

PROPAGANDA, IDENTIDAD, IDEOLOGÍA Y PERSPECTIVA EN LA ESCENA DE BATALLA DEL SARCÓFAGO DE PORTONACCIO

Sergio España Chamorro

Licenciado en Historia (UCM); Máster de Arqueología del Mediterráneo en la Antigüedad Clásica;
Doctorando en Estudios del Mundo antiguo (UCM)

sergio.espana@ghis.ucm.com

Resumen: El sarcófago de Portonaccio, perteneciente al género de los sarcófagos de batalla, ha llamado la atención de muchos estudiosos pero se ha incidido más en su punto de vista artístico. El objetivo de este artículo es poner de manifiesto algunas teorías con respecto al personaje principal e intentar sacar conclusiones con respecto a los numerosos elementos que lo componen, así como incidir en su valor como elemento ideológico, propagandístico e identitario.

Abstract: The sarcophagus of Portonaccio is included in battles sarcophagus genre. It has been studied by many scholars, but mostly from an artistic point of view. The aim of this article is to show some theories about the main character and try to draw conclusions with all the elements. As well as to find in this entries its paper as an ideological, propagandistic and identitary instrument.

Palabras clave: Sarcófago de batalla, Sarcófago de Portonaccio, Identidad, Propaganda, Relieve histórico romano.

Key words: Battle sarcophagus, Portonaccio Sarcophagus, Identity, Propaganda, Roman historic relief.

En unas intervenciones realizadas en 1931 se encontró, en la Via delle Cave di Pietralata (próxima a la Via Tiburtina), en la localidad de Portonaccio, al este del centro de Roma, un importante sarcófago profusamente decorado. Fue nombrado como Sarcófago de Portonaccio o Sarcófago de Via Tiburtina y actualmente se expone en el Museo alle Terme. El prototipo de sarcófago de batalla de modelo antoniniano que se nos presenta, viene inspirado en un tema iconográfico de una Galomaquia pintado en el siglo II a.C. por un artista pergameneo. Es una pieza de grandes dimensiones (Fig.1) esculpida en mármol lunense y trabajado por tres de sus cuatro lados. Carece de tapa aunque sí se conserva un frontal que podría pertenecer a la misma, **y que se apoya directamente** sobre el sarcófago. Las escenas representadas varían en las tres caras labradas. La cara frontal nos presenta en un altorrelieve una característica escena de batalla contra germanos y, superpuesta a ésta, el frontal, el cual seguramente perteneció a parte de la tapa, decorado con diversos motivos en una imagen continua focalizada en torno a dos imágenes sedentes. Los laterales están hechos en medio relieve. El derecho nos

presenta la rendición de dos germanos ante la caballería romana, y en el izquierdo una escena de militares en un puerto.

Contexto histórico

Hay que indicar que la producción de sarcófagos de mármol se consolida a partir del siglo II d.C. debido al paso de la cremación a la generalización de la inhumación. Es en este contexto donde se empiezan a decorar con motivos que exponen la cualidad moral del difunto en clave alegórica. En dichos sarcófagos de batalla se mezcla todo ello con las alegorías o escenografías mitológicas del repertorio helenístico que se verá a partir del 170, en donde se empiezan a decorar alrededor de una veintena de estas piezas entre los reinados de Marco Aurelio y los primeros años del de Septimio Severo, en coincidencia con el inicio, desarrollo y fin de las campañas bélicas contra los pueblos germánicos de los Quadi y Marcomani. Los oficiales que acompañaban al emperador retornan con el deseo de ver representado en su sepulcro la propia *virtus* que les asegura el ser recordado como gran general, así como ciudadano ejemplar.

Propaganda, poder y persuasión en el mundo funerario romano del siglo II d.C.

Aunque M. Hope (HOPE, 2003: pp. 79-97) realiza un estudio sobre las lápidas funerarias romanas, muchos de las teorías postuladas al respecto pueden ser incorporadas al estudio de nuestro sarcófago. Teniendo en cuenta esto, también podemos indicar que los sarcófagos son un medio de expresión de identidad militar, estatus, éxito personal y también de hacer sentir la diferencia o percibir cierta superioridad con respecto al otro, signo de alteridad básico dentro de una sociedad fuertemente jerarquizada.

La autora cita que la mayor parte de los guerreros, si no todos, permanecían en el anonimato, pese a haber luchado en una guerra de la que Roma hubiera salido triunfal. Esto nos demuestra que la individualidad del ejército romano es bastante limitada y eminentemente exclusiva de las altas cotas de poder militar haciendo evidente que la alteridad es únicamente un don reservado casi siempre a los generales victoriosos, aunque sí que es verdad, como versa Hope en su artículo, que se conmemoraban estelas para rendir tributo a éstos, pero de forma anónima y generalizada.

Hay que tomar dicho sarcófago como una transmisión de ideas y conceptos ya que en la iconografía y la escultura se utilizan determinadas pautas, lenguaje gestual y gramática de formas (SALCEDO, 1999: pp. 88-89).

Los sarcófagos de batalla

El mundo funerario romano se caracteriza por su impresionante variedad de estilos y tipos que nos permite penetrar en la visión y la ideología privada de los individuos. Dentro del amplio mundo funerario, los sarcófagos marmóreos nos son de gran ayuda para ello y su uso está generalizado en el siglo II d. C., que nos atañe, y nos legan impresiones artísticas de los monumentos funerarios con cuidadas escenas esculpidas en sus caras, que varían en gran medida influenciados por el sistema de creencias, pero también por otros factores como la situación política, que trasciende a la composición de tipos enmarcados en determinados ámbitos cronológicos e históricos (SORABELLA, 2001: p. 67).

Como indica Sorabella, cada sarcófago romano representa una confrontación individual con la tradición y el convencionalismo práctico, y con



Fig. 1 Imagen frontal del sarcófago/ Fotografía: Sergio España

estos parámetros hay que prestar atención a las advertencias de Sichtermann, quien indica que no hay que buscar significados universales u oficiales en la imaginería sepulcral romana, aunque a mi modo de ver, influye de algún modo esta última.

Los sarcófagos de batalla de mediados del siglo II surgen a colación de los cambios políticos. Si bien en la época de paz de Trajano este estilo de sarcófagos había desaparecido, se retoman con más fuerza, lo cual es innegable que está directamente relacionado con las guerras de Marco Aurelio. En el caso de las campañas con los Marcomanos, caso que nos atañe, se busca el preámbulo compositivo en el cuadro del célebre pintor y escultor griego Fyromachos, artista pergameneo hacia el 165 a.C., en el que se representaba la lucha de los Atálidas contra los celtas que habían invadido Asia Menor. Es por eso que este modelo se reaprovecha con más o menos fidelidad dando una serie de sarcófagos entre los cuales se enmarca el nuestro (ANDREAE, 1974: pp. 245-246).

Es interesante apreciar como los tipos escultóricos de sarcófagos griegos se exportan a los talleres romanos y van tomando forma y evolucionando hasta llegar a la complejización compositiva de Portonaccio.

Cronología

Diversos autores han postulado varias fechas para dicho sarcófago. Algunos como Pardyová (PARDYOVÁ, 2006: p.134) o Sidebottom (SIDEBOTTOM, 2004: p. 31) no penetran en su adscripción exacta pero otros autores generan un conflicto de fechas. Primeramente, lo más indiscutible de dicho sarcófago es que la escena de batalla representa una lucha entre romanos y marcomanos. Las guerras marcomanas tienen una cronología que va desde el 165 hasta el 189. La adscripción estilística está muy próxima a los relieves de la Columna de Marco Aurelio, fechada entre el 176 y el 192.

Con respecto a las adscripciones cronológicas que hacen algunos autores, Noguera indica que este sarcófago pertenecería a los años 60 del siglo II d.C., donde este género eclosiona (CLAVERRIA, 2001: p. 36).

El problema reside en que este sarcófago no es exclusivamente un tema único de batalla, como ya veremos. Según indica de nuevo éste, hacia los años 70 se da el florecimiento de los sarcófagos con los *uiri docti*, en donde personalidades de la administración civil de elevado rango crean los

sarcófagos de “nupcias” o de “proceso consular”, con relieves provenientes de imágenes oficiales de tipo propagandístico de arcos y columnas triunfales en donde se dan imágenes mostrando su *clementia* ante los bárbaros (existente en nuestro sarcófago), la *pietas* (no presente) o la *concordia* con la imagen de la boda del difunto unidos mediante la *dextrarum iunctio* (presente). Dos de los tres valores están presentes, junto con otros que veremos a continuación, lo que nos haría pensar en un proceso de unión de modelos, o bien creado en la transición de ambos. Schafer lo sitúa entre la década del 170-180, más tardío que el sarcófago Ammendola y más temprano que el de Villa Doria Pamphili (KOCH; SICHTERMANN, 1982: p.91). Otras fuentes, como el catálogo de La Regina, convencido a ultranza de que el difunto fue *Aulus Iulius Pompilius*, lo fechan en 180, fecha conocida de la muerte de este último (LA REGINA, 2005: p. 32).

En mi opinión, coincido plenamente con Schafer, poniendo como fecha aproximada 175 d.C. debido a que la confluencia de varios estilos de sarcófago implica que ya deberían haberse desarrollado o como mínimo iniciado la tendencia hacia los sarcófagos *uiri docti*.

Lo que es curioso es que su paralelo más inmediato al que aluden todas las fuentes, el sarcófago Grande Ludovisi, está datado casi un siglo después, en el 260, lo que nos indica que el tema de batalla se retoma de forma innegablemente monumental. Es algo arriesgado hacer una comparación directa teniendo en cuenta esa distancia cronológica ya que determinados elementos clave cambian su forma o significado y, además, de la no coincidencia de su composición y de la diversidad de temas que decoran los sarcófagos entre ambos.

Escena frontal principal

La cara frontal del sarcófago es, sin lugar a dudas, el motivo central del sarcófago y en el que más recursos plásticos se emplearon. La cara está compuesta por personajes, 28 pertenecen al friso superior o escena secundaria y 33 (más 16 caballos) son parte de la escena central. La escena principal está enmarcada por dos trofeos con un total de 4 personajes y la escena secundaria por dos imágenes de galos.

Aunque la escena frontal de dicho sarcófago parezca un combate sin orden ni concierto, di-

cha escena posee una estructura regular. B. Andreae propuso una estructura geométrica para dicha escena (ANDREAE, 1956: pp. 78-79) pero, sin embargo, M. Pardoya (PARDYOVÁ, 2006: p. 140) indicó que ésto no tendría cabida para el sarcófago que nos atañe, aunque sí una ordenación regulada y preparada.

Bernard Andreae, un gran conocedor de la tipología de los sarcófagos en general, y de los sarcófagos de batalla en particular, ha estudiado y trabajado bastante sobre las composiciones de éstos. Afirma, sin duda alguna, que la inspiración de este género se basa en el llamado cuadro pergameneo anteriormente citado. Éste da una tesis bastante interesante sobre la disposición compositiva de nuestro sarcófago (ANDREAE, 1968/9: pp. 157-159).

Indica que, seguramente con una cuerda, se midió en el bloque de mármol sin decorar y se trazó una cuadratura. El bloque se dividió primeramente en 3 partes, las cuales se subdividieron en los cuadrantes y en las líneas diagonales formando un gran punto de cruce en el centro de los tres cuadrantes, y después se acabó uniendo todo el reticulado de la superficie con líneas paralelas diagonales que determinaron otros puntos de cruce al que se unieron de nuevo las líneas paralelas y horizontales, dejando un reticulado subdividido en 96 triángulos dispuestos finalmente en cuatro franjas horizontales y 12 verticales.

La disposición de dicha escena tiene una gran proporción del espacio y la representa con gran reflexión y conocimiento de las posibilidades plásticas de la representación.

Según **Marie Pardyová**, existe una línea de composición de un espacio más largo que en los sarcófagos corrientes ya que dicha acción principal se abre y desarrolla en un círculo, que por el efecto de la perspectiva, se transforma en un óvalo oblicuo que abarca gran parte de la superficie disponible. Así, lo que se muestra en esta composición, es el momento donde la batalla entre romanos y bárbaros se inclina en pro de los primeros y este óvalo enmarca las batallas personales en el límite e interior de esta formación (PARDYOVÁ, 2006a, p. 140; PARDYOVÁ, 2006b, p. 148).

Perspectiva propuesta

Considero otro estilo de composición basándome en las miradas de los combatientes romanos, que son quienes, a mi modo de ver, marcan

el esquema compositivo. Existe un eje vertebrador que pasa oblicuamente por la lanza del general, el cuerpo de éste y la espalda del romano que se encuentra justo debajo, acabando con el brazo del bárbaro derribado en el plano inferior. Este eje divide ambas partes:

A la derecha de dicho eje existen 9 personajes romanos. La formación de generales principales mira a la derecha siendo un total de 6, mientras que los otros 3 miran a la izquierda. Esto es debido a que los tres últimos se sitúan en el extremo derecho de la composición y están volteados para que enmarquen y cierren la escena, pese a que dos de ellos tienen el cuerpo en posición correspondiente a la fila de caballeros. El único elemento que no coincide es el caballero situado en la esquina de la composición, el cual se muestra en un exageradísimo escorzo, que a mi modo de ver, sólo sería un elemento que cerraría la composición, ya que si estuviera en la posición contraria, dejaría una escena que quedaría abierta. Pese a no tener en cuenta la disposición de las miradas, que es heterogénea y, según pienso, adaptada a la posición y al eje de los romanos, los bárbaros dispuestos en el margen del extremo derecho también se sitúan mirando hacia la escena interior, sucediendo lo mismo pero a la inversa en el lado contrario.

A la izquierda del eje existen 5 personajes romanos, 4 de los cuales miran a la izquierda, siendo el único que mira a la derecha, de nuevo, el personaje más al extremo, que cierra la composición. Dicho esto, se crea una composición en V que podría hacer ver la esquina de un rectángulo.

El autor de dicho sarcófago no expuso sobre éste su labor plástica para expresar su virtuosidad decorativa de una manera tan mecánica y ostentosa como lo hacían los artistas de mediados del siglo anterior, sino que había una sensibilidad por la profundización que le permitió combinar las máximas formas de representación posibles, emergiendo las líneas principales de la composición, en un rombo central que enmarcaría y atraería la atención a la figura del personaje principal, y equilibraría la composición. Lo que éste nos muestra es una forma de representar las figuras de manera diferente a la griega, es decir, ya no existe esa intencionalidad por representar las figuras de cuerpo entero en el espacio, objetivo como indica Andreae, tan buscado en el arte griego (ANDREAE, 1974: p. 246).

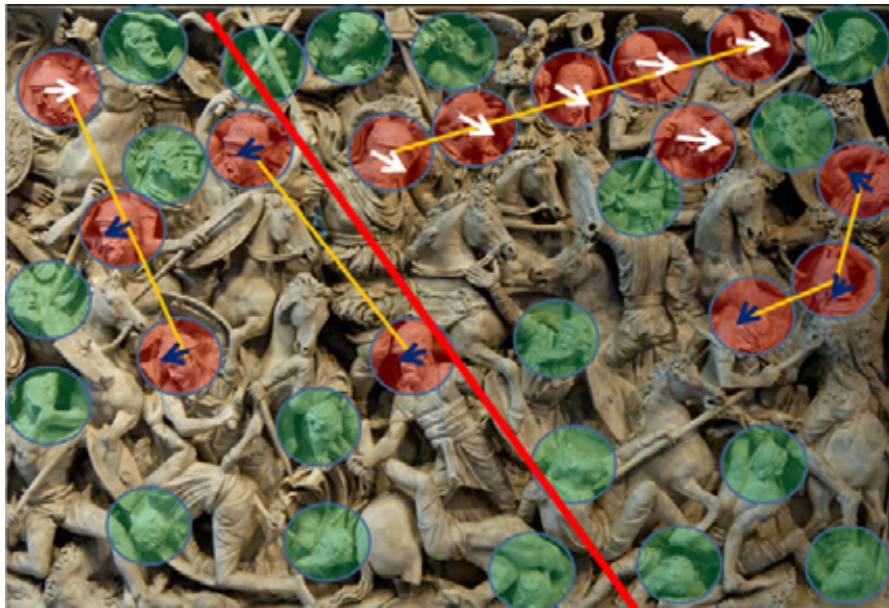


Fig. 2/ Fotografía: Sergio España

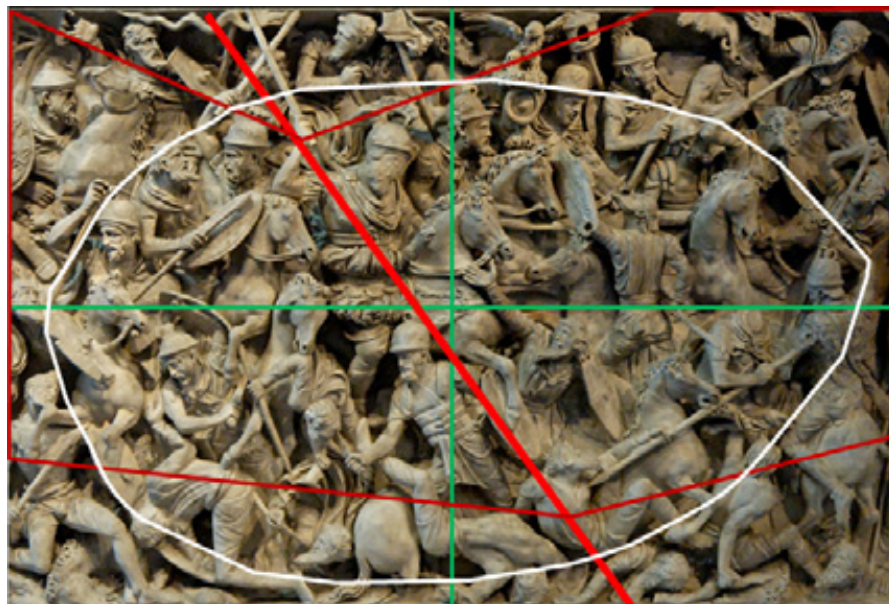


Fig. 3/ Fotografía: Sergio España



Fig. 4 Propuesta de la perspectiva de un batallón/Fotografía: Sergio España

Estos bárbaros humillados y vencidos nacen de una nueva conciencia de la fragilidad de las cosas humanas. En todas las épocas hubo admiración, en cierta medida, del mundo bárbaro, que nos lega imágenes como la *Thusnelda* o el *Gálata Moribundo*, entre otros, que aluden más a la *Germania* de Tácito. Sin embargo, la representación que tenemos aquí nunca antes se había hecho tan cruda y llanamente, mostrando la desolación de los vencidos. Además, la forma de representar a todos los combatientes en diferentes actos, nos muestra las diferentes expresiones y sentimientos de los soldados y bárbaros en la batalla a través de sus caras y sus gestos (ANDREAE, 1974: p. 246).

Además, la perspectiva espacial ideada por el arte griego pierde sentido en esta ocasión, para legarnos una escena que deja de desarrollarse en un espacio real, poniendo de manifiesto su valor simbólico. Este viraje de estilo parece, según Andrae, haber sido sugerido por los desastres exteriores y el fracaso de la política de pacificación de Adriano, con el asalto de los bárbaros (ANDREAE, 1974: p. 246).

Lo que llama la atención, al menos personalmente, es el hiperrealismo que alcanzan las formas esculpidas, en un mundo irreal y sugerido. La representación tiene una perspectiva semi-aérea

como señala Turcan (TURCAN, 1995: p. 227), lo que permite que, a pesar de estar solapadas y superpuestas, el receptor de dicha imagen consigue ver todos los personajes y elementos que participan en la escena. Así todos los elementos resultan relacionados entre sí, de una manera extremadamente compleja, fundiendo todas las figuras individuales en una misma historia común, el perfecto ejemplo de una imagen monoscénica. Esto es completamente opuesto a otras representaciones de batalla en sarcófagos como son, por ejemplo, los sarcófagos de batalla áticos, con escena continua.

El autor utiliza todos los recursos de tridimensionalidad que permite mayor dinamismo, si cabe, a dicha composición. Esto se lo permite la plasticidad del altorrelieve, lo que hace que en ocasiones parezca que la plasticidad de las formas representadas, combinado con un uso generalizado del escorzo y el *contrapposto* de prácticamente todas las figuras, simula que éstas tengan la intencionalidad de salir al exterior. Este dinamismo y vigorosidad de las formas, encuentra aquí una impresionante expresión determinada por el gusto barroco de la época (PARDYOVÁ, 2006: p.143), que cristaliza en este exageradísimo *horror vacui*. La mayoría de las figuras están dispuestas en



Fig. 5 Identificación de los personajes/ Fotografía: Sergio España

parejas de adversarios y, casi todas ellas, mantienen una línea mutua de contacto visual.

La gran profundidad de las figuras hace que nos sea imposible ver el fondo del sarcófago. Todo está esculpido y no queda vacío alguno que lo permita. Esta profundidad hace posible que el autor juegue con el claroscuro que deja patente la plasticidad escultórica. Este claroscuro también revela los múltiples e ínfimos detalles del sarcófago que están patentes en la musculatura de los brazos que empuñan armas, las venas de los caballos, los remaches y adornos de las corazas...

Pese al exquisito realismo expresado en el sarcófago, la funcionalidad también tiene cabida en el esquema compositivo de la escena. El autor es consciente de la fragilidad de su obra, y es por ello que numerosas partes están situadas en el lugar exacto para favorecer su resistencia, lo que ha conseguido conservar la mayor parte de la escena y sus detalles. Estos apoyos son extremadamente finos para no alterar la finalidad última de ligereza y "técnica" (que no real) fragilidad. Esto venía derivado de la necesidad de supervivencia del sarcófago desde el taller, hasta el lugar definitivo de sepultura. Este esquema refleja un conjunto espeso y tupido, pero también legible (PARDYOVÁ, 2006: p.143).

Personas y personajes I: caracterización del ejército bárbaro

El ejército bárbaro destaca por la simplicidad de sus vestimentas y su rudo armamento que se expone en la escena principal de batalla. Es curioso poder hacer una rápida y fácil identificación del destacamento bárbaro, sencillamente por la ausencia de cascos, además de cualquier otro armamento defensivo a excepción de escudos.

Predominan ropajes hechos con telas que permiten la voluptuosidad plástica de los pliegues, dando una maestría plástica con gran detallismo. Para su estudio incorporaremos además las imágenes de los trofeos. La vestimenta normal es una camisola o jubón con una sobrecamisola o *paenula*, a veces de manga corta, que no parece en ningún caso ser cuero, que aunque débilmente, se usó como elemento protector de determinados golpes. Las figuras 18, 25, 27, 28, 29 y 31 que muestran la cintura, nos legan la idea de un cinturón, aunque en las dos únicas figuras en que queda bien definido como tal es realmente en las 18 y 24; quizás éste sí sea de cuero y los demás

de tela. Algunas figuras portan una capa, como la 2, 4, 9, 10, 15, 24 o 30 mostrándonos modelos de enganche o fibula redondeada, bien al hombro tipo clámide (figuras 2, 15 y masculinas de los trofeos) o al centro (figuras 9, 10 y 24). Además podemos percibir que tienen capucha (figura 26). Es curioso observar que las tres únicas figuras bárbaras con el torso desnudo se sitúan en el plano inferior.

Con respecto a los escudos, tenemos en la escena principal cuatro figuras (2, 19, 24 y 25) que los sostienen, y otros cuatro en los trofeos, dejándonos multiplicidad de formas y decoraciones. Se pueden encontrar los siguientes modelos:

Parma o escudo circular del trofeo izquierdo parte derecha. Está decorado con la cabeza de la Gorgona Medusa, sin duda de influencia griega, dispuesta ésta sobre un fondo escamado y rematado por una cinta que forma una disposición dodecagonal.

En el mismo trofeo, parte izquierda, vemos un **escudo oval de extremos convergentes** los cuales forman un vacío circular simétrico. Están decorados con dos figuras humanas, aparentemente guerreros y, en la parte central del escudo, un elemento floral como remate del umbo.

En el trofeo contrario de la parte derecha nos encontramos con otra tipología diferente. Tenemos a la izquierda un **escudo hexagonal con extremos en media luna**. Dicho escudo está dividido en cuatro cuartos, los cuales están decorados todos ellos por figuras leonadas con la cabeza dispuesta hacia la parte extrema interior del escudo y estas figuras están rematadas con una cola que forma una voluta. En la decoración externa del umbo tenemos un prótomo con forma de cabeza de animal.

El otro escudo dispuesto en el trofeo derecho en la parte derecha, es un **escudo de doble óvalo confluyente**, formando también cuatro cuartos decorados con figuras animales que podrían ser identificadas como lobos, con la cabeza orientada a la parte interior central del escudo. Con umbo carente de una decoración, quizás por el desgaste.

En el campo de batalla (figura 9 y 25) se puede apreciar un **escudo ovalado con remate inferior plano y remate superior en media luna** con decoración interna en rombo y un umbo en relieve, pero que no se ha conservado (25) y de volutas (9).

Otra forma es la del **escudo oval simple** (figura 15 y escudo del segundo plano del trofeo derecho) con decoración de volutas confluentes.

También en el campo de batalla nos encontramos la forma del escudo galo por excelencia, el **escudo hexagonal** (figuras 2 y 24). Este tiene una decoración de volutas presente también en los relieves de armas del Arco de Orange, lo que debía de ser muchísimo más común que las formas anteriormente nombradas. El umbo tiene una decoración plana en círculo y remache.

Como armas defensivas del ejército bárbaro, nos encontramos lanzas (figuras 10, 15, 18 y 25), similares a las romanas. La figura 28 es la única que porta un arma diferente, se trata de un pequeño puñal. En el trofeo izquierdo vemos cómo delante del escudo circular hay una espada metida en una vaina decorada con un relieve serpentiforme y con una empuñadura en forma de águila. La vaina es muy similar a la que sobresale por la parte posterior de la figura 21, y la empuñadura es idéntica a la del general (figura 12).

Como insignias galas, sólo se muestra una visiblemente. Sería posible pensar que el *draco* o *dracconarius* en la parte izquierda del margen superior es una insignia romana, ya que entra a formar parte de las insignias militares, pero en una época más tardía a nuestro sarcófago, siendo ya de una forma generalizada a partir del siglo IV d.C. y que previamente existía en las filas bárbaras. Éste tiene un cuerpo ondulante ya que consistía en un prótomo de bronce que dejaba lugar a un tubo de tela que ondeaba al viento (QUESADA, 2008: p. 295). Además, se encuentra en la zona de las tropas bárbaras de huida, por lo que es más factible ponerlo en asociación con éstas.

Personas y personajes II: caracterización del ejército romano

El gran detallismo demostrado en el sarcófago permite que conozcamos el rango que desempeñan los personajes romanos que aparecen representados y el tipo de armamento que portan. Si bien, lo más característico del ejército romano es que todos ellos portan casco, como elemento identificativo de primer orden que permite relacionarlos entre sí perfectamente. Este modelo del casco como elemento identificativo no es un caso aislado, sino que en otros sarcófagos de batalla como el Amendola o el Grande Ludovisi también podemos ver este patrón.

En la imagen nos encontramos tres tipos diferentes de armadura sin contar la del general principal. Por un lado está la *lorica scamata* que la portan las figuras 13 y 21. También está presente la *lorica segmentata* portada por las figuras 14 y 23. Por último, nos encontramos la protección simple que portan las figuras 1, 6, 7, 8, 11, 13, 17, 20 y 22. Esto podría representar el escalafón interno de tres tipos de nivel dentro del ejército.

Los cascos que portan los romanos están inspirados en el subgrupo de los cascos imperiales itálicos, en especial al tipo B, aunque no pertenecerían correctamente por algunas características. Si bien, de nuevo todos los cascos, a excepción del casco del general principal, tienen unas partes claras bien diferenciadas: el casco en sí es semi-globular (a excepción de la figura 22 con un modelado más cónico) con un guardanucas corto y bastante vertical, lo que dificultaría su adaptación al cuerpo, con unas carrilleras diferentes a cualquier modelo en forma romboidal incorporando un cubre-cejas sin paralelo tipológico que además dificultaría el movimiento de dichas carrilleras, puesto que es un elemento móvil en los cascos. Tienen una visera que permite parar los golpes frontales a la cara pero que es modelada de forma curva, lo que también es impropio en los paralelos originales de los cascos ya que una forma plana para mejor los golpes. De la misma forma globular, el guardanucas y las volutas nos recuerdan inevitablemente a los cascos representados en el Altar de Domitius Ahenobardus, del 113 a.C.

Por lo anteriormente comentado, postulo la teoría de que pese al realismo que muestra la obra, ésta no refleja paralelos originales, sino inspirados en ellos convirtiéndolos más que en un elemento de referencia tipológica real, en un híbrido inspirado en el casco imperial Itálico B con incorporaciones de otros modelos itálicos y gálicos pero, sobre todo, incorporando formas curvas que dulcifican la armonía y los rostros de los generales, dejando a su vez un espacio más descubierto y, por ende, pudiendo reflejar mayor dramatismo en los rostros de los personajes romanos. El inevitable paralelismo hecho con algunas formas del altar de Domitius Ahenobardus podría sustentar esta teoría de inspiración en otras fuentes que no eran cascos reales, al menos no cascos de la época.

Pasando a la decoración de dichos cascos, ésta varía en gran medida. Algunos tienen labrado una

cabeza de carnero (figuras 13 y 21) o de león (figura 6) como se verá y explicará más adelante, pero por lo general, predominan formas redondeadas y volutas que nos remiten a una inspiración en la decoración helenística de los cascos como el casco helenístico de Crimea dispuesto en el Hermitage (CONOLLY, 1998: p. 227). Algunos tienen un remate superior con un ligero penacho de plumas como las figuras 11, 16 y 22. Otros como la figura 6, 13, 21, 23 tienen una arandela de gran grosor (también la figura 20 con la cabeza perdida, por fotos anteriores). Por último, nos encontramos el caso aislado en la figura 17 de un penacho plano y sin trabajar.

Es muy significativo, a mi modo de ver, el poder hacer adscripciones armamentísticas que nos remitirían seguramente a un mismo escalafón militar. Sobre todo me refiero al significativo caso de las figuras 13 y 21, las cuales son las únicas con *lorica squamata* y con un casco decorado con un carnero. La figura 13 se trata del *vexilarius* como veremos a continuación, lo que indica que es de un rango más elevado que los legionarios rasos y que viene apoyado por la apreciación conceptual de que la *lorica squamata* sólo la llevan militares de prestigio como los porta-estandartes, músicos, centuriones e infantería, lo que demuestra que no es un producto de bajo coste al acceso de cualquier tropa.

Es significativo que debido a la representación de dicha *legio*, en la línea de caballería se puede ver perfectamente representada la agrupación de los *signiferi*, que llevan los estandartes. Por orden de aproximación al general central, podemos identificar:

El *vexilarius* (QUESADA, 2008: p. 293), (personaje 13) que porta el estandarte militar con el nombre y emblema de la legión, aunque en este no ha sido grabado. Cada cohorte dentro de una legión, tenía el suyo propio. Dicho portador lleva puesto un casco con un carnero labrado y una *lorica squamata*.

El *aquilifer* (QUESADA, 2008: pp. 291-292), (personaje 6), que era un suboficial que portaba el águila de la legión, símbolo que el Museo alle Terme presupone de la Legio III Flavia. Dicha *aquila* se monta sobre una corona de laurel y decorado con un *phaleae*. Éste se suele asociar a una *lorica scamata* y portar una *parma*, aunque en nuestro caso la perspectiva no deja visible su escudo. También es asociado a la representación de

la piel de un león o carnero, en nuestro caso este último.

El *signifer* (QUESADA, 2008: pp. 289-290), (personaje 7) era el encargado de llevar el *signum* de la legión y gozaba de la categoría de suboficial. De nuevo, éste también llevaba un casco decorado con un animal totémico, aunque se nos hace imposible distinguir qué es. A este también se distingue el *focale* pero parece llevar una túnica con protección simple, seguramente de cuero, que no suele ser el armamento generalizado para su estatus. Porta (pese a estar roto el palo) el estandarte de un jabalí, que en el Museo alle Terme aparece identificado como a la *Legio I Italica* aunque no hay que olvidar que aunque es un elemento identificador, había legiones que portaban el mismo signo.

Con respecto a las armas ofensivas, tenemos las lanzas y espadas. Las lanzas son portadas por las figuras 8, 11, 12, 13, 17, 20 y 21 y son, pese a no quedar ningún ejemplar íntegro, de gran longitud con una punta afilada y de ataque cuerpo a cuerpo por cómo se muestra en la escena, y demuestra que no son armas arrojadizas ya que las *pila* que se lanzaban tenían una parte metálica más fina y diferenciada que se engarzaba a un astil de madera, y cuando se enganchaba en los escudos enemigos, se partía para no ser disparada de nuevo. Las espadas portadas por las figuras 16, 22 y 23 están caracterizadas por tener una hoja de doble filo y recta que nos alude indudablemente al *gladius* tipo Pompeya (CONOLLY, 1998: p. 232) con empuñadura pequeña y apoyo plano, que son cronológicamente acordes con la época.

Los *scuta* son ovalados, forma típica de los escudos de caballería imperial, en contraposición al modelo “en teja” de los escudos de infantería imperial. Es perfectamente comparable en forma y dibujo a los *scuta* de la Columna de Marco Aurelio.

Otro detalle a remarcar son las bridas, presentes en todos los caballos romanos. No es algo novedoso en la plástica romana ni una invención incorporada recientemente en esta época. Lo distintivo es que permite identificar perfectamente los caballos romanos, ya que los caballos bárbaros se identifican precisamente y de forma rápida por la ausencia de este elemento.

¿General?

El elemento focalizador por excelencia de la escena frontal es, sin duda alguna, el *equites* central, motivo de gran discusión. Esta figura es un ca-

ballero *thoracato* montado en un caballo rampante, bien conocido en otros relieves de sarcófago de batalla. Consiste en un jinete con el brazo derecho levantado con el que sostiene una lanza, de la cual sólo se ha conservado la parte superior¹.

Pasando a analizar su vestimenta, lleva una coraza anatómica, clara influencia o herencia del gusto helenístico. De corte griego también son las hombreras. La coraza va sobre un *pytergues* que sobresale entre los pliegues de las vestimentas. En la cintura lleva un lazo ritual, característico en figuras de alto rango como legados, tribunos o, en nuestro caso, generales. Podemos ver el *paludamentum* engarzado en el hombro derecho, donde el artista lo ha representado ondeante siguiendo un juego plástico de voluptuosidad y dinamismo. El general lleva un casco con una amplia cimera y sin carrilleras, seguramente como recurso plástico para que permitiera ver mejor el rostro del difunto, y completando la imagen, un guardanuca corto. Como he comentado antes, lleva una espada de la cual sólo vemos la empuñadura de cabeza de águila, idéntica a la de la espada del *tropaenum* izquierdo.

Con respecto al tipo iconográfico del personaje principal a caballo y con un enemigo a sus pies, recuerda inevitablemente a la figura del mismísimo Alejandro Magno. Este tipo iconográfico está presente en la estela de Dexileos en el Kerámico, e inclusive podría aludir al tipo iconográfico de la lucha de Belerofonte montado en Pegaso con la Quimera, pero desde la época de Alejandro se añade a este tipo iconográfico la idea del triunfo, la *virtus* en su máxima potencia y otros valores que veremos posteriormente, se expresan y confluyen para aludir inevitablemente a la figura de un Alejandro sobre Bucéfalo, con su cabello al viento y con el brazo derecho levantado (aunque como ya hemos dicho, nuestro general lleva una lanza).

Lo más característico de este personaje es que tiene el rostro y la espada sin finalizar, que ha sido dejada en “estado de preparación”, algo más común de lo que podría parecer (HUSKINSON, 1998: p.132).

No es un caso aislado dentro de los sarcófagos imperiales que sucediera esto, esperando añadir

1 Esto consiste en una innovación al llevar la lanza, ya que en otros sarcófagos como el de Concordia University o el Grande Ludovisi se presenta al personaje principal con el brazo levantado pero sin arma en dicha mano.

los rasgos del difunto en cuestión, que por alguna razón, nunca se llegó a realizar.

La construcción de la identidad social

La figura del general romano situada en el centro de la composición no está tan clara como pareciera y se han barajado varias hipótesis de quién fue y a qué es debido la ausencia de rostro, dudando de si éste quedó así por alguna razón desconocida pero no intencionada, o bien es algo hecho adrede para intensificar su simbolismo.

En la cartela del Museo Nazionale alle Terme es identificado como *Aulus Iulus Pompilius*², combatiente en las guerras que se aluden en el sarcófago siendo *praepositus* de las legiones I Itálica y III Flavia (las que se aluden seguramente en los estandartes representados) y La Regina así lo sostiene en el catálogo (LA REGINA, 2005: p. 32).

La tesis que sostiene Sidebottom (SIDEBOTTOM, 2004: p. 33) es que no tiene por qué asimilarse un sarcófago de batalla a un militar, puesto que se han encontrado sarcófagos con escenas de batalla utilizados por varias personas o niños, o mismamente el famosísimo sarcófago de pórfito rojo de Santa Helena del siglo IV contiene escenas de batalla y no por ello se identifica a Helena con un militar. En la segunda mitad del siglo III, mucha gente ilustre piensa en ellos mismos como militares, estando en una jerarquía militar, llevando uniformes, cinturones militares... Lo que éste no dice es que estos sarcófagos no deberían ser directamente asumidos con generales, sino entendidos de una manera simbólica. Así pues, los compradores de dichos sarcófagos apostarían por sarcófagos de batalla simplemente por el anhelo de la *virtus* y la *clementia* que representarían éstos, o quizás, la misma batalla aludiría a un triunfo sobre la muerte (SIDEBOTTOM, 2004: p. 34).

Huskinson, quien hizo un estudio global sobre los retratos inacabados en los sarcófagos de época tardía, no entra en polémicas individualizadas sobre cada sarcófago, pero desde mi punto de

2 [A(ulus)] Iulius Pompilius A(uli) fil(ius) Cornelia Piso T(itus) Vib[ius] Laevilius Quadratus] / Berenicianus Xvir stlitibus iudicandis tri[bunus] militum leg(ionis) XII Fulminatae] / item XV Apollinaris quaestor urb(anus) adlec[tus] inter tribunicios praetor] / candidatus Augustorum legatus leg(ionis) XIII [Geminae item IIII Flaviae] / praepositus legionibus I Italicae et III[I] Flaviae cum omnibus copiis] / auxiliorum dato iure gladi(i) leg(at)us August[orum] pro praetore leg(ionis) III Aug(ustae)] / consul desig[natus] Inscrición en Lambeasis (Numidia), en CIL, VIII.02582.

vista esto es un error porque habría que analizar y estudiar individualmente cada sarcófago, y no de manera conjunta como realiza ella, así como diferenciar los que claramente están englobados en un marco ideológico de principios del cristianismo. Marca a modo de conclusión dos ideas generales que me parecen interesantes exponer en donde explica su tesis de que dejar el retrato inacabado fue hecho de un modo intencional (HUSKINSON, 1998: p. 155):

- Primeramente indica que estos sarcófagos se caracterizarían por un ímpetu que expresaría un modo de colectividad y de valores espirituales que, lejos de expresar el individualismo presente en otros monumentos funerarios, justamente actuarían como signo del declinar de este proceso. Es decir, que ese individualismo tendente a vincular cualidades personales, no querría ser expresado con una verosimilitud física en el rostro, y que para ello ya estarían las inscripciones (pese a que en algunos sarcófagos de este estilo, como es el nuestro, no existen dichas inscripciones).

- La segunda idea sería el papel que jugaría el espectador, ya que estos retratos inacabados funcionarían como un modo de desfocalizar la mirada del personaje principal, para tener un modo más amplio de perspectiva y apreciar los valores que acoge, trayendo una imagen del difunto adaptada a las necesidades de cada espectador y activando los valores conmemorativos de estos retratos inacabados. Así, este vacío fortalece la visión del rol de espectador (HUSKINSON, 1998: p. 148). Para ello cita a Paulino de Nola: "Quien mire esto y reconozca las verdades dentro de los vacíos de las figuras, alimenta la mente con una imagen, la cual para él no está vacía", pero en mi opinión, extrapolar ideología paleocristiana al mundo bajo imperial es un error porque el simbolismo es abrumadoramente distante.

Huskinson realiza un interesante trabajo de recopilación pero no acaba de proponer las interesantes conclusiones que podría haber sacado de un estudio tan detallado.

También hay que tomar algunos apuntes sobre el valor del retrato en la cultura conmemorativa romana. Éste indica su adscripción personal y también el estatus y la cualificación social que representaba. Poniéndolo en relación con la segunda idea nombrada anteriormente, Huskinson señala que la ausencia de retrato ayuda a crear la

identidad personal del difunto, revisando el concepto postmoderno de identidad. El espectador participa acorde con su propia evaluación y memoria de los muertos, es decir, que crea su identidad personal. También desarrolla un discurso con respecto a la construcción de una identidad social como fenómeno colectivo, es decir, que al producirse en una misma época, se produciría una identidad colectiva que se pondría en relación, lo que Jenkins denomina "*máscara de similaridad*" en clara alusión a la retratística romana (HUSKINSON, 1998: p. 151).

Pasando a otro punto de la discusión identitaria, más en relación con nuestro sarcófago, teorizando las razones que se pueden pensar de por qué el rostro del difunto está sin trabajar pueden ser:

1. Fue un sarcófago que nunca se vendió, por alguna razón.

2. El individuo que pagó por dicho sarcófago, no abonó una comisión por labrar el rostro. Esta es la razón que nos indica Sidebottom para indicar que podría ser una escena genérica (LA REGINA, 2005: p. 32).

3. El difunto hubiera quedado desfigurado en batalla o por alguna razón el autor no pudo saber cómo era dicho rostro.

Las tesis de Sidebottom para mí, son demasiado laxas ya que un sarcófago tan extremadamente caro como debió ser en época romana, hubiera sido comprado por un personaje adinerado que, si bien hubiera tenido que abonar una cantidad extra por labrar el rostro (cosa que realmente dudo ya que su elevado precio seguramente lo llevaría implícito), ésta hubiera sido mínima en comparación con el cómputo global. Además, un sarcófago de tales características y, como veremos más adelante, representa como bien dice Sidebottom, valores muy apreciados en la sociedad romana, es decir, es un medio de propaganda y de perpetuación moral de su imagen y de su *gens*, lo que sin duda alguna hubiera llevado a plasmarlo en su imagen (RIPOLL, 1991: p. 209).

Por eso mismo es por lo que se descartaría también el tercer factor, ya que aunque desfigurado, el método y objetivo de propaganda hubiera sido el mismo. Es por ello, que a mi modo de ver, la tesis más acertada es la primera, un sarcófago que seguramente no se usó como tal en época romana, quizás debido a su elevado precio, quizás

un encargo que nunca se llegó a consumir, por lo que, de haber sido usado, éste hubiera sido como reutilización posterior. En lo que coincidimos todos a excepción de Huskinson, es que dicho sarcófago quedó inacabado a la espera de plasmar la imagen del comprador, que por una razón u otra nunca llegó. Por este factor, Ripoll (*et al.*) indica que hay una constatada elaboración de sarcófagos que se realizan en serie y la fidelidad a unos modelos representados múltiples veces (RIPOLL, 1991: p. 210).

Los trofeos

La importancia de los *Tropaea* en el mundo romano es, sin lugar a dudas, algo a tener en cuenta, no sólo por su carácter militar, sino sobre todo por su gran carácter simbólico, como icono de victoria, gran valor en el mundo romano.

Enmarcando la escena principal se disponen dos imágenes de trofeos. Esta tradición de origen griego, readaptada en el mundo romano, nos deja varias muestras de representaciones alusivas a los trofeos como los “trofeos Trajanos” o los “trofeos de los Alpes”. Los relieves que aluden a la representación de estos últimos, conservados todavía en el monumento augusteo, datan del siglo I a.C. pero retienen el mismo contenido simbólico que conservan las representaciones del sarcófago. Estos consisten en la típica inserción de las armas caídas al enemigo en un árbol, y como es en nuestro caso, existen prisioneros encadenados junto a éste, modelo compositivo que también se ve en los relieves de los trofeos de los Alpes.

No es el único caso de trofeos que se inserta en una estructura funeraria ya que puede ser encontrado en lápidas (HOPE, 2003: pp. 79-97) o en otros sarcófagos como vemos en el Amendola o en el Pequeño Ludovisi, paralelos más próximos al nuestro ya que, pese a que los prisioneros se encuentran sentados, se comparte el tipo iconográfico, aunque según nos demuestra todo ello, la alteración del tipo iconográfico compartido sería precisamente en el de Portonaccio, donde bien por una adaptación plástica o simplemente por cierta intencionalidad, los prisioneros bárbaros esta vez aparecen estantes. Lo que sí es común en todas las figuras es la doble intencionalidad simbólica que han tenido todos los trofeos: expresar el triunfo y la supremacía militar a la vez que se humilla al adversario.

En un análisis exhaustivo de nuestros trofeos, estas figuras dispuestas de dos en dos (ANDREAE, 1974: p. 246) van ataviadas con vestimentas bárbaras (*paenula* y jubón con *cingulum* a la cintura), casco (la figura de la derecha lleva una máscara, ya que a veces los trofeos se colocaban en troncos cortados –izquierda- y otras veces en maniqués –derecha-), y *falces* que enmarcan la escena junto con dos parejas de bárbaros a cada lado consistentes en hombre y mujer. El hombre siempre queda en la parte exterior, a modo de protección de la delicada fémina.

Ambos están dispuestos de una manera compositiva que cada uno vuelve la cabeza al otro, pese a no haber un contacto visual entre ellos. El patetismo reflejado en gestos y expresiones de éstos refleja verdadera humillación y preocupación. Los cuatro personajes que aquí se muestran simbolizan a personajes de alta alcurnia, seguramente jefes o líderes tribales capturados y princepsas, representando a las diferentes tribus a las que pertenecen según los trofeos que se encuentran sobre ellos.

De la representación al simbolismo: Virtus y la escena biográfica

Este sarcófago simboliza la perfecta ejemplificación de una superioridad moral de los romanos, la cual se yuxtapone con las cualidades bárbaras expresadas en sus expresiones atemorizadas, confusas y en petición de clemencia como se puede ver en el individuo 22 o el 24, desesperadas por no acabar como los individuos muertos del plano inferior (PARDYOVA, 2006: p. 143). Esta intención aleccionadora es el objeto principal de la propaganda romana tradicional, la cual encuentra su máxima expresión en la *virtus* y la *clementia*.

La *virtus* tiene innegablemente muchísimas más acepciones, como cita Balmaceda, pero el origen primitivo sin duda alguna es el de valentía (BALMACEDA, 2007: p. 286).

Además Keith lo presupone como el atributo esencial de la aristocracia romana. Es por eso que esa *virtus* como valentía queda patente en la escena principal, y la razón por la que es expresada en su máximo apogeo.

Con respecto al friso superior, encontramos una escena biográfica donde narra las etapas de nacimiento, educación, matrimonio, clemencia y triunfo militar, derivando a la muerte que es el propio sarcófago en sí. Más que el análisis com-

positivo, se puede hablar de una escena constituida de acuerdo a mostrar los valores del difunto que, teóricamente, encarnó en vida.

En la escena del nacimiento, vemos una mujer sentada (la madre del supuesto general) que está ante su hijo de poco tiempo, al que parece que le están bañando, por lo que se trataría del *dies lustricus* consistente en que al noveno día de su nacimiento se celebraría la ceremonia donde se le ponía el *praenomen*, se le purificaba con agua lustral en presencia de los padres, se hacía un sacrificio (quizás la acción que está realizando la mujer con una mano levantada sobre una columna).

La *sapientia* es el valor principal presente en el segundo pasaje de la vida del difunto. Nos encontramos a un niño de corta edad con un elemento en la mano, quizás un rollo guardado en una funda de cuero. Alrededor de éste hay 6 personajes que La Regina ha identificado como una representación de las Musas, quienes encarnan la *sapientia* (LA REGINA, 2005: p. 32).

La *dextrarum iunctio* es un tipo iconográfico que está presente en los sarcófagos y relieves de época Augustea hasta el siglo II y simbolizaría el valor de la *concordia*. A veces va acompañando en contextos de arte oficial militar y significa el gesto de unir las manos entre sí es un signo generalmente de unión matrimonial. Este tipo iconográfico es muy conocido y en nuestro sarcófago sigue dichas directrices. El hombre porta un rollo con la mano libre mientras la mujer lo apoya sobre el hombro. Este tema, presente sobre todo en los sarcófagos antoninianos, ha sido ya objeto de estudio, indicando el exacto papel de cada personaje de la escena principal. La mujer situada entre ambos representaría a *Concordia* o *Iuno Pronuba*, matrona de honor, mientras que el niño que está delante de ellos y porta una antorcha, sería Hime-neo (DAVIES, 1985: p. 638).

Llegamos ahora a la escena militar, la de más complejidad simbólica. Por un lado nos encontramos la *clementia*, que igualmente tiene otro paralelo en el lateral derecho. Es un tipo iconográfico muy representado y valorado en el mundo romano. Está presente en elementos de carácter público y privado aunque generalmente es un elemento de propaganda política y militar por lo que suele ser en recursos plásticos que aunque de factura privada, sean de divulgación pública. Esta escena representa el episodio en el que los jefecillos bárbaros presentan fidelidad y rendición al general

que les ha derrotado. Esto se muestra con el beso de la mano y es un modo de humillación pública.

Detrás de este personaje hay otros dos más (en realidad tres remontándonos a la documentación gráfica antigua) que representarían al ejército, aludiendo a la *fides militum* que soporta aún más esa labor propagandística y lleva irremediablemente a la última escena donde están dos bárbaros agachados bajo un trofeo (éste sí que alude a los tipos iconográficos de otros trofeos anteriormente mencionados), representando por tercera vez la *victoria* alcanzada en el campo de batalla.

Esta escena ha sido la más dañada del sarcófago y, además, en unas fotos del archivo online Arachne-Köln³ se muestra cómo ésta se conservaba al poco de su descubrimiento (años 30) prácticamente intacta⁴, mostrándonos la figura sedente entera, pudiendo ver al personaje *thoracato* abrazando una lanza y el casco (que sí se conserva en la actualidad) a los pies de la silla de tijera en la que está (similar a la silla curul pero sin llegar a serlo).

Como ya hemos hablado, la figura central carece de rostro, lo que nos ha inducido a pensar que posiblemente este sarcófago nunca fuera vendido y posiblemente se reutilizó⁵. Si tampoco fue un encargo presupone una contrariedad en los valores que quiere expresar ya que la pieza los ensalza como aparentemente inalienables y exclusivos, la *dignitas* romana que no se compra, sino que se consigue por los méritos propios. De ser cierto que este sarcófago no fue un encargo, esos valores se presuponen, pues, vacíos y carentes de su gran peso moral y social que se le atribuían, puesto que quien tenga dinero puede comprarlos mediante la plasmación de los mismos en su sarcófago, el cual, años después de la muerte de dicha persona, sería el único reflejo patente de ese difunto y sería la imagen que generaciones posteriores tendrían del difunto.

3 Fotografías en el catálogo online Arachne-Köln: <http://www.arachne.uni-koeln.de>

4 Otros destrozos visibles si hacemos la comparación de dicho registro serían: 1. La escena nombrada, 2. El margen superior de la escena biográfica, 3. Un falx del trofeo izquierdo, 4. Un hacha del trofeo derecho, 5. La punta de lanza que porta la figura 20, 6. La cabeza de la figura 31b y 7. La pata trasera derecha del caballo.

5 Esta situación se podría resolver con un estudio de la documentación sobre la intervención arqueológica para ver el contexto en el que se halló, si es que existe.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, P.; “Un sarcófago Ático con escenas de batalla”, *Zephyrus*, XXV, 1974, pp. 397-405.
- ANDREAE, B.; *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den Römischen Schlachtsarkophagen*, C.H.Beck, Berlín, 1956.
- ; “Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani”, *RendPontAcc*, vol. XLI, 1968/9, pp. 145-166.
- ; *Arte Romano*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BALMACEDA, C.; “*Virtus* romana en el siglo I a.C.”, *Gerión*, vol. 25, nº 1, 2007, pp. 285-304.
- BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M.; *El arte en la antigüedad clásica: Etruria-Roma*, Akal, Madrid, 2000.
- CLAVERIA, M.; “El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción”, en *El sarcófago romano* (ed. Noguera, J.M. y Conde, E.), 2001, pp. 19-50.
- CONOLLY, P.; *Greece and Rome at war*, Greenhill Books, Londres, 1998.
- DAVIES, G.; “The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art”, *AJA*, vol. 89, 1985, pp. 627-640.
- DAVIES, G.; “The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary”, *AJA*, vol. 89, nº. 4, 1985, pp. 627-640.
- FRANCIS, J.; “A roman battle sarcophagus at Concordia University, Montreal”, *Phoenix*, vol. 54, nº 3/4, 2000, pp. 332-337.
- HOPE, V. M.; “Trophies and Tombstones: Commemorating the Roman Soldier”, *World Archaeology*, vol. 35, nº 1, 2003, pp. 79-97.
- HUSKINSON, J.; “‘Unfinished portrait heads’ on later roman sarcophagi: some new perspectives”, *PBSR*, LXVI, 1998, pp. 129-158.
- KEITH, A.; *The Roman army at war: 100 BC-AD 200*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- KOCH, G. y SICHTERMANN, H., *Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie*, C.H.Beck, München, 1982.
- LA REGINA, A.; *Museo Nazionale Romano: Palazzo Massimo alle terme, Terme Diocleziano, Palazzo Altemps, Museo Palatino, Crypta Balbi*, Electa, Milán, 2005.
- PARDYOVÁ, M.; “Le sarcophage de Portonaccio et la composition de son décor”, *SPFF-BU*, Brno, Masarykova univerzita, vol. 9, nº 1, pp. 55-76.
- ; “La représentation de bataille sur le sarcophage de Portonaccio et sa composition”, *Eirene*, XLII, 2006, pp. 135-151.
- QUESADA, F.; *Armas de Grecia y Roma*, La esfera del libro, Madrid, 2008.
- RIPOLL, E.; *La escultura: el prestigio de la Antigüedad desde los orígenes al siglo V d.C.*, Skira, Barcelona, 1991.
- SALCEDO, F.; “Imagen y persuasión en la iconografía romana”, *Iberia*, 2, 1999, pp. 87-109.
- ; “Los relieves de armas del teatro de Mérida”, *Lucentum: Anales de la universidad de Alicante. Prehistoria, arqueología e historia antigua*, nº2, 1983, pp. 243-284.
- SIDEBOTTOM, H.; *Ancient Warfare. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2004.
- SORABELLA, J.; “A roman sarcophagus at its patron”, *MetMusJ*, XXXVI, 2001, pp. 67-81.
- TURCAN, R.; *L’art romain dans l’histoire. Six siècles de la romanité*, Flammarion, Paris, 1995.



Licencia de Creative Commons
Este obra está bajo una [licencia de
Creative Commons Reconocimiento-
CompartirIgual 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/).

Número ISSN: 2253-6434



ARQUEO_UCA