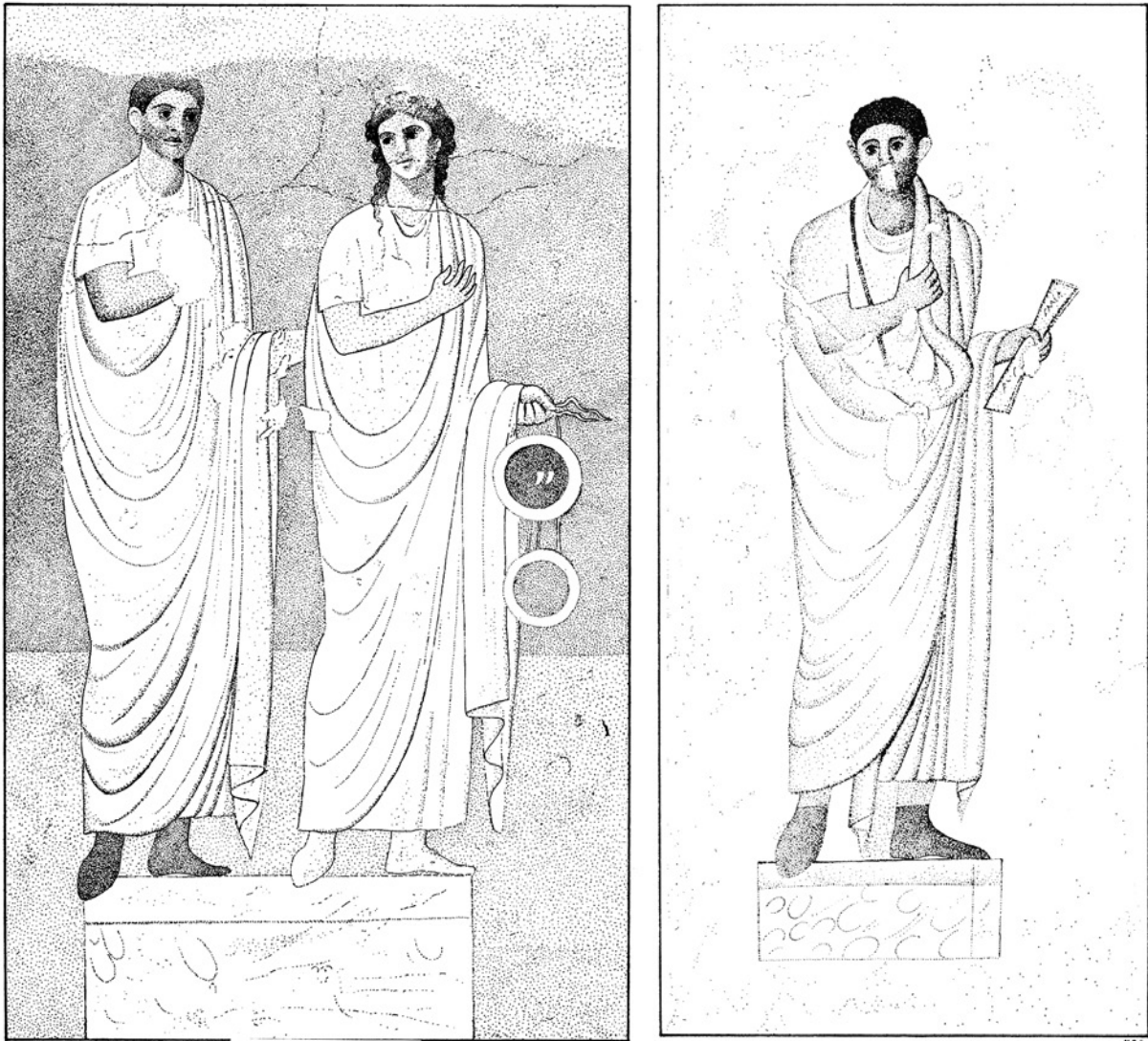


Figura 2. Pinturas del Mausoleo de los Voconios (de Bendala 1976: figs. 9 y 10 en pp. 157 y 158).

sobre pedestales (Moormann 1988: 79, cat. 047; Edmonson 2000: 302; Guiral 2002: 99-100; Márquez 2006: 47, 57; Bendala 2004: 94). En lo que a los detalles de las representaciones se refiere, ya L. Abad (1976:164) llamó la atención al respecto de la notable independencia que, entre ellas, presentaban las dos figuras del matrimonio, a pesar de compartir un pedestal común; ello viene a reforzar aún más su carácter

de esculturas exentas<sup>7</sup>, de acuerdo a modelos bien conocidos en *Augusta Emerita* (Guiral 2002: 99). Por otra parte, todo parece indicar que el tipo escultórico del togado, en esta ciudad, estuvo lo suficientemente difundido tanto en ambiente público como funerario (Nogales 1997: 150), como para ser tomado como referente iconográfico en otros soportes.

y M. Oria (2000: 253-257), éste último, un recorrido por los términos presentes en la epigrafía honorífica bética, resulta enormemente clarificador al respecto del uso de los más frecuentes, entre los que se encuentran, con matices, *effigies, figura, signum, statua e imago*.

7. "El pintor encargado de la decoración del monumento funerario se ciñó a un modelo único, más propio de escultura que de pintura, y lo repitió cuatro veces, sin más variaciones que las necesarias para diferenciar el sexo de los retratados y dar un mínimo de cohesión a las figuras del matrimonio que presidía la tumba" (Abad 1976: 164).



Figura 3. Lápida sepulcral de la fachada del mausoleo de los Voconios (act. MNAR, Mérida)

El destino, en el que también participó activamente D. Manuel, hizo que nosotros mismos, años más tarde, también nos encontráramos, en el curso del estudio monográfico sobre el teatro romano de Itálica, con otra representación de esculturas de privados, en esta ocasión en bajorrelieve sobre el ara hexagonal dedicada por Marco Cocceyo Juliano, soporte de una donación para el edificio (Rodríguez 2004: 156-158, I-3/E-103), (fig. 4, 5). En ella, en cada una de las caras se distribuyen, respectivamente, una inscripción, el dedicante, su esposa, su hijo y dos divinidades menores, todos ellos sobre altos basamentos moldurados. La pieza fue hallada en el curso de las excavaciones en el área de la *orchestra-scaena* a comienzos de los años setenta del siglo pasado, concretamente, en los niveles de colmatación del *hyposcaenium*; todo permite suponer que se integró en la decoración mueble ante el *murus pulpiti* a partir de una reforma del conjunto de en torno a comienzos del siglo III d.C.

La representación de esculturas en diferentes soportes no será infrecuente en la iconografía romana<sup>8</sup>,

8. Cfr. por ejemplo, como obra principal de referencia al respecto de las representaciones pictóricas, Moormann, 1988. De hecho, lo más habitual será que estas esculturas respondan a tipos genéricos, en un elevado número en escenas costumbristas encargadas de reflejar ambientes cotidianos y/o idílico/sacrales; quizá entre las más conocidas quepa citar las presentes en diferentes ambientes de la Villa Farnesina (Sanzi di Mino, 1998), el larario de la casa pompeyana de *Caecilius Iocundus* (Zanker 1998: 105, fig. 54a) o las escenas del foro de Pompeya en los *praedia* de *Julia Felix* (Nappo 1989; Moormann 1988: 160, cat. 179/1). Especialmente en éstas últimas todo parece indicar que estamos ante representaciones anónimas y sin intención de representar personajes concretos, como se advierte a partir del bien conservado fragmento n° inv. 9068 (Nappo 1989: 88, fig. 10 en p. 87). Será asimismo preciso diferenciar, en estas representaciones siempre idealizadas, entre una verdadera intención de reflejar esculturas reales y el empleo de las mismas como recurso decorativo, especialmente, como complemento en las complejas arquitecturas ficticias del conocido como *segundo estilo*.

dado su protagonismo en muy diferentes ámbitos de la vida tanto pública como cotidiana. No obstante, el interés de los casos aquí abordados estriba, a diferencia del panorama general de los ejemplos disponibles<sup>9</sup>, en el hecho de que los representados, de forma consciente, fueran los promotores de sus propias representaciones y se preocuparan de que su identificación fuera explícita<sup>10</sup>. No se trata, por tanto, de unívocos o más o menos fieles retratos al uso, sino de la referencia a un tipo iconográfico de gran éxito como instrumento social de autorepresentación tanto en ámbito público como privado (Stylow 2002: 358): la escultura exenta de individuos con atributos asociados a la condición ciudadana.

9. De hecho, en dos de los principales trabajos dedicados a las representaciones pictóricas, referidos, respectivamente, a estatuas (Moormann 1988) y retratos (Nowicka 1993), no se recoge ningún ejemplo de estas características. De dudosa identificación, por encontrarse perdido en su parte inferior, resulta un joven togado, con *latus clauus* y volumen, pintado, en tiempos augusteo-tiberianos, en una de las estancias de la conocida como *villa di Sirmione*, en Brescia (Balda-sarre *et alii* 2006: 191, fig. en p. 190). A su vez, de forma intencionada han quedado fuera de este estudio los personajes pintados, también sobre pedestales paralelepípedicos, en las paredes de una de las principales estancias de la conocida como *casa basilica* o *casa del teatro* de Mérida (Abad 1982: 43-45, 356-357). Su estado de conservación impide evaluar su intención retratística pero, más aún, su datación, a mediados del siglo IV, hace que se enmarquen en una problemática bien diferente a la que aquí abordamos. En relieves marmóreos los ejemplos son asimismo prácticamente inexistentes: en un bloque, probablemente de un monumento de Verona, de la conocida como villa romana de Valdónega, aparece representado, sobre un pedestal, un lictor con *paenula* (Schäfer 1989: 407, cat. C82, lám. 114.2). A su vez, no deja de resultar llamativo el hecho de que, en un soporte tan versátil como la moneda republicana, con un papel propagandístico e ideológico básico, apenas se recurra, como motivo iconográfico, a la manifestación de un honor en forma de erección de estatua. Es el caso de los áureos del cuestor Aulo Manlio del 82/81 a.C., en cuyo reverso aparece una estatua ecuestre de Lucio Cornelio Sila (Kent-Overbeck-Stylow 1973: 84-85, cat. 51, Taf. 14.51). Sobre las dificultades de interpretación de los emblemas monetales, como esculturas o personajes reales, véase Sehlmeier 1999: 179 quien plantea, además, otras posibles identificaciones (1999: 184, fig. 4.1; 241, fig. 6.2). Por último, cabe aludir a muy ocasionales ejemplos de estelas y/o relieves funerarios en los que la colocación de la representación del difunto sobre un pedestal, en cuyo frente queda incluida la cartela epigráfica con el epitafio correspondiente, parece responder, más bien, a un recurso de carácter decorativo/iconográfico: así el altar dedicado a *Aulus Egrilius Magnus* (Kleiner, 1987: 114-116), donde el difunto, un niño que no llegó a alcanzar los seis años de edad, se representa, artificioosamente, togado y con un volumen en la mano [vid. fig. F5819 en <[www.ostia-antica.org/vmuseum/marble\\_4.htm](http://www.ostia-antica.org/vmuseum/marble_4.htm)> (cons. 08.2011)].

10. Como se verá más adelante y se aprecia en la fig. 5, en el ara de Cocceyo las iniciales de los individuos representados –aludidos por extenso en la inscripción principal que ocupa por completo una de las caras de la pieza– aparecen consignadas en cada uno de los pedestales, mientras que están ausentes en el caso de las dos representaciones de divinidades. En el caso de los Voconios, el contexto cerrado de la tumba, reforzado en el epitafio de fachada (fig. 3), lo haría innecesario y redundante.



Figura 4. Ara hexagonal del teatro de Itálica (Fot. J.M. Luzón)

Todo parece sugerir, aún tratándose de dos ejemplos destinados a un contexto funcional diferente, que comparten un mismo imaginario –el de los honores individuales, en este caso reforzados por nexos familiares<sup>11</sup>– con las más frecuentes o al menos mejor documentadas esculturas exentas presentes en múltiples ambientes urbanos. El diferente destino y contexto de exhibición de ambos casos no significa, necesariamente, una ruptura o barrera conceptual. Es más, en ambientes públicos las estatuas levantadas como honores póstumos, incluso de acuerdo a voluntad testamentaria, unidas al mantenimiento durante largo tiempo de las efigies de individuos ya fallecidos, terminaron generando verdaderos memoriales de personajes ilustres a

11. J. Fejfer (2008: 43) ha llamado la atención sobre el hecho de que los grupos familiares serían mucho más frecuentes de lo que el registro parece indicar, dado que hoy son apenas reconocibles al constar de esculturas en soportes independientes y estar, por tanto, disgregados.

cielo abierto; por otro lado, se exportaron a las necrópolis los modelos empleados para representar a los vivos tratando así de perpetuar, de algún modo, la vida y la memoria en las ciudades de los muertos (Gregory 1994: 89). Qué mejor testimonio de ello que las dos generaciones de Voconios, con diferencias de edad imperceptibles en unas pinturas ejecutadas de forma contemporánea.

A lo anterior se suma el hecho de que ambos ejemplos cuenten con abundante información contextual habitualmente muy mermada en el registro arqueológico (Eck 1996: 303-304; Lahusen 2010: 12): se han conservado unidas representaciones e inscripciones<sup>12</sup>, todo ello *in situ*<sup>13</sup>. Los estudios limitados a aspectos formales y estilísticos pasan frecuentemente por alto la complejidad de estas dinámicas y contextos concretos; en ellas entran en juego aspectos no fácilmente perceptibles en el registro arqueológico tales como los agentes del homenaje, el momento de la vida –quizá tras ella– en el que se realizan, el lugar de destino o la modalidad y tipología que adoptan.

En esta línea, es mucho lo que en el mundo romano se ha escrito sobre el retrato, especialmente sobre su origen y evolución (Breckenridge 1968; Bažant 1995; Hecker 1972; Balty 1993; entre otros muchos); son asimismo abundantes los estudios de plástica romana dedicados a la discusión en torno a la eventual identificación de determinados rasgos como reflejos fieles de la fisonomía del representado (Lahusen 2010: 18-26); y muy numerosos, a su vez, los debates al respecto de la dicotomía entre idealización y realidad. Es preciso preguntarse, por tanto, por qué estos individuos eligieron, en estas iniciativas de carácter personal y de acuerdo a diferentes soportes y técnicas, ser plasmados como estatuas de sí mismos.

Son, por tanto, ambas representaciones –no obstante muy diferentes entre sí desde los más variados puntos de vista: soporte, datación<sup>14</sup>, ámbito geográfico, contexto de uso– las que sirven de punto de partida a

12. Algunos casos de estudio donde se potencia el carácter complementario de ambos elementos en el marco de la propia concepción romana del conjunto escultura-epígrafe, en Eck, 1996: 302.

13. De hecho, en esta línea de comprensión de las esculturas en su realidad contextual antigua, una vez superado ya el debate clásico entre formalismo y funcionalismo (Gazda y Haeckl 1993: 297), avanza un sector de la investigación actual; es el caso de los últimos trabajos de H. Lahusen (2010) y, especialmente, de J. Fejfer (2008). Véanse también Anderson y Nista (1988), Stemmer (1995) y Stewart (2003). En un reciente trabajo P. Le Roux (2008) emplea el relativamente bien conocido ejemplo de *Baelo Claudia* (Tarifa, Cádiz) para evaluar la importancia de esta información contextual completa sobre representaciones de carácter honorífico.

14. Aspecto a tener muy en cuenta, en la medida en que el panorama iconográfico de los homenajes en forma de estatuas en las ciudades cambió notablemente con la entrada de la figura imperial, sus

este breve estudio. En él se tratará de reflexionar sobre aspectos tales como la naturaleza de los honores recibidos por privados, las iniciativas que los promovían, su materialización en forma de imágenes en ambiente cívico o los lugares de destino elegidos. En suma, y recurriendo a un término ya clásico en nuestra bibliografía, se profundizará en la voluntad de *Selbstdarstellung*<sup>15</sup> (Alföldy 1990: 401) de los individuos en diferentes esferas de la vida social, en las dinámicas que les llevaban a buscar canales de autorepresentación, en este caso, en ámbito urbano, y en la sutil frontera que, en el mundo romano, existía entre lo público y lo privado.

Sólo profundizando en estos aspectos y tratando de entender, además, la importancia que en la ciudad/sociedad romana adquirieron las estatuas en honor de privados –ya fuera en forma de iniciativas declaradamente públicas, enmascaradamente personales o plenamente privadas– puede entenderse que se recurra a este tipo iconográfico en otros ambientes más directamente sujetos al control y voluntad de sus promotores. En este caso, lo más significativo no es solamente que fueran representados como esculturas sino que, para ello, se optara por los tipos propios de las estatuas honoríficas, en la medida en que subrayaban la pertenencia de pleno derecho a la comunidad cívica: *togati y pudicitiae*. Éstos podrían, incluso, como se verá más adelante, completarse con atributos, en absoluto accesorios, que permitieran matizar determinados cargos o funciones: *uolumina, bulla, speculum*.

## 2. EL PAISAJE SOCIAL DE LA CIUDAD ROMANA

La presencia de semejantes modelos iconográficos sólo cobrará sentido tras revisar el papel jugado por los honores cívicos en forma de esculturas y su protagonismo en los ambientes urbanos. J. Fejfer (2008: 3-4), insiste, con otros autores, en el hecho de que la erección de una estatua se encontraba en la cúspide de los posibles homenajes que un ciudadano podía recibir; de

familiares y atributos. Al respecto, véase, entre otros, Clauss (2001: 254-279 (atributos), 305-311 (estatuas imperiales).

15. Para la investigación en nuestro país y la consolidación en la bibliografía de este concepto fue decisiva la celebración, en Madrid, en 1987, del coloquio *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Trillmich y Zanker 1990). En dicha reunión, entre otros muchos interesantes puntos de vista, se insistió en “*Stadtbilder, las imágenes urbanas, se pueden considerar como reflejos de estructuras sociales (que tienen, evidentemente, siempre un carácter procesual)*” (Alföldy 1990: 401).

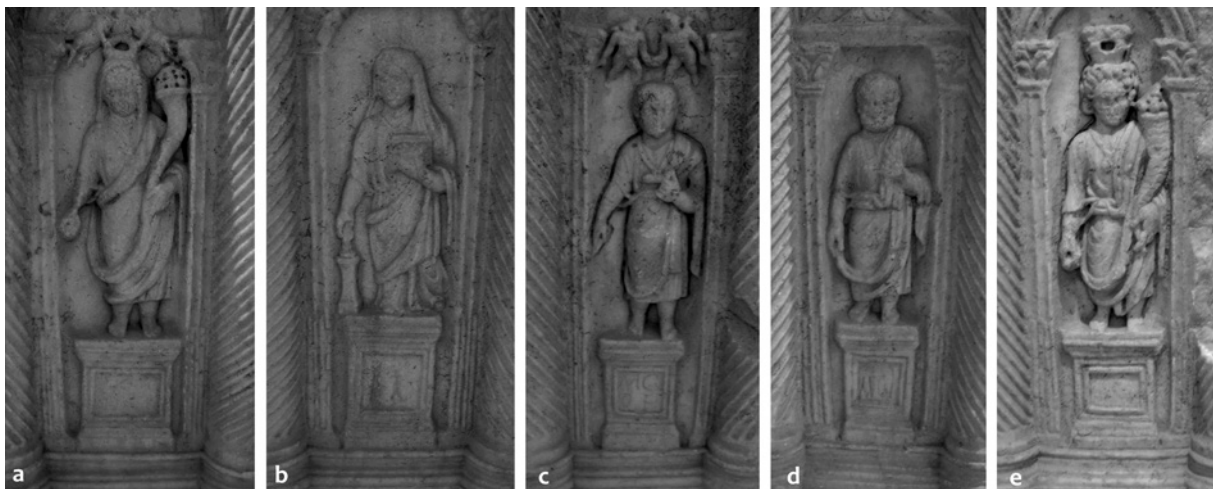


Figura 5. Detalles de las caras con bajorrelieves del ara hexagonal.  
a: *Fortuna*; b: Junia Africana; c: M. Cocceyo Quirino; d: M. Cocceio; e: *Genius*

hecho, fue el más extendido en el mundo romano (Melchor 1999: 47) a juzgar tanto por las explícitas referencias epigráficas como por las más descontextualizadas pero sí muy abundantes esculturas de privados recuperadas en todo el territorio. Ello se debía a que las aristocracias romanas –y entre ellas las hispanas– poseían, como señas de identidad (Melchor 2009: 394), comportamientos y/o valores tales como la *filotimia*, es decir, el deseo de obtención de gloria y honores, estrechamente vinculados a la propia *dignitas*, la *existimatio* (reputación) y el prestigio familiar, así como la *honoris aemulatio*, la competencia entre los miembros de estas clases elevadas por conseguir reconocimiento<sup>16</sup>.

Los rectores de las diferentes ciudades supieron aprovechar, para el beneficio de ellas, todas estas actitudes, entendiéndolas como un medio para garantizar la estabilidad económica local. En este contexto, frente a otras concesiones, más efímeras, un retrato personal en un material duradero –mármol, bronce– permitía perpetuar la memoria del representado y el prestigio de sus acciones y, con ellas, las de toda su familia durante tanto tiempo como la estatua se mantuviera en pie<sup>17</sup>; esto no

16. Consta incluso un caso en *Leptis Magna*, el del duóviro *Plautius Lupus* (RIT 601b), que obtuvo reconocimiento, entre otras cosas, por estimular, con sus liberalidades, a otros conciudadanos a hacer lo mismo (cit. en Fejfer 2008: 50, n. 181).

17. De ahí que, para evitar que esto ocurriera demasiado pronto, hubo quien incluso garantizó su permanencia, por ejemplo, concediendo donaciones, aparentemente desinteresadas, de dinero o alimentos (*sportulae*) que debían hacerse efectivas delante de la efigie; es el caso de *M. Gellius Seruandus*, séviro augustal de Capena en el 172 d.C. (cit. Fejfer 2008: 50, n. 186) o del difunto *Fabius Hermogenes* en Ostia (CIL XIV, 353); en ambos, se hacía coincidir con la

solamente le señalaba como benefactor de la ciudad sino que, incluso, podía hacerle formar parte de su galería de ancestros. En ese sentido, el rango del homenajeado y de los honores recibidos se calibraban igualmente a través de aspectos tales como el tamaño de la imagen, el material, tipo iconográfico o el lugar de ubicación, dentro de un código que, muy probablemente, estaba perfectamente tipificado por las autoridades locales, encargadas de sancionarlos en buena parte de los casos. La definición de este paisaje urbano en el que abundaban las estatuas honoríficas de las élites ciudadanas servía para poner de manifiesto públicamente la consolidación de esta clase aristócrata, en cuyas filas se concentraban las diferentes facetas de la gestión de la ciudad. Más aún, subrayaba el propio éxito de la organización social romana que, al menos en esta vertiente administrativa, era paulatinamente incorporanda en todas y cada una de las ciudades provinciales (Alföldy 1979: 210).

Al margen del eventual trasunto prerromano de carácter helenístico/oriental que, en diferentes puntos del imperio, pueda encontrarse tras el empleo propagandístico de la imagen personal, no es menos cierto que este tipo de comportamientos se halla estrechamente vinculado a la consolidación de la ciudad como entidad. Los nexos con la perpetuación pública de la memoria colectiva, justifican, además, su carácter de fenómeno relativamente homogéneo –unido al concepto y a la imagen urbanas– en todo el mundo romano. Los ancestros y

conmemoración de sus respectivos nacimientos. *A. Quinctilius Priscus*, en *Ferentium*, donó dinero para decorar sus estatuas y repartir dulces y vino anualmente y de por vida (CIL X, 5853).

personajes homenajeados compartidos por una comunidad, especialmente en ambiente provincial, conformarían, de alguna manera, una identidad común y servirían a modo de *exempla* para el resto de ciudadanos.

G. Lahusen (2010: 11), a su vez, insiste en la abundancia de estatuas honoríficas “*unterschiedlicher Typik und Größe*” que plagaban las ciudades romanas, no solamente en los espacios tenidos como plenamente públicos sino en todos aquellos en los que la imagen del individuo, de una u otra manera, podía ejercer algún tipo de efecto sobre el resto de conciudadanos y propiciar así el intercambio de mensajes y la reacción en forma de respuestas concretas más o menos previsibles (Gregory 1994: 82). Por ello, estaban también presentes en ambientes semipúblicos (mercados, sedes de corporaciones, espacios de culto restringidos a determinados grupos, etc.)<sup>18</sup> y, por supuesto, en el complejo mundo privado, tanto doméstico como funerario (Stylow 2002: 358). En cualquier caso y, como se verá más adelante, estos últimos ambientes no deben desestimarse en estas dinámicas, ya que tuvieron asimismo una importante proyección pública y las estatuas en ellos ubicadas, notable función honorífica (Zanker 1992: 339).

De hecho, habría que imaginar un paisaje urbano de notable “superpoblación” de estatuas (Stewart 2003: 128 ss.). Constan ejemplos hoy bien caracterizados como los foros de las ciudades norteafricanas de *Tamugadi* (Zimmer 1992: 301-306, fig. 197 en p. 303; Lahusen 2010: 149-150), *Cuicul* (Zimmer 1992: 308 y fig. 204 en p. 309; Lahusen 2010: 148-149), *Lep-tis Magna*<sup>19</sup>, o las norítálicas de Brescia y Verona (Alföldy 1984: 124). En todos los casos se transmite un panorama en el que las representaciones, en muy diferentes modalidades temáticas, de material, tamaño, etc., abarrotaban los espacios públicos<sup>20</sup>. En ellos, en

18. P. Zanker (1983) ha señalado que era precisamente en estos espacios semipúblicos donde determinados individuos cuyo estatus no les permitía ser homenajeados en el foro y otros ámbitos privilegiados supervisados por las autoridades municipales, podían ver colmadas sus expectativas; más aún, si ellos mismos eran los promotores de determinadas iniciativas edilicias para la comunidad. Es el caso, por ejemplo, del conocido como mercado de *Sertius* en *Tamugadi* (Zimmer 1992: 312), donde un privado, *Marcus Plotius Faustus*, colocó, a fines del período antonino, comienzo de los severos, una serie de estatuas de él mismo, su mujer e hijo (CIL VIII, 2398, 2399) o el *mace-llum* dedicado en *Cuicul* (Zimmer 1992: 313) por dos hermanos, los *Cosinii*, en tiempos de Antonino Pio, cuyas efigies instalaron en su acceso (AE 1916, 33, 34), esta vez, con la aprobación de los decuriones.

19. En esta ciudad, concretamente, destaca el ejemplo monográfico de los programas escultóricos del teatro (Caputo y Traversari 1976).

20. En especial las áreas forenses y las principales vías y pórticos que conducían a ellas. Aunque parece ser más excepcional, en

época altoimperial, se entremezclaban esculturas ideales y alegóricas de divinidades, retratos imperiales y de sus atributos, así como numerosos retratos de privados merecedores de este tipo de honores, en mayor o menor medida vinculados con la política municipal. A ellos pueden sumarse hoy los también cada vez mejor estudiados ejemplos hispanos de *Tarraco* (Alföldy 1979; 2011), *Segobriga* (Abascal, Alföldy y Cebrián 2001; 2011; Noguera, Abascal y Cebrián 2008), *Iptuci* (Morena *et alii* 2011: 151-167), *Singilia Barba* (Serrano, Atencia y Rodríguez 1991-1992) o *Labitolosa* (Sillières, Magallón y Navarro 1995: 114-126; Jordán 2004-2005). En los casos, además, en los que intervenciones arqueológicas recientes han permitido documentar con cierta veracidad el aspecto que estos ambientes presentarían en un determinado momento, correspondiente al de su fase final de uso, parece claro que reflejan un notable carácter acumulativo, en el que, efectivamente, retratos de personajes ya “anacrónicos” seguían teniendo validez en el paisaje iconográfico cívico. De hecho, al parecer, en el Foro Romano a partir de época de Sila comenzó a ser una práctica relativamente habitual la eliminación de estatuas por “sobrecarga”<sup>21</sup>.

En este sentido, un aspecto fundamental repetidamente abordado por la investigación y no siempre susceptible de presentar una interpretación convincente, procede de la combinación de los lugares de localización de estos honores y los cauces legales y administrativos que los permitían y sancionaban. Esto resulta especialmente importante para el estudio que aquí se acomete, en la medida en que puede dar luz al respecto de a quiénes estaba permitido ofrecer/recibir un homenaje en forma de estatua y, de ser así, dónde podía ser efectuado y, por último, de acuerdo a qué condiciones y autorizado por qué instituciones y/o magistrados. La limitación en alguno de estos estadios podría explicar la búsqueda de estrategias alternativas en el interés personal de manifestación de estatus y éxito social. Algunas de estas razones parecen estar detrás de la extensión de los honores en forma de estatuas a espacios tenidos por no estrictamente públicos, del mismo modo que,

otros edificios públicos como, al menos, en determinadas *curiae* (e.g. *Labitolosa*), parece haberse producido una cierta concentración de estatuas honoríficas, si bien no sería la tónica general en este tipo de ambientes, que precisaban de un espacio diáfano para la reunión del senado local. Precisamente, contrario a esta interpretación funcional, es A.A. Jordán (2004-2005).

21. A pesar de ello, estas prácticas de eliminar o reutilizar estatuas parecen haber sido consideradas, al menos en determinados momentos y lugares del imperio, como reprochables: así se interpreta de las acusaciones del sofista Dión de Prusa hacia los rodios (*Oratio* 31.9). Otros ejemplos en Fejfer (2008: 64).



en muchos casos, en las inscripciones que las acompañaban no aparece, de forma explícita, la alusión al permiso del *ordo*<sup>22</sup> para ello. En otras ocasiones no solamente consta la autorización para la erección de una estatua sino, además, el hecho de que fuera el senado local el encargado de otorgar el lugar preciso para ello (*LDDD*), así como de hacer frente a los gastos<sup>23</sup>.

De igual modo que muchos individuos recurrieron a la donación de esculturas en honor de otros para poder participar, de alguna forma, de unas dinámicas de las que, por su menor rango, estaban excluidos (Stylow 2001: 151), también es posible que las representaciones aquí analizadas trataran de llenar alguno de estos vacíos sociales: representarse como esculturas habiendo carecido de la verdadera oportunidad de hacerlo, ni tan siquiera, en voluntad testamentaria *post mortem*. Determinados grupos que, eventualmente, pudieron adquirir una desahogada posición económica quedaron excluidos, desde el punto de vista jurídico, de estas dinámicas (Eck 1996: 347); es el caso de determinados rangos militares, esclavos o, incluso, libertos imperiales, entre otros. De hecho, para muchos de ellos la única vía posible para la perpetuación del honor y la memoria, la *immortalitas* en el marco del orden social, era la tumba. Tras ello parece estar, sin duda, la difusión y consolidación de determinados tipos iconográficos de fines de época republicana y comienzos del imperio, asociados a los libertos que, con ello, reivindicaban así una suerte de "legitimidad" (Zanker 1975; George 2005: 38).

Tanto en el caso de los Voconios como en el de Marco Cocceyo podría aventurarse un aprovechamiento de otros cauces habituales, tales como las honras familiares de carácter funerario o el testimonio de iniciativas evergéticas más o menos perdurables, para deslizar tras ellos, de forma un tanto subliminal, el honor de hacerse

representar como efigie pétreo. Cabría preguntarse si estas representaciones reflejaron la realidad de un homenaje en forma de esculturas exentas<sup>24</sup> al uso o si, tan sólo, trataban de simbolizar una más modesta iniciativa personal frente a unas prácticas que, generalizadas entre las aristocracias gestoras como vehículo de autorepresentación, o no pudieron permitirse o de las que no llegaron a poder ser merecedores. En cualquier caso, si algo tienen en común ambos ejemplos es el hecho de subrayar los valores y honores vinculados a la familia, por encima de los individuales. Esto, no ausente en homenajes en espacios públicos, se verá subrayado en el ámbito de la casa y la tumba, donde la preocupación por la transmisión de la memoria se hacía mucho más patente, llegando a configurar verdaderas galerías familiares (Eck 1992: 360). En el primer caso es el hijo quien vela por la memoria y logros de sus progenitores; en el segundo, el padre incorpora en su liberalidad a su mujer e hijo, quien, no de forma casual, aparece ataviado con la *toga praetexta* y la *bullae*, garantizándose así la perpetuación de roles y privilegios en el panorama municipal.

Tanto *Italica* como *Emerita Augusta* han demostrado, a través del registro arqueológico, ser ciudades plenamente familiarizadas con el lenguaje no solamente visual sino también simbólico y propagandístico que suponían las estatuas exentas de privados realizadas sobre materiales duraderos (León, 1995; 2001; Nogales 1997; 2009). A su vez, tanto las necrópolis como los teatros eran ambientes de los que éstas eran propias, por lo que es plenamente lícito pensar que el tipo iconográfico pudiera tener entrada en ellos en diferentes soportes y modalidades. No obstante, la diferencia principal estriba en ser ellos mismos los agentes de las iniciativas, frente a los honores recibidos a instancia de otros, como comunidades, *collegia*, corporaciones, clientes, libertos, o familiares.

### 3. UNA DIFUSA FRONTERA: ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

En primer lugar, es preciso insistir en el hecho de que buena parte de la construcción científica al respecto de las estatuas honoríficas se ha basado, fundamentalmente, en el análisis estilístico de piezas, en su mayoría descontextualizadas, y en la información transmitida

22. A. U. Stylow (2002: 358) llama la atención sobre el hecho de que muchas de las inscripciones asociadas a la donación y colocación de estatuas, descontextualizadas y sin referencia al permiso de las autoridades municipales, pudieran proceder de ambientes sepulcrales. Así ha parecido confirmarlo, por ejemplo, el registro tarracónense (Alföldy 1979: 225) en el caso de alusiones con carácter honorífico a personas de rango menor, tales como soldados, veteranos, comerciantes, artesanos y otros miembros de la *plebs* urbana. El primer autor, más aún, reconoce, como propios de contextos funerarios, testimonios epigráficos de honores supervisados por el *ordo*, entre los que se incluyen estatuas (e.g. *CIL* II<sup>2</sup>/7, 306); lo que no siempre será fácil de precisar es el lugar en el que éstas serían erigidas. Al respecto, véase también: Antico (1997).

23. No obstante, parece haber sido muy frecuente que los homenajeados, ante semejante honor por parte de la comunidad, se ofrecieran para correr personalmente con los gastos, tal y como testimonian, entre otras, la difundida fórmula (*honore accepto, honore contentus, usus honore*) *impensam remisit* (Dardaine 1980; Melchor 1999: 47).

24. Éste, de hecho, ha constituido un debate clásico, especialmente al abordar las representaciones pictóricas de esculturas ideales (Moormann 1988: 8-10), ya que no siempre ha podido ser establecido en qué medida reflejaban piezas existentes, prototipos de las mismas o, simplemente, motivos sin vínculo alguno con un modelo real.

por diferentes pasajes de las fuentes textuales<sup>25</sup>, con frecuencia alusivas a unas normativas legales que, al parecer, no siempre fueron observadas. El panorama que traza el registro arqueológico, de la mano de la ya citada combinación de escultura y epigrafía, así como el mejor conocimiento de los lugares de hallazgo y/o exhibición original, ofrecen un panorama mucho más complejo. Como se verá más adelante, existen evidencias de esculturas levantadas para el ámbito público que, en un segundo momento, fueron derivadas a residencias personales o a ambientes funerarios, testimoniando la multiplicidad de lecturas de estas imágenes y su *polivalencia como vehículo de significado* (Stylow 2001: 151). Ésta venía propiciada tanto por elementos inalterables, inherentes a la representación del individuo, como por los susceptibles de mutar a fin de adaptarse a los diferentes entornos y destinatarios.

En cualquier caso, para contextualizar los ejemplos aquí abordados en el complejo ámbito de los honores ciudadanos y la voluntad de autorepresentación individual y familiar, es preciso insistir en lo difusas que resultan las fronteras entre lo público y lo privado en la sociedad romana (Zaccaria 1995: esp. 9-54), especialmente entre los grupos de rango más elevado (Eck 1992: 363). Ello se aprecia en dos ámbitos: el espacial, dado que ni todo lo que concierne a la casa o a la tumba (Von Hesberg 1994: 22-23) es exclusivamente privado, ni en los espacios públicos está ausente la propaganda de carácter personal; y el conceptual: los vínculos familiares aparentemente privados se entremezclan con la participación pública y el reconocimiento social colectivo y ciudadano<sup>26</sup>.

Era también relativamente frecuente, en las residencias de las clases altas, la presencia de retratos tanto personales como, más aún, de los antepasados o de los familiares muertos prematuramente, ya fuera en bronce, piedra o pintados sobre soportes rígidos. Sabemos por los textos que, en ocasiones, esas tablas eran trasladadas a las tumbas (Nowicka 1993: 171). Sin pretender alejarnos demasiado del tema que nos ocupa, todo ello redundaba en la importancia del lenguaje visual y de las representaciones privadas, así como su relativa fácil lectura como símbolo y vehículo transmisor de información. El código empleado en estas imágenes debía de ser bien conocido y de fácil lectura para el romano (Stylow 2001: 142). El éxito en la comunicación quedaba además garantizado

en la más que frecuente comparecencia junto a las imágenes de inscripciones con información complementaria pero indispensable (Eck 1992: 362).

Quizá uno de los más adecuados ejemplos para ilustrar el mensaje de propaganda personal susceptible de ser transmitido desde el ámbito funerario y, el empleo para ello, de la propia imagen de los difuntos, sean, a lo largo del siglo I a.C., los tipos originados en modelos procedentes del ámbito honorífico público (Von Hesberg 1994: 144-185); es el caso, entre otros, de las tumbas *a edicola* de uno o varios niveles superpuestos (Gros 2002). En ellos la estructura arquitectónica aparece frecuentemente completada con esculturas exentas –aunque de acusada visión frontal– de los difuntos. Dichas tipologías se difundirán en la Península en aquellas regiones con un mayor peso en época republicana de las poblaciones itálicas (Beltrán 2002: 244-245; Vaquerizo 2010: 294-298), pudiendo mantenerse hasta bien entrado el siglo II d.C.<sup>27</sup> (Von Hesberg 1993). A ellas podría incluso sumarse el tipo en forma de templete o *naiskos* (Von Hesberg 1994: 209-221) en el que las galerías de difuntos con frecuencia se encuentran en el interior de la cámara<sup>28</sup>. Más aún, se han documentado incluso variantes como el monumento de Servilio Quarto en la vía Apia (Von Hesberg 2002: 41, fig. 7), organizado en cinco nichos que alojan otras tantas esculturas sobre pedestales, que recuerdan al resultado obtenido en el interior del emeritense mausoleo de lo Voconios. Al respecto, resultan enormemente ilustrativas estas palabras de J. Fejfer (2008: 73): “*Portraits in a funerary context were also subject to both private and public concerns. Although beliefs about the afterlife, burial traditions, and family traditions influenced the use and modes of representation of portraits commissioned for a funerary context, there was a strong desire for these images to be indicative of social status and to interact with an audience which might include strangers as well as family*”.

La casa es, por último, otro eje fundamental que discurre entre lo público y lo privado. Dentro de ella, en determinados espacios con función propagandística y de autorepresentación, estarán presentes desde galerías de antepasados ilustres de acuerdo a una ordenada

27. Aunque se trata de un discurso en el que no conviene profundizar en esta sede, sí es preciso hacer notar que recientes investigaciones (Prados 2008: 282-289) llaman la atención sobre la influencia norteafricana de raigambre oriental para justificar el éxito en el mediodía y levante peninsulares de algunos de estos tipos.

28. Un buen ejemplo de ello lo constituye la tumba de los *Vesonii*, en la necrópolis pompeyana de *Porta Nocera*, en cuyo segundo cuerpo se incorporan la estatuas togadas de los difuntos (Beltrán 2002: 234, fig. 1; Gros 2002: 13-32).

25. Plinio *NH*, 34.30-31; Plinio *NH*, 18.15, 34.21-23; Livio 1.36.5; Casio Dion, *Hal.* 3.71.5; 4.40.7, 5.25.2, Aulo Gelio 4.5.

26. Sirvan como buen ejemplo de ello las galerías presentes en las *basilicae/fora* de *Rusellae*, *Paestum* y *Tusculum*, recogidas por D. Gorostidi (2011: 327) con la bibliografía específica, a la que remitimos.

jerarquía familiar, hasta las propias efigies<sup>29</sup>, aún en vida, de los propietarios, pasando por las representaciones, con marcado carácter honorífico, de aquellos personajes de la cultura o la política, más o menos coetáneos, cuyas vidas y acciones servían de especial referente para el *pater familias* (Nista 1988: 39; Bartman 1991: 72). De esta forma, constan ejemplos (Musumeci 1978; Eck 1992: 359-362) en los que antiguas esculturas erigidas en espacios públicos de las ciudades fueron trasladadas, en un segundo momento, a residencias o enterramientos<sup>30</sup>, mientras que, más ocasionalmente, ejemplares desde un contexto doméstico inicial fueron desplazados a otro público<sup>31</sup>. Todo ello lo que parece poder demostrar es que en el mundo romano los honores tanto personales como especialmente de carácter familiar, en mayor o menor medida vinculados con los antepasados, estarán muy presentes tanto en espacios públicos como privados y que, por tanto, dinámicas hasta el momento bien conocidas para los primeros pueden seguirse con notable vigencia en los segundos. En ese sentido, sería preciso preguntarse acerca de los circuitos de acceso, uso y frecuentación que, de ambientes habitualmente tenidos por muy restrictivos—residencias, enterramientos—, se hacía en diferentes momentos y por diferentes colectivos, aspectos todos ellos que pueden permitir explicar la elección de determinados programas escultóricos/epigráficos.

En lo que a los promotores de este tipo de iniciativas respecta, todo parece indicar, que era prácticamente preceptivo contar con la autorización del *senado* (*ordo decurionum*) para la instalación de una estatua honorífica en un lugar público. No obstante, son también muchas las inscripciones en las que ésta falta, haciendo surgir así numerosas dudas al respecto de los cauces legales de estas prácticas. Sin salir del ámbito abordado en este estudio, el único dado de pedestal recuperado del muy nutrido conjunto de esculturas—ecuestres y pedestres— que decoraban las galerías de la *porticus post*

*scaenam* del teatro italicense, corresponde a una escueta dedicación llevada a cabo por Amoena a su padre Lucio Pontio, hijo de Lucio, de la *tribu* Sergia y probable ascendencia itálica, en forma de estatua ecuestre (Rodríguez 2004: 559-560, cat. I7). No consta alusión alguna a su eventual *cursus honorum* o a las virtudes que le hicieron merecedor de ese homenaje, tampoco el permiso del senado local para llevarlo a cabo (Stylyow 2001: 149). Todo parece indicar que estamos ante una dedicación estrictamente privada pero, sin duda, en un espacio tenido por público<sup>32</sup> o, al menos, frecuentado de manera libre por la ciudadanía con motivo de actividades y ceremonias relacionados con determinados hitos en la vida municipal<sup>33</sup>. Se ha insistido (Stylyow 2001: 152) en la aparente flexibilidad—y libertad— que parece haber rodeado a la colocación y dedicación de estatuas públicas. No obstante, parece más probable que, de forma más generalizada, se contara con las autorizaciones correspondientes aunque no se hicieran constar en los epígrafes de forma explícita; por obvia y conocida por todos, esta información podía ser prescindible. Al margen de ello, sería preciso indagar sobre los eventuales mecanismos que permitían enmascarar iniciativas estrictamente privadas por medio de vías “aparentemente oficiales”<sup>34</sup>.

#### 4. LAS REPRESENTACIONES DE PRIVADOS COMO ESCULTURAS: ASCENSO SOCIAL Y ORGULLO FAMILIAR

El motivo elegido por los Voconios para el interior de su cámara funeraria (fig. 2) no parece haber sido demasiado frecuente en el mundo romano<sup>35</sup>. Ya C. Guiral

29. W. Eck (1992: 359-361) aborda el interesante ejemplo de la residencia de la villa de los *Volusii*. Aquí parece existir incluso correspondencia entre las inscripciones en ámbito privado y los honores recibidos en ambiente público.

30. Así ha parecido demostrarlo el hecho de que lo hicieran con sus antiguos epígrafes, manteniendo fórmulas propias de los honores públicos (*DD*) (Eck 1996: 355). No obstante, sin que se haya podido llegar a una explicación convincente, constan en ambiente funerario pompeyano, *in situ*, esculturas con inscripciones cuyas fórmulas remiten a los cánones propios del ámbito público; de haber sido encontradas descontextualizadas la adscripción espacial a éste último habría sido la más probable (Eck 1992).

31. Es el caso del cónsul *suffectus* del 3 d.C., *L. Volusius Saturninus* (Eck 1992: 359-360).

32. Se sugiere así, por tanto, que la aprobación por parte de las instituciones competentes, al menos cuando ésta queda constatada epigráficamente, no es suficiente para la identificación de lugares tenidos por públicos y, por consiguiente, la consideración como privados del resto.

33. No deja de resultar significativo el hecho de que este pórtico trasero fuera ocupado por actividades privadas—tiendas, talleres, e incluso un *iseo* ya con anterioridad— aún cuando persistía la actividad en el área de la *orchestra-scaena* (Rodríguez 2004: 395-399). Ello podría aportar matices a su consideración como espacio plenamente público.

34. En *Munigua*, en uno de los ángulos del foro, consta el caso de un individuo, *L. Quintius Rufus* (*CILA* 2, 1075; Stylyow 2001: 153), quien, discretamente, levantó para sí mismo una estatua junto a la de su padre.

35. No obstante, en uno de los estudios más exhaustivos al respecto, M. Nowicka (1993: 140), distingue, para los retratos pintados en ambiente funerario, cuatro modalidades diferentes: las denominadas “pinturas de caballete”, las estelas, las pinturas murales en el exterior de las tumbas, sobre las fachadas u otros lugares visibles, y en el interior de ellas.

(2002: 100), recopilando en líneas generales lo presentado por otros autores, insistía en su excepcionalidad (Edmonson, Nogales y Trillmich 2001: 41 y 89), más aún, teniendo en cuenta la técnica empleada. A fines de la república e inicios del imperio se había asistido a la difusión masiva de los tipos basados en la representación de los difuntos, especialmente entre las familias de libertos, en una búsqueda de reivindicar su acceso a la condición ciudadana<sup>36</sup> (Zanker 1992: 343; Von Hesberg 1994: 234). Los cambios sociopolíticos que tendrán lugar con la instauración del régimen imperial y la paulatina reducción, cuando no pérdida, de la participación política por parte de los individuos en la vida ciudadana (Von Hesberg 1994: 71-73), llevarán a una creciente idealización con notable valor simbólico (Nowicka 1993: 144) de representaciones y escenas; la representación plenamente realista de los difuntos no resultará en adelante una opción demasiado difundida, distanciándose así de motivos más vinculados con la realidad del individuo, propias de esos momentos precedentes.

Al respecto de la datación del mausoleo de los Voconios, M. Bendala, en trabajos más recientes (2002: 68; 2004: 95) con respecto al primero de 1972 (1972: 239-240), es favorable al retraso de la propuesta entonces; no obstante, es crítico con algunas lecturas, basadas en criterios estrictamente estilísticos y tipológicos (Von Hesberg 1994: 67; Nünnerich-Asmus 1993: 274, lám. 38). Ciertas evidencias proporcionadas por el registro arqueológico<sup>37</sup> parecen dificultar una fecha augustea (Bendala 2004: 95), manteniéndose en la actualidad una datación julio-claudia, a partir de Tiberio, para el conjunto (Edmonson 2000: 299-303). El tipo elegido en la cámara debe, por tanto, ser también enmarcado en un momento determinado de la evolución de los tipos iconográficos y de la composición de la estructura social emeritense.

36. En cualquier caso, parece asistirse a una suerte de “debate interno” en la propia sociedad romana de la época, entre los medios de control social que se logran a través de la estandarización de la imagen y de los códigos establecidos que permiten la identificación de roles a través de ella, y la voluntad de señalarse como individuo por medio de los rasgos particulares (Zanker 1995: 473).

37. La ausencia, por ejemplo, de *cognomen*, parece hacer poco probable su datación con posterioridad al reinado de Tiberio (Edmonson 2000: 300). De acuerdo a criterios estilísticos, que siempre nos merecen bastante cautela, C. Guiral (2002: 99) también retrasa la fecha flavia inicial a partir de los paralelos entre los peinados de la madre y de una estatua hallada al exterior del anfiteatro (Nogales 1997: 59-60). M. Bendala (2004: 95) alude a los ritmos documentados en la monumentalización de la ciudad y la lógica que implica la composición familiar.

Resulta igualmente del máximo interés, en la información proporcionada al espectador, la combinación entre el exterior y el interior de la tumba: la lectura conjunta de inscripción/relieve de fachada (*HAEp*, 8-11, 1957-60) y programa pictórico interior<sup>38</sup>. El hecho de que los miembros de la familia aparezcan representados como estatuas debería quizá estar más asociado a la voluntad de señalarse como miembros de pleno derecho de la ciudadanía emeritense, que con una cierta heroización<sup>39</sup>, como en ocasiones se ha señalado (Moormann 1988: 119; Bendala 2002: 70; Márquez 2006: 36, 52). Ello queda además reforzado por el *uolumen*<sup>40</sup> que C. Voconio Próculo sostiene en su mano izquierda, sobre el que se escribió *Aug(usta) Em(erita)* (Bendala 2004: 94-95).

En la inscripción exterior (fig. 3), a su vez, consta el nombre del promotor de la obra, pero se ensalzan las glorias militares de su padre<sup>41</sup>, Cayo Voconio, a través de la representación de los *donna militaria* (Bendala 2002: 69) recibidos. En el interior, sin embargo,

38. No obstante, cabe traer aquí también una serie de observaciones realizadas por P. Zanker (2002: 61), quien parece reconocer, a lo largo del siglo I d.C. y con respecto a momentos previos, un cierto repliegue de las representaciones de los difuntos al interior del las tumbas subrayando así los aspectos familiares sobre los estrictamente cívicos y potenciando rituales funerarios *in situ*; asocia dicha dinámica a la progresiva pérdida de participación política que se produce con el avance del sistema imperial. A nuestro juicio, si bien pudo ser así en la ciudad de Roma y su área directa de influencia, el papel asumido en ámbito provincial por las elites municipales perpetuó y asumió como propias durante mucho más tiempo las antiguas prácticas. Al respecto del diferente comportamiento en los honores en forma de estatua en Roma y las ciudades itálicas y provinciales, véase Fejfer (2008: 24, 42).

39. Ésta suele encontrarse asociada, desde el punto de vista iconográfico en el mundo romano, a la desnudez: *cfr.* Hallett 2005.

40. A nuestro juicio, parece muy poco probable que M. Voconio, el padre, también sostuviera un volumen en su mano (Abad 1982: 355), allí donde la pintura aparece totalmente perdida aunque no lo suficiente. Sobre la iconografía de los *uolumina* en las representaciones de togados, véanse Schäfer 1989 y Goette 1990. También en la tumba de *Pomponius Hylas*, en la vía Apia, de tiempos augusto-tiberianos, el difunto, en compañía de su esposa, porta asimismo un volumen (Abad 1982: 354; Guiral 2002: 99). Quizá obvio por conocido, resulta el retrato pintado del tenido por el panadero Próculo junto a su esposa: él viste la toga y porta una *mappa*; M. Nowicka (1993: 130) ve en ello un símbolo cultural, pero también eventualmente de su carácter de magistrado, rectificando su identificación con la del abogado *Terentius Neo*. La misma autora (Nowicka 1993: 144) proporciona otros ejemplos al respecto: el retrato, también en pareja, de *Granius Nestor*, de comienzos del siglo I d.C. y las representaciones en el interior de su tumba del joven Veturio Prisco, muerto en torno al 75 d.C.; en ellas aparece retratado como magistrado, subrayando su dignidad y rango (Gabelmann 1984: 198-199, lám. 34).

41. En determinados textos se refleja la honra que, para un individuo, suponían los honores adquiridos por sus progenitores, parientes directos y antepasados, v.g. Plinio, *NH*, 34.36.

se recurre a unos tipos netamente civiles, de acuerdo a los cánones ciudadanos<sup>42</sup>. Fue, probablemente, una forma de subrayar el importante salto cualitativo entre la primera generación del padre veterano –no obstante, condecorado– al hijo magistrado quien, muy probablemente, debía buena parte de la posición adquirida a la loable labor de su padre en los orígenes de la nueva ciudad. No deja de resultar igualmente significativo que en la inscripción aparezcan representadas de forma minuciosa estas condecoraciones –torques, *armillae* y *phalerae*– (Von Hesberg 1994: 239) si bien en el texto no se alude en ningún momento de forma explícita ni a ellas ni a la correspondiente carrera militar. De hecho, M. Bendala las considera como propias de un *discurso autónomo*, según el cual aparecen, además, representadas de acuerdo a una suerte de exhibición<sup>43</sup> (Bendala 2002: 69). Por supuesto que, sin olvidar que la participación en el ejército romano era reconocida como un honor ciudadano en sí mismo, la comparecencia de las recompensas obtenidas vendría a exaltar la figura del padre, merecedor por sus servicios, en un grado máximo de centurión (Bendala 1972: 244; Edmonson 2000: 300), de dichos honores. La vitalidad económica y social de la nueva ciudad habría favorecido una activa movilidad y el dinamismo entre los miembros de estas clases emergentes.

No obstante, raramente parece documentarse la erección de estatuas honoríficas dedicadas a personas que no hayan llegado a desempeñar ningún cargo municipal ni presenten indicio alguno de haber poseído un

elevado rango social, como es el caso de soldados o veteranos. En el *conuentus Tarraconensis*, por ejemplo, G. Alföldy en su primer estudio de fines de los años setenta del siglo pasado (1979: 224) hacía notar que, cuando así ocurría, era preciso leer iniciativas de familiares o individuos conectados de alguna forma con las elites municipales o, en cualquier caso, con los *ordines* privilegiados<sup>44</sup>. Más aún, este autor añadía que, en la mayor parte de los casos en los que los destinatarios de los homenajes son miembros de la *plebs urbana*, estamos ante inscripciones propias de ambiente funerario. Estas conclusiones, a las que se llegó a través de un exhaustivo análisis de basamentos epigráficos de estatuas honoríficas, desaparecidas, pueden tener un claro exponente en el conjunto de los Voconios. En todo ello el énfasis puesto en el éxito social familiar es fundamental: “*Voconio Próculo, con el monumento funerario dedicado a sus progenitores y a su hermana procedía a un ejercicio de afirmación familiar –de pietas para con ellos–, y lo hacía con una remisión a la uirtus paterna que se sumaba al tributo a la primera generación de los emeriti que pregona la “primera generación” de retratos emeritenses. Son valores de exaltación de la familia, de los ciudadanos romanos como conquistadores, que evocan perfectamente el ambiente ideológico de una ciudad como Augusta Emerita, marcada por la impronta de su pertenencia al programa imperial augusteo*”, dirá M. Bendala (2002: 70).

La tumba de los Voconios (fig. 1) se convierte así en un espacio propicio para la exaltación de las virtudes ciudadanas de la familia<sup>45</sup> –aún en vida de su promotor–. De hecho, a fines de la república y en la primera época imperial, *una tomba di bell’aspetto era ritenuta la quintessenza del successo borghese* (Zanker 2002: 61), incluso, a modo de monumento honorario. En sólo una generación se ha producido un importante salto cualitativo en la posición social de esta familia y la tumba es un buen lugar para ponerlo de manifiesto<sup>46</sup>.

42. Al menos a partir de los repertorios publicados parecen poco habituales las representaciones de difuntos con atuendo militar; ya J.-C. Balty (1993: 29, n. 240) hacía notar la inexistencia de un *corpus* al respecto y no nos consta que exista en la actualidad. Entre los escasos ejemplos: relieves de *Licinius*, de Teramo, en el *Palazzo Comunale* (Zanker 1975: 275, fig. 7; Frenz 1985: 75, cat. 147, lám. 62.2); de Sexto Vettio, de Vasanello (Frenz 1985: 86, cat. 13, lám. 7.1) y de los *Gessii*, como el anterior, del entorno de Viterbo, y conservado en el Museo de *Fine Arts* de Boston (Zanker 1975: 304; Frenz 1985: 86-87; cat. 14, lám. 6); de Mentana, en las cercanías de Roma (Zanker 1975: 305, fig. 44) y un último hoy conservado en Copenhague (Zanker 1975: 306, fig. 46). En todos los casos se trata de grupos (tres o cinco), en los cuales tan sólo uno de los individuos aparece ataviado con distintivos militares –o con el torso desnudo ¿o coraza? y *paludamentum*–; el resto, ya sean hombres o mujeres, responde a los cánones ciudadanos de *toga* y/o *palla*.

43. Como paralelos, aunque sin la calidad ni el realismo de los relieves emeritenses, cabe citar los augusteos de Nápoles (?) (Frenz 1985: 142, cat. 119, lám. 50.2) y Teramo (Frenz 1985: 157-158, cat. 147, lám. 62.2) donde, en ambos, las condecoraciones acompañan a las representaciones de los difuntos. En el último de ellos se trata tan sólo de brazaletes o quizá torques, por lo que la interpretación funcional resulta algo más ambigua, si bien, uno de los fallecidos, había sido militar (*vid.* n. anterior).

44. No obstante, algunos autores (Stylow 2001: 145) han cuestionado la validez de lo observado en *Tarraco* como modelo de lectura del comportamiento social en otros territorios hispanos.

45. Una vida familiar, estar casado, tener descendencia, formaba también parte del comportamiento normativo propio del ciudadano romano, y podía estar considerado dentro de sus “virtudes” cívicas, de ahí que sea también un recurrente iconográfico del que se sirvan determinados individuos para subrayar este carácter (Zanker 2002: 345).

46. Dirá, muy atinadamente, Paul Zanker (1992:39) al referirse a los individuos que emplean este tipo de vías como medio de presentación ante la sociedad y entre los que podemos reconocer a Voconio Próculo: “*In der Regel waren es vor allem die „Aufsteiger“, diejenigen, die es als erste ihrer Familie zu Wohlstand und Ansehen*

Más aún si, como se ha propuesto, el recinto de los Voconios, tal y como hoy lo conocemos, hubiera monumentalizado, de acuerdo a la evolución reconocida en otras necrópolis, un antiguo *bustum* previo (Bendala 1972: 233) que habría que relacionar con los padres difuntos. La propia tipología del monumento, de recinto rematado con merlones, *podría tener el propósito de simbolizar una identificación con la propia ciudad, una autoafirmación como ciudadano y de los derechos y deberes inherentes a tal condición* (Bendala 2004: 91). Son conocidos numerosos momentos de la tradición ritual funeraria romana en la que los enterramientos son frecuentados y visitados, con motivo de conmemoraciones y celebraciones periódicas<sup>47</sup> (Zanker 1992: 339) por lo que es también de esperar que la tumba de los Voconios pudiera ser accesible con motivo de ceremonias y rituales vinculados con el culto a los difuntos (Edmonson 2000: 302). La posición de determinados grupos y el establecimiento de distancias con otros sectores de la sociedad no vendría solamente dado por las imágenes y su disposición, sino también por el propio comportamiento ritual en el que éstas participaban (Gregory 1994: 87). En el caso de la tumba de los Voconios, en el curso de las excavaciones de J.R. Mérida y M. Macías (Bendala 1972: 229), al parecer, se documentaron en la cámara interior los restos de lo que se interpretó como un *pequeño pódium o mesa de escasa altura*, muy probablemente empleado en estas prácticas relativas a la honra y memoria de los difuntos, quizá comidas rituales (Bendala 1972: 233).

A su vez, la garantía en la transmisión del mensaje vendría además reforzada por la posición y notable visibilidad de las tumbas en el contexto de la ciudad. Los enterramientos de los Julios y los Voconios estarían situados muy cercanos a la muralla, a pesar de que su trazado concreto no se conoce con total seguridad en este sector (Márquez 2006: 124); es incluso muy probable que en las inmediaciones de los sepulcros se encontrara situada una de las puertas de acceso. Se localizaban igualmente cercanos al conjunto teatro-anfiteatro, en una vía, por tanto, de tránsito fluido del elevado número de población que con motivo de celebraciones y espectáculos se congregaría en estos edificios. Se trata, por tanto, en el contexto de la ubicación de las áreas de enterramiento emeritenses, de una localización

relativamente privilegiada (Von Hesberg 1994: 13-14) que garantizaría, así, el éxito del mensaje propagandístico-ideológico que las tumbas pretendían transmitir.

A una iconografía semejante responde, también, la segunda de las representaciones objeto de nuestro estudio, la de M. Cocceyo Juliano sobre el ara hexagonal hallada en el entorno del *hyposcaenium* del teatro de Itálica (fig. 4). El altar, dedicado por el propio Marco Cocceyo, presenta en una de sus caras, una inscripción en la que se alude a una donación personal a la ciudad ([*reipublicae*] *Italicens(ium)*), de acuerdo a una promesa. Junto a su esposa e hijo –y por tanto, también, en el marco de la familia nuclear– ofrece una serie de elementos muy probablemente destinados al teatro romano (Rodríguez 2008: 222-223)<sup>48</sup>, lugar en el que fue encontrada la pieza en el curso de las excavaciones de la década de los setenta del siglo pasado. En las cinco caras restantes aparecen otras tantas figuras (fig. 5), incluidas en el interior de arquitecturas columnadas y rematadas, según los casos, en arcos de medio punto, frontones o, incluso, en el caso de Cocceyo Quirino, unas aves entrelazadas, al modo de los recursos arquitectónicos empleados en los coetáneos sarcófagos conocidos en la bibliografía al uso como *Säulensarkofage* (Koch y Sichterman 1982; Koch 1993). Entre las figuras representadas, a modo de esculturas sobre altos pedestales moldurados, se encuentra una probable diosa Fortuna y un personaje masculino tradicionalmente identificado con un *genius* (Luzón 1978: 189) o *bonus euentus* (Canto 1985: 266). Los tres restantes no ofrecen duda alguna: son los miembros de la familia: Marco Cocceyo Quirino, Junia Africana y el hijo de ambos, Cocceyo Quirino. Las iniciales de cada uno de sus nombres aparecen en el centro del campo epigráfico del pedestal correspondiente. Los recursos iconográficos empleados, por poco frecuentes, parecen constatar el carácter *parlante* de la pieza, su valor narrativo (Gregory 1994: 83). A pesar de que, como ya se ha indicado, el esquema general de la misma parece poder asimilarse a composiciones decorativas conocidas en relieves, especialmente en sarcófagos, no deja de ser atractiva la propuesta de que el propio ara hubiera reflejado el aspecto que presentaba algún espacio del entorno organizado rítmicamente con hornacinas cubiertas con semicúpulas/arcos de medio punto, encargadas de cobijar estatuas de privados y divinidades, como pudo ser el *postscaenium*. La evidencia arqueológica ha dejado fuera de toda duda el papel jugado por

*gebracht hatten, Freigelassene und Veteranen, Handwerker und Händler, die sich um die Grabrepräsentation besonders bemühen“.*

47. Entre las oficiales pueden citarse las *Parentalia*, *Rosalia* o *Lemuria*, a las que habría que sumar otras muchas ceremonias y celebraciones de carácter privado (Von Hesberg 1994: 26-27).

48. Al razonamiento sugerido por los elementos dedicados, se suma el hecho de que también ofreciera unos *ludi* (*sic*).

la *porticus post scaenam* como espacio para la autorepresentación ciudadana, donde, al menos en los intercolumnios de sus galerías occidental y meridional, se han documentado numerosos pedestales tanto *equestres* como *pedestres*<sup>49</sup>; al dedicado a Lucio Pontio, el único conservado con evidencia epigráfica, ya se ha aludido más arriba.

En cualquier caso, lo más llamativo de la pieza, a efectos del presente trabajo, parece ser el hecho de que se emplee una iniciativa totalmente personal –una donación en virtud de un voto–, destinada a la comunidad y a un espacio público, para realizar una manifestación de reafirmación social de carácter familiar. Sin embargo, en el epígrafe, en ningún caso se consignan los cargos eventualmente desempeñados por el dedicante, sino tan sólo el objeto de la donación. Es más que probable que esa información quedara sobreentendida y reforzada a través de los relieves. A través de ellos podría intuirse el carácter de decurión de Cocceyo padre –con toga y volumen– y de sacerdotisa de Iunia Africana –cubierta y en actitud sacrificial–. Es probable, además, que, recurriendo a la representación de sus tres miembros, quisiera subrayarse el prestigio familiar susceptible de allanar la eventual carrera política del joven M. Cocceyo Quirino. Aunque el rango decurional no era ni oficial ni jurídicamente hereditario, en la práctica el *status* social de las familias hacía que los hijos sustituyeran o se unieran a sus padres en el *ordo decurionum* y de éste pasaran, como muchos de sus padres, a desempeñar diferentes magistraturas y sacerdocios (Melchor 2009: 394). Es más, en muchos casos las liberalidades se llevarán a cabo una vez culminada la carrera política por lo que no deberán ser entendidas como medio de conseguir o reforzar ésta; el agradecimiento a la comunidad de los honores recibidos se presentaba así como una vía para perpetuar la memoria de la familia y facilitar el camino a los descendientes (Melchor 2009: 404).

Habría por último que preguntarse el valor añadido al conjunto aportado por las representaciones de las esculturas de divinidades, *Fortuna* y *genius/bonus euentus*. De hecho, algunos de los ejemplos mejor

conocidos, como los ya citados norteafricanos<sup>50</sup>, parecen demostrar que una configuración determinada de las galerías –con atributos imperiales, emperadores, privados, divinidades, alegorías, especialmente avanzada la época imperial– podía definir una intención y lectura muy concreta. En este caso, ambas presentan actitud sacrificial, justificada por el carácter sacro de la pieza –un ara– en el propio contexto de la *orchestra* del teatro italicense; no obstante, también podrían haber sido esculturas existentes en la realidad, incluso formando parte de una liberalidad del propio Cocceyo. Lamentablemente, no constan pruebas al respecto.

Por tanto, son varios los elementos que tienen en común las representaciones de los promotores de las iniciativas: tanto Voconio Próculo como Marco Cocceyo van ataviados con la toga y portan en sus manos sendos *uolumina*. De hecho, recurren a un tipo iconográfico propio de las estatuas honoríficas de carácter cívico, esfera desde la cual, a nuestro juicio, se integra en el ámbito funerario sin perder su simbolismo. Su presencia es una constante en las representaciones de togados en su variante de magistrados y es más probable que aquí, en las manos de Voconio Próculo tenga ese sentido, más que una asociación al cultivo de las artes y las ciencias en clave funeraria<sup>51</sup>, como se ha propuesto en lecturas anteriores (Bendala 1972: 250; Márquez 2006: 48).

En esta línea, es preciso también insistir en el significado adquirido por la iconografía del togado, en un repertorio estatuario netamente estandarizado y repetitivo (Gregory 1994: 83). Este tipo (*togata effigies*), para esculturas de privados fue, con diferencia, el más difundido tanto en la república como en el imperio (Lahusen 1983: 46) y ya lo señala incluso Plinio (*NH* 34.18) como el más adecuado para los ciudadanos romanos. Ello se debió, fundamentalmente, a que la toga se convirtió en todo un símbolo de estatus, de ahí que fuera el preferido por los romanos para ser representados en el marco de su pertenencia a la comunidad y a su participación ciudadana (Goette 1990), especialmente desde el punto de vista de las connotaciones jurídicas que ello suponía; de ahí que resulte especialmente simbólico en el caso de determinados grupos como los veteranos o los libertos (Zanker 1992: 344). Más aún, con la estandarización de los tipos estatuarios el togado se convertiría en la representación del

49. Ya planteamos en su momento (Rodríguez 2004: 559) que los pedestales dedicados a M. Lucretio Iuliano (Rodríguez 2004: cat. 15 e I6), reutilizados en un segundo momento como soportes de maquinaria en el *hyposcaenium*, hubieran sido desplazados desde la galería del pórtico trasero. También, como parte de la reforma del área de la escena correspondiente a comienzos del siglo III, se reutilizaron unos antiguos togados (León 1995: 164-169) que, es muy posible, hubieran formado parte de la propia decoración escultórica del edificio.

50. *Vid.* n. 18.

51. En general estos objetos se han atribuido a un mero ambiente culto (Guiral 2002: 101), quizá parte de un ajuar tomado de las prácticas de la vida cotidiana. Más allá, hay quien los ha vinculado, incluso, a círculos pitagóricos, para quienes el cultivo de las artes y las ciencias propiciaba el acceso a la inmortalidad (Abad 1982: 354-355).

ciudadano (Gregory 1994: 85), resultando de lectura inequívoca para aquellos que lo contemplaran<sup>52</sup>. En ambiente funerario, en la medida en que los difuntos sean celebrados como ciudadanos ejemplares, la *toga* en los hombres y la *palla* en las mujeres adquirirán pleno valor simbólico (Zanker 2002: 61). En el estudio, ya clásico, de H.G. Niemeyer (1968: 40) se insistía en que la representación de un hombre togado venía a equipararse con la imagen honorífica de un ciudadano que había desempeñado con éxito sus responsabilidades ante la comunidad, desarrollado una vida pública ejemplar y consolidado o incluso visto aumentar su estatus y prestigio entre los de su clase. En el caso de las provincias, además, venía a identificar a las aristocracias locales y, por extensión, denotaba el avance de la municipalización y de la integración creciente en el esquema político y administrativo romano (Melchor 1999: 48). En el caso de Marco Cocceyo no deja de resultar enormemente atractivo, en aras de documentar dichas dinámicas, el hecho de que diferentes evidencias parezcan identificarlo con un origen norteafricano (Rodríguez 2004: 161; Caballos 2010: 275). No sería por consiguiente extraño que este individuo, miembro de una nueva élite foránea de incorporación más o menos reciente entre la sociedad italicense, se sirviera de estos mecanismos iconográficos/evergéticos para afianzar y consolidar su posición y la de su familia en la comunidad.

Aunque el creciente deterioro de las pinturas no lo haga hoy del todo perceptible<sup>53</sup>, al parecer, la túnica de Voconio Próculo (fig. 2) presentaba, además, una estrecha banda vertical de color púrpura (Edmonson 2000: 302), el *angustus clauus*, signo inequívoco de su identificación como activo participante en la vida municipal. A ello se suman otros símbolos<sup>54</sup> como portar un

52. Lo estricto del código que en Roma establece la vestimenta, por ejemplo con motivo de la asistencia al teatro, queda de manifiesto en un pasaje de Suetonio: *Aug.* 44. Véase también al respecto Parker (1999: 166).

53. Aunque sobre las esculturas en mármol en pocas ocasiones se ha conservado la policromía, otros soportes como el metal y, especialmente, las representaciones pintadas permiten distinguir, dentro del togado genérico, estas diferencias entre los *ordines*.

54. De los escasos símbolos presentes en el conjunto resulta menos evidente, desde el punto de vista semántico, el objeto que *Caecilia Anus*, madre de Voconio Próculo, sujeta en su mano izquierda. Una vez analizados los paralelos iconográficos (De Ridder 1873: 1425; Von Netoliczka 1921: cols. 29-45; Hurschmann 2001: 822) parece fuera de duda que se trata de un espejo doble, en este caso abierto, caracterizado por dos piezas circulares –una vez cerrado, una queda encastrada en la otra– con una manilla metálica sobre la superior, la tapadera, que permite asirlo. En el estado actual de la investigación no contamos aún con una interpretación convincente que

*uolumen* –tanto Voconio Próculo como Marco Cocceyo lo hacen–, o la *bullā* (Cocceyo Quirino), símbolo, junto a la *toga praetexta*, de los hijos de las clases dirigentes con anterioridad a la mayoría de edad (Goette 1986: 137). En cualquier caso, se trata de un símbolo encargado de subrayar el nacimiento libre de aquellos que lo portan (Balty 1993: 18-19), en un clima de dinámica movilidad social en la que, no obstante, determinados grupos, especialmente los libertos y sus descendientes, se siguen contemplando como advenedizos. De hecho, H.R. Goette<sup>55</sup> (1986: 146) identificó la consolidación del uso de la *bullā*, a comienzos de la época imperial, con dos fenómenos que no tendrían por qué ser excluyentes: por un lado el creciente ascenso de los libertos, por otro, la difusión de la iconografía de los príncipes julio-claudios, con toga y *bullā*.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Como ya se ha señalado más arriba<sup>56</sup>, diferentes estudios insisten en la importancia del contexto para la comprensión del mensaje que las esculturas pretendían transmitir y los muy limitados casos en los que éste es conocido, permitiendo así llegar a conclusiones válidas al respecto. En el caso de los ejemplos analizados, resulta imposible afirmar si se trata de la trasposición y/o evocación en diferentes soportes (paneles pintados y bajorrelieve) de unos honores en forma de esculturas exentas existentes en la realidad. Sería quizá más probable pensar en unas manifestaciones más discretas en inversión y medios, así como destinadas a escenarios más restrictivos, encargadas de sustituir, de alguna

permita explicar la elección de este elemento y no otro en este contexto funerario en el que tratan de subrayarse las virtudes ciudadanas. Frente al caso del *uolumen* para los togados, el *speculum* o *κάτοπτρον* no resulta frecuente en los tipos estatuarios femeninos equivalentes. En el ya citado relieve de Teramo (*vid.* n. 43) sobre las jambas de la arquitectura figurada en cuyos nichos se integran los tres difuntos se reconoce, además de las condecoraciones a las que se ha aludido anteriormente, un espejo doble (Zanker 1975: 275, fig. 7). Lamentablemente, el estado fragmentario de la inscripción no permite reconstruir las relaciones de parentesco entre los representados; tan sólo sabemos que el promotor fue *L. Licinius Mancius*, aunque no deja de ser significativo el hecho de que respondan, respectivamente, a un togado, una mujer cubierta y un soldado. Un último ejemplo de espejo doble, en un relieve funerario de Pesaro, acompañando a la representación de la difunta (Zanker 1975: 302, fig. 41).

55. Quien dio a conocer la pieza italicense cuando aún se encontraba inédita, sin llegar a dar una interpretación satisfactoria para la presencia en ella el motivo de la *bullā*, que también porta el *genius*: Goette (1986: 148-150, cat. 101, figs. 17-20).

56. *Vid.* n. 13.



forma, a los habituales cauces de autorepresentación a los que no se había podido tener acceso<sup>57</sup>. Sin duda, los promotores, C. Voconio Próculo y M. Cocceio Juliano eligieron de forma consciente el tipo no sólo del togado, sino, más aún, el de la escultura honorífica asociada a dicha iconografía destinada a subrayar la condición ciudadana, con lo que ello conllevaba de buenas prácticas en el marco del orden social establecido.

Sin obviar los notables cambios sufridos por dicho orden a lo largo del aproximadamente siglo y medio que separa a los ejemplos que nos ocupan, se hace preciso insistir en su condición de individuos que reivindican su posición e integración de pleno derecho entre las clases gestoras de sus respectivas comunidades ciudadanas; estos mecanismos, de hecho, han sido especialmente bien caracterizados en lo que se refiere a la clase emergente por excelencia de la sociedad romana: los libertos<sup>58</sup> de fines de la república y comienzos de la época imperial (Zanker 1975). En nuestro caso, se trata, por un lado, del hijo de un militar, integrante de los primeros grupos de veteranos asentados en la nueva colonia, en el caso emeritense; por otro, de un probable norteafricano y su familia en la “itálica” Itálica, a fines de la segunda centuria o comienzos del siglo III d.C. Es más, C. Voconio Próculo pudo, para honrar a su padre, hacer representar sobre la lápida funeraria de acceso al sepulcro los *dona militaria* conseguidos por éste en vida, si bien no debieron de existir ni razones suficientes ni darse los cauces legales adecuados que le permitieran erigir una estatua honorífica a un veterano de rango medio. Sólo en su tumba, y de acuerdo a un programa de carácter privado y familiar quedó representado solemne y con toga, al modo de los ciudadanos merecedores de homenajes públicos. A partir de este modelo iconográfico, fraguado en el ámbito de las honras cívicas, habría pasado a otros ambientes como pueda ser

el funerario, sin perder buena parte de estas connotaciones que subrayaban los méritos del difunto en el marco de la comunidad de referencia. Así, al respecto de la tumba de los Voconios señalará M. Bendala (1972: 252) que, en ella, *lo honorífico llega incluso a imponerse a lo funerario*. En ese sentido, y al margen de la obvia ausencia de fórmulas sepulcrales que sólo se consolidarán más adelante, el contenido del epitafio emeritense (fig. 3) se caracteriza por subrayar, por encima de los aspectos funerarios, los de carácter familiar (difuntos y sus relaciones) y cívico-militar (condecoraciones). De hecho, todo parece indicar que en los dos casos analizados se insiste en la relevancia de los lazos familiares en las vías de promoción política en ámbito municipal ya sea en segunda generación –Voconio– o tratando de sancionar el futuro de los descendientes –Cocceyo–.

A su vez, a juzgar por las diferentes iniciativas que, al menos, han llegado hasta nosotros: la construcción del mausoleo familiar y las donaciones y liberalidades vinculadas al teatro, respectivamente, todo lleva a pensar que nos encontramos ante personajes con una próspera situación económica. Ésta habría sido la que, eventualmente, les habría permitido acceder a la participación en la política municipal, siempre que la representación del togado con volumen se tenga como indicio de magistrados y miembros del *ordo*, y no como un mero tipo estandarizado con implicaciones ideológicas y propagandísticas de amplia difusión entre los ciudadanos libres. No obstante, todo parece indicar que, a pesar de que las estrategias personales para lograr dichos homenajes pudieran llegar a tener cierto éxito, lo canónico era hacerse merecedor de ellos por parte de la comunidad en sus diferentes variantes (*ordo decurionum*, *plebs urbana*, *collegia*, corporaciones, familiares, clientes, libertos). En buena parte de los casos, además, dichos honores solamente se lograban con carácter póstumo. La erección e instalación de estatuas honoríficas tenía, por tanto, una trascendencia tal en el orden social y sus mecanismos que era una práctica regulada por las autoridades y que no podía ser llevada a cabo libremente, al menos en buena parte de los espacios urbanos públicos. No obstante, si bien este panorama de estrictas normativas ha sido el tradicionalmente trazado por las fuentes textuales, las evidencias arqueológicas y epigráficas parecen transmitir, si no un panorama de mayor flexibilidad sí, al menos, unas fronteras mucho más tenues y difusas entre los espacios tenidos por públicos y aquéllos considerados privados, que, en multitud de dinámicas, compartirán idénticos códigos y medios de expresión.

57. Dirá G. Alföldy (1979: 225-226): “Die öffentliche statuarische Ehrung [...] war ein Privileg der Mitglieder der Oberschicht; sie und nur sie, die honesti, in eindeutigem Urterchied zu den humiles, konnten darauf Anspruch erheben, auf den fora und in weiteren öffentlichen Bauten der Städte durch statuarische Darstellungen den Zeitgenossen und der Nachwelt vorgestellt zu werden. Darüber hinaus spiegelte sich in der Verwirklichung derartiger Bildprogramme auch die aristokratische Hierarchie innerhalb der Oberschicht wider, ersichtlich daran, wer von wem, aus welchem Anlass, auf wessen Kosten Ehrenstatuen erhalten konnte”.

58. Éstos, por regla general, no podían llevar a cabo dedicaciones en suelo público (Eck 1992: 361). En este sentido, no parece casual que a este colectivo pertenezcan los Julios, enterrados en el mausoleo vecino al de los Voconios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Casal, L. (1976): "Pintura romana en Mérida", *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bimilenario de Mérida*: 163-182. Madrid.
- Abad Casal, L. (1982): *La pintura romana en España*. Sevilla-Alicante.
- Abascal, J. M.; Alföldy, G. y Cebrián, R. (2001): "La inscripción con letras de bronce y otros documentos epigráficos del foro de Segóbriga", *AEspA* 74: 117-130.
- (2011): *Inscripciones romanas (1986-2010)*. Madrid.
- Alföldy, G. (1979): "Bildprogramme in den römischen Städten des *Conventus Tarraconensis*-Das Zeugnis der Statuenpostamente", *Homenaje García y Bellido IV. Revista de la Universidad Complutense de Madrid XVIII*, 118: 177-275.
- (1984): *Römische Statuen in Venetia et Histria. Epigraphische Quellen*. Heidelberg.
- (1990): "Resumen del coloquio", *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*: 401-405. München.
- (2011): *Corpus Inscriptionum Latinarum. Inscriptiones Hispaniae Latinae. Editio altera. Conventus Tarraconensis fasciculus secundus. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*. Berlin.
- Anderson, M. L. y Nista, L. (1988): *Roman Portraits in Context. Imperial and Private Likenesses from the Museo Nazionale Romano*. Roma.
- Antico Gallina, M.V. (1997): "*Locus datus decreto decurionum*: riflessioni topografiche e giuridiche sul *suburbium* attraverso i titoli funerari", *Epigraphica* 59: 205-224.
- Baldassarre, I.; Pontrandolfo, A.; Rouveret, A. y Salvadori, M. (2006): *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano.
- Balty, J.-C. (1993): *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mainz am Rhein.
- Bartman, E. (1991): "Sculptural Collecting and Display in the Private Realm", en E. K. Gazda (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*: 71-88. Ann Arbor.
- Bažant, J. (1995): *Roman Portraiture: A History of its History*, Prag.
- Beltrán, J. (2002): "La arquitectura funeraria en la Hispania meridional durante los siglos II a.C. – I d.C.", *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, vol. I: 233-258. Córdoba.
- Bendala, M. (1972): "Los llamados «columbarios» de Mérida", *Habis* 3: 223-253.
- (1976): "Las necrópolis de *Augusta Emerita*", *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bimilenario de Mérida*: 141-161. Madrid.
- (2002): "Virtus y pietas en los monumentos funerarios de la Hispania romana", *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, vol. I: 67-86. Córdoba.
- (2004): "Arquitectura funeraria", *Mérida. Colonia Augusta Emerita*, col. *Las capitales provinciales de Hispania*: 85-100. Roma.
- Breckenridge, J. D. (1968): *Likeness: A Conceptual History or Ancient Portraiture*. Evaston.
- Büchsel, M. y Schmidt, P. (2003): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Mainz am Rhein.
- Caballos, A. (2010): "Adriano, la *Colonia Aelia Augusta Italicensium* y una nueva inscripción del "Traianeum" de Itálica", en F. J. Navarro (ed.), *Pluralidad e integración en el mundo romano*: 265-277. Barañán.
- Canto, A.Mª. (1985): *Epigrafía romana de Itálica*. Madrid.
- Caputo, G. y Traversari, G. (1976): *Le sculture del teatro di Leptis Magna*. Roma.
- Clauss, M. (2001): *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*. Leipzig.
- Dardaine, S. (1980): "La formule épigraphique *impensam remisit* et l'evergétisme en Bétique", *MCV XVI*: 39-55.
- De Ridder, A. (1873): "*Speculum*", *Daremberg-Saglio*, vol. IV.2: 1422-1430. París.
- Eck, W. (1992): "Ehrungen für Personen hohen soziopolitischen Ranges im öffentlichen und privaten Bereich", en H. J. Schalles, H. von Hesberg y P. Zanker (eds.), *Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr., Xantener Berichte*, 2, Xanten 1990: 359-376. Xanten.
- (1996): "Dedicanti di statue ed autorappresentazione nelle città romane", *Tra epigrafia, prosopografia e archeologia. Scritti scelti, rielaborati ed aggiornati*: 347-357. Roma.
- Edmonson, J. (2000): "Conmemoración funeraria y relaciones familiares en *Augusta Emerita*", en J.-G. Gorges y T. Nogales (eds.), *Sociedad y cultura en Lusitania romana*: 299-327. Badajoz.
- Edmonson, J.; Nogales, T. y Trillmich, W. (2001): *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta Emerita*. Madrid.
- Fejfer, J. (2008): *Roman Portraits in Context (Image & Context Series, 2)*. Berlin-New York.
- Frenz, H.G. (1985): *Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien*. Roma.

- Gabelmann, H. (1984): *Antike Audienz- und Tribunal-szenen*. Darmstadt.
- Gazda, E. y Haeckl, A. E. (1993): "Roman Portraiture: Reflections on the Question of Context", *JRA* 6: 289-302.
- George, M. (2005): "Family Imagery and Family Values in Roman Italy", en M. George (ed.), *The Roman Family in the Empire. Rome, Italy and Beyond*: 37-66. Oxford.
- Goette, H. R. (1986): "Die Bulla", *BjB* 186: 133-164.
- (1990): *Studien zu römischen Togadarstellungen*. Mainz am Rhein.
- Gorostidi, D. (2011): "Aggiornamento del corpus epigrafico tuscolano: le iscrizioni repubblicane", *Lazio e Sabina VII*: 323-330. Roma.
- Gregori, G.L. (2008): "Huic ordo decurionum ornamenta...decrevit. Forme pubbliche di riconoscimento del successo personale nell'Italia romana", en C. Berrendonner *et alii* (dir.): *Le quotidien municipal dans l'Occident romain*: 661-685. Clermont-Ferrand.
- Gregory, A.P. (1994): "«Powerful Images»: Responses to Portraits and the Political Uses of Images in Rome", *JRA* 7: 80-99.
- Gros, P. (2002): "Les monuments funéraires à édicule sur podium dans l'Italie du Ier. S. av. J.-C.", *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, vol. I: 13-32. Córdoba.
- Guiral, C. (2002): "Tumbas pintadas en la Hispania romana", *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, II: 81-103. Córdoba.
- Hallett, C. (2005): *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300. Oxford Studies in Ancient Culture and Representation*. Oxford.
- Hekler, A. (1972): *Greek and Roman Portraits*. New York.
- Hirschmann, R. (2001): "Spiegel", *Der Neue Pauly*, vol. 11: 822. Stuttgart.
- Jordán, A. A. (2004-2005): "Curia ordinis. Uso epigráfico de un edificio singular", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II, Historia Antigua, 17-18: 361-373.
- Kent, J. P. C.; Overbeck, B. y Stylow, A. U. (1973): *Die römische Münze*. München.
- Kleiner, D. E. E. (1987): *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Roma.
- Koch, G. (1993): *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*. Darmstadt.
- Koch, G. y Sichtermann, H. (1982): *Römische Sarkophage*. München.
- Lahusen, G. (1983): *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*. Roma.
- Lahusen, G. (1984): *Schriftquellen zum römischen Bildnis I: Textstellen, von den Anfängen bis zum 3. Jahrhundert*. Bremen.
- (2010): *Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte*. Mainz am Rhein.
- León, P. (1995): *Esculturas de Itálica*. Sevilla.
- (2001): *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla.
- Le Roux, P. (2008): "Dans les centres monumentaux des cités de la péninsule Ibérique au Haut-Empire: à propos de statues", *Le quotidien municipal dans l'Occident romain*: 569-594. Clermont-Ferrand.
- Luzón, J.M. (1978): "Die neuattischen rund Aren von Itálica", *MM* 19: 272-289.
- Márquez, J. (2006): *Los Columbarios: arquitectura y paisaje funerario en Augusta Emerita*. Mérida (serie *Ataecina* 2).
- Melchor Gil, E. (1999): *La munificencia cívica en el mundo romano*. Madrid.
- (2009): "Las elites municipales hispanorromanas a fines de la república y el altoimperio: ideología y conductas sociopolíticas", en J. Andreu *et alii* (eds.): *Hispaniae. Las provincias hispanas en el mundo romano*: 391-410. Tarragona.
- Moormann, E.M. (1988): *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Assen.
- Morena, J. A.; Ventura, A.; Marquez, C. y Moreno, A. (2011): "El foro de la ciudad romana de Torreparedones (Baena, Córdoba). Primeros resultados de la investigación arqueológica (2009-2010)", *Itálica. Revista de Arqueología Clásica de Andalucía*, 1: 145-169.
- Musumeci, F. (1978): "Statuae in publico positae", *Studia et Documenta Historiae et Iuris* 44: 191-203.
- Nappo, S. (1989): "Freggio dipinto del «praedium» di Giulia Felice con rappresentazione del foro di Pompei", *Rivista di Studi Pompeiani* 3: 79-96.
- Niemeyer, H.G. (1968): *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*. Berlin.
- Nista, L. (1988): "Ius imaginum and Public Portraiture", *Roman Portraits in Context. Imperial and Private Likenesses from the Museo Nazionale Romano*: 33-39. Roma.
- Nogales, T. (1997): *El retrato privado en Augusta Emerita*, 2 vols. Badajoz.
- Nogales Basarrate, T. (2009): "Imago Romae: autorrepresentación de la sociedad a través del retrato", en J. Andreu *et alii* (eds.), *Hispaniae. Las provincias hispanas en el mundo romano*: 411-424. Tarragona.
- Noguera Celdrán, J.M.; Abascal Palazón, J. M. y Cebrián Fernández, R. (2008): "El programa escultórico del foro de Segobriga", en J.M. Noguera y E. Conde (eds.), *Escultura romana en Hispania V*: 283-343. Murcia.

- Nowicka, M. (1993): *Le portrait dans la peinture antique*. Varsovie.
- Nünnerich-Asmus, A. (coord.) (1993): *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Mainz am Rhein.
- Oria Segura, M. (2000): “Statua, signum, imago...el lenguaje de las dedicatorias en la Bética romana”, *Spal* 9: 451-463. <http://dx.doi.org/10.12795/spal.2000.i9.25>
- Parker, H.N. (1999): “The Observer of All Observers: Spectacle, Applause and Cultural Politics in the Roman Theater Audience”, en B. Bergemann y C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*: 163-179. New Haven – London.
- Prados Martínez, F. (2008): *Arquitectura púnica. Los monumentos funerarios*. Madrid.
- Rodríguez Gutiérrez, O. (2004): *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid.
- (2008): “El proceso de edificación del teatro romano de Itálica a través del análisis arqueológico de sus diferentes etapas constructivas”, *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales*: 209-227. Mérida.
- Sanzi di Mino, M.R. (1998): *La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*. Milano.
- Schäfer, Th. (1989): *Imperii Insignia: sella curulis und fascies. Zur Rápresentation römischer Magistrate*, *RM, Erg.* 29. Mainz am Rhein.
- Sehlmeyer, M. (1999): *Stadtrömischen Ehrenstatuen der republikanischen Zeit: Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins*. Stuttgart.
- Serrano, E.; Atencia, R. y Rodríguez Oliva, P. (1991-1992): “Nuevas inscripciones de *Singilia Barba*”, *Mainake XIII-XIV*: 171-203.
- Sillières, P.; Magallón, M. A. y Navarro, M. (1995): “El *municipium Labitulosanum* y sus notables: novedades arqueológicas y epigráficas”, *AEspA* 68: 107-130.
- Stemmer, K. (ed.) (1995): *Standorte: Kontext und Funktion antiker Skulptur*. Berlin.
- Stewart, P. (2003): *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford.
- Stylow, A.U. (2001): “Las estatuas honoríficas como medio de autorrepresentación de las elites locales en Hispania”, en M. Navarro y S. Demougin (eds.), *Élites hispaniques*, Bordeaux 1998: 141-153. Paris.
- (2002): “La epigrafía funeraria en la Bética”, *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, vol. I: 353-368. Córdoba.
- Thomas, R. (1998): “Zur Selbstdarstellung der römischen Provinzbevölkerung in der Wandmalerei der Mittleren Kaiserzeit”, en R. Rolle y K. Schmidt (eds.), *Archäologischen Studien in Kontaktzonen der antike Welt*: 733-756. Göttingen.
- Trillmich, W. y Zanker, P. (eds.) (1990): *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Madrid 1987. München.
- Vaquerizo, D. (2010): *Necrópolis urbanas en Baetica*. Tarragona.
- Von Hesberg, H. (1994): *Monumenta. I sepolcra romani e la loro architettura*, Milano.
- (1993): “Römische Grabbauten in den hispanischen Provinzen”, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*: 159-181. Mainz am Rhein.
- (2002): “Il profumo del marmo – cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I sec. d.C.”, *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, vol. I: 33-50. Córdoba.
- Von Netoliczka, O. (1921): “κάτοπτρον”, *RE Pauly-Wissowa*, vol. XI: cols. 29-45. Stuttgart.
- Zaccaria Ruggiu, A. (1995): *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*. Roma.
- Zanker, P. (1975): “Grabreliefs römischer Freigelassener”, *JdI* 90: 267-315.
- (1983): “Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in Mittelitalischen und Campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser”, en *Les „Bourgeoisies“ municipales italiennes aux Iie et Ier siècles av. J.-C.*, Paris-Napoli: 251-266.
- (1992): “Bürgerliche Selbstdarstellung am Grab im römischen Kaiserreich”, en H. J. Schalles; H. von Hesberg y P. Zanker (eds.): *Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr., Xantener Berichte, 2*, Xanten 1990: 339-358. Xanten.
- Zanker, P. (1995): “Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik”, *AA*: 473-481.
- Zanker, P. (1998): *Pompeii. Public and Private Life*. Cambridge-London.
- Zanker, P. (2002): “Discorsi presso la tomba. Le immagini dei sarcofagi mitologici: un linguaggio superlativo”, *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*: 51-66. Córdoba.
- Zimmer, G. (1992): “Statuenaufstellung auf Forumsanlagen des 2. Jahrhunderts n. Chr.”, en H. J. Schalles, H. von Hesberg y P. Zanker (eds.): *Römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr., Xantener Berichte, 2*, Xanten 1990: 301-324. Xanten.