

HALLAZGO ROMANO EN ALGECIRAS

Francisco J. Presedo Velo

En el curso de unas obras en la finca de la calle Alfonso XI número 13, de la ciudad de Algeciras, apareció un relleno de tierra removida que se extrajo para la cimentación de un nuevo edificio, a una altura de un metro aproximadamente debajo del nivel actual de la calle. Al cargar la tierra, los obreros vieron aparecer una pieza de mármol tallada y escrita, junto a una pequeña base de columna. Inmediatamente intervinieron las autoridades que pusieron a salvo las dos piezas depositándolas en los bajos del Ayuntamiento de Algeciras. El Alcalde, señor Lledó, y el Delegado de Bellas Artes, Sr. Roure, que intervinieron en el rescate de la pieza, comunicaron el hallazgo al señor Sancha, de Sevilla, quien, a su vez, me lo comunicó y me invitó a ver los hallazgos en la ciudad de Algeciras. En un viaje realizado a mediados de septiembre de 1972, algunos días después del hallazgo de las piezas, pude estudiarlas, dibujarlas y fotografiarlas. Las fotografías que presentamos fueron realizadas por el señor Sancha, ya que las hechas por mí resultaron de escasa calidad. Dadas las dificultades surgidas para mover la pieza, la lectura y las fotografías hubieron de hacerse en posición invertida (Lám. XIII. Fig. 3).

Descripción de las piezas

1) Pieza de mármol de grano grueso, que, a juicio de don Manuel Salió Jaén, profesor de la escuela de Artes y Oficios de Algeciras, procede de las canteras de Coín, tallada por todos los lados

aunque en uno de ellos no presente decoración alguna, quedando solamente alisada con la forma de las demás. Por esta cara sin decorar carece de las hojas de acanto y de los relieves, y se ve que por este lado se adosaba algo (Lám. XXI. Fig. 1 y Lám. XXII. Fig. 2)

La pieza tiene una altura de 1,355 m. y una anchura aproximada de 0,52 m. En la parte superior va la dedicatoria de la inscripción. Tiene una parte central más estrecha, separada de las dos restantes por una especie de sogá, y en una cara de esta parte central la parte de la inscripción que enumera las joyas regaladas; y una parte inferior. La zona superior tiene unas dimensiones de 0,52 m. por 0,46 m. y una altura de 0,14 m. En la superficie lleva unos huecos sin duda destinados a fijar en ellos algún objeto. Va decorada con un motivo floral de hojas de acanto de gran relieve y una hoja lisa larga que separa las hojas. La decoración sólo existe por tres de sus lados. La parte central de la pieza lleva de frente la inscripción citada y en las dos caras laterales se ven restos de relieves. El de la derecha, picado, deja entrever una figura masculina marchando hacia la izquierda con algo al hombro y a su derecha una figura que pudiera ser un perro; a la izquierda otra figura confusa que no se puede identificar. El relieve de la cara izquierda está igualmente picado pero deja ver un jinete que marcha a la derecha y detrás de él una figura más pequeña. De la parte inferior de la pieza sólo diremos que está decorada con el mismo motivo vegetal que la superior y en su superficie se ve una cavidad rectangular bien escuadrada y cuatro pernos de hierro, sin duda todo ello destinado a engarzarla con otra pieza que constituiría la terminación inferior del monumento. Se ve claramente que se trata de una pieza destinada a ir adosada a una pared o cosa similar porque carece de decoración por la parte posterior¹.

2) Basa de mármol del mismo tipo que el de la pieza anterior, de una altura de 0,195 m. y un diámetro máximo de 0,30 m. Consta de plinto, toro y dos filetes, sobre los que arranca el fuste de la columna.

Prescindiendo de la basa de columna, que carece de todo interés, centraremos nuestra atención en la pieza mayor. Posiblemente

1. Publicada por P. Rodríguez Oliva, *Pilar romano con inscripción votiva hallado en Algeciras*. Instituto de Estudios Ceutíes. Colección de estudios históricos. N.º 2 (sin fecha).

procede de *Barbaesula*, como veremos más adelante, y por lo tanto fue reutilizada en época posterior, en un momento en el que predominaban ideas iconoclastas, y ya no se entendía el latín. Los relieves fueron cuidadosamente picados pero la inscripción quedó intacta. Esto nos llevaría a concluir que el traslado desde *Barbaesula* (Guadiaro) tuvo lugar en época árabe cuando Algeciras adquirió importancia.

Es una pieza de indudable interés arqueológico e histórico. A primera vista creímos que se trataba de un pedestal de estatua y concretamente de una estatua de Diana, diosa a la que se alude en la inscripción que lleva la pieza. Al buscar paralelos en el arte romano provincial hispánico, encontramos que no había ninguna, y aun fuera de España era imposible encontrarla. En el Museo de Elche existe una pieza relacionada con la que estudiamos publicada por A. García y Bellido. Este autor la compara al candelabro de la tumba de los Haterios. En Mérida apareció otra pieza muy cercana a este tipo de soporte con la misma decoración de roleos y hojas que la de Algeciras y con un delfín. Ha sido identificada como una acotera del teatro, lo que no creemos probable². Por indicación de José María Luzón orientamos nuestra búsqueda en esta dirección y actualmente creemos que, hasta que se descubra una identificación más satisfactoria, puede incluirse en un tipo de monumento romano bien conocido en el arte de la urbe, pero hasta ahora desconocido en España. Nos referimos a los llamados candelabros, palabra empleada en sentido amplio, porque este tipo podía servir de soporte a muchas cosas y no sólo a lámparas. A finales del helenismo empiezan a fabricarse candelabros de mármol con base y fuste en forma de pilastra, y después en forma triangular bellamente decorados que continúan en la época imperial³. De ellos se han encontrado numerosos ejemplares en la villa hadriana de Tivoli que han ido a parar a distintos museos (Louvre, Palazzo dei Conservatori, Museo Vaticano, donde han dado nombre a una galería). Es una creación típicamente alto imperial, que continuará aún más tarde. Parece ser que se trata de una imitación en mármol de grandes candelabros de bronce que no han llegado a nosotros,

2. A. García y Bellido, *Arte Romano*, 2.^a ed. Madrid 1972, pág. 327, fig. 545. *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, vol. II, pág. 659, fig. 454.

3. Enciclopedia dell'Arte Antica, s. v. *Candelabri*.

pero de los que tenemos una muestra en uno de los relieves del Museo Laterano, perteneciente al mausoleo de los Haterios. Estos soportes alcanzaban alturas de hasta tres metros, y son frecuentes los tamaños de cerca de 2 m. Su destino estaba claramente relacionado con el culto y eran muy parecidos a las *arae turicremae*⁴. Se colocaban en el interior de los templos cerca de la estatua que se veneraba o en la entrada de los mismos. En el caso del de Algeciras es evidente, como hemos visto, que estuvo adosado a una pared. Sostenían lámparas o vasos neoáticos, o recipientes llenos de aceites, perfumes, resinas o maderas olorosas. Suelen ir decorados con relieves de asuntos religiosos, como ocurre en el de Algeciras, e inscripciones, que en nuestro caso estudiaremos más adelante.

Como ilustración a su empleo citaremos un ejemplo interesante, a nuestro parecer. En el arco de Trajano de Benevento⁵ aparecen estos candelabros en cuatro relieves, dos en cada una de las fachadas del arco en el friso que corre a la altura de los capiteles de las grandes columnas. En las cuatro escenas está el tema de varias figuras que se agrupan con un candelabro de bronce en el centro y a los dos lados encuadrando la escena aparecen estos tipos de candelabros marmóreos. Y sólo en éstas, porque en las otras cuatro del friso inferior en que aparecen los grandes candelabros de bronce entre las nikes sacrificando los toros, ya no se encuentran. Sin duda, aparecen relacionados con un tema religioso que ha sido interpretado de manera distinta, sin que ninguno de los tratadistas que hemos consultado se fijen en ellos, al estudiar el significado de la escena centrada por el candelabro propiamente dicho. Drexel⁶ creía que era un culto al fuego de origen persa. Alföldi⁷ imagina que se trata de unas escenas en las que el fuego se utilizó aquí como una manifestación del culto al emperador, punto sobre el que volveremos, pero Hassel⁸ discrepa y da su teoría según la cual la finalidad del culto sería una especie de rito apotropaico para alejar el mal. Prescindiendo de estas minucias, no cabe duda de que son escenas rituales⁹.

4. Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, s. v. *Candelabre*.

5. Franz Josef Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent*, Mainz, 1966, láms. 6 y 7.

6. En *Bonner Jahrb.* 126, 1921, pág 45 y ss., lám. 9, citado por Alföldi.

7. A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römische Kaiserreiche*, pág. 111 y ss.

8. *Op. cit.*, pág. 21.

9. En el estudio de Inez Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, American

Sobre la colocación de estos candelabros nos ilustra un relieve del Palazzo dei Conservatori¹⁰ en el que vemos a dos *putti* llevando uno en una escena ritual dentro de un templo; y hemos de señalar que va decorado con las clásicas hojas de acanto.

Volviendo a nuestra pieza de Algeciras, aunque presenta en líneas generales el aspecto de los soportes, es sin duda una de menor calidad que los grandes ejemplares a los que hemos aludido. Tiene una decoración simple con paralelos fáciles que examinamos a continuación. Nada podemos decir de los relieves que se han perdido (Lám. XXIV. Fig. 5), pero, dada la calidad de la ornamentación floral, debieron ser de cierta riqueza y perfección. Las hojas de acanto son frecuentes en este tipo de piezas. El Louvre conserva varios que ostentan el mismo motivo. Nos fijamos especialmente en el reproducido or Daremberg-Saglio¹¹, en el que encontramos en la arte inferior las hojas de acanto en distintos sentidos, como ocurre en el ejemplar que estudiamos. Es verdad que en éste los motivos florales están separados por la inscripción y los relieves, mientras que en el ejemplar del Louvre, no. Pero es de advertir que en éste también se da la hoja lisa entre los acantos. Los candelabros romanos tienen el mismo motivo, lo que no es de extrañar, ya que también son frecuentes a juzgar por una simple comparación con otros de Louvre también con hojas de acanto¹². Tampoco faltan las inscripciones, como por ejemplo en el de la Galleria dei Candelabri dedicado a *Iulius Felix*¹³. Si tratamos ahora de relacionar la decoración floral de la pieza de Algeciras con capiteles de la época, encontraremos algunos datos de interés. El tipo de capitel con hojas de acantos y hojas largas en forma de lengua que Heilmeyer¹⁴ denomina «Schilfblattern», se encuentra en la Biblioteca de Celso en Efeso y en el Asclepieion de Pérgamo. Según este autor se trata de un tipo de decoración creado en la primera mitad del siglo II y que por la gran calidad de sus obras, extiende

Academy in Rome. Memoires XXII, 1955, pág. 148, se trata de la misma escena. Los candelabros aparecen en la ceremonia del triunfo de los emperadores.

10. Ernst Nash, *Pictorial Dictionary of Ancien Rome*, vol. I, London 1968, pág. 425, fig. 521.

11. *Loc. cit.*

12. *Ibidem*. Pueden verse otros agrupados en la misma lámina en Salomon Reinach, *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, tomo I, Roma 1965, pág. 127 y pág. 33, lám. 137.

13. Georg Lippold, *Die Skulpturen dts Vaticanischen Museums*, Band III2. Berlin 1956, lám. 23.

14. Wolf-Dieter Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle*, Studien Zur Geschichte der Römischen Architekturdécoration, Heidelberg 1970, pág. 94 y ss., lám. 28.

su influencia por Pamfília, Grecia y Roma. No podemos tratar aquí en toda su extensión este tema, que no tendría nada de extraño que en España se siguiera esta moda como en todo el Mediterráneo oriental.

Con esto nos acercamos a una fecha para nuestra pieza de Algeciras. En el estado actual del problema ha de fijarse en la primera mitad del siglo II.

Desde el punto de vista religioso es de notar que el uso de lámparas en el culto es una característica de esta época. Nilsson ha observado¹⁵ como la antigüedad griega arcaica no conocía más que la antorcha. Las lámparas aparecen primero como donaciones a los templos. Estas tenían un papel importante en el culto en Egipto y en Oriente, y de aquí pasan al mundo griego, apareciendo primero en los cultos privados y extranjeros. En Roma el fuego juega, en opinión de Alföldi¹⁶, un papel de gran importancia en el culto del emeraldador, y Nilsson¹⁷ añade que esto es así por tratarse de un culto nuevo sin ataduras con el pasado; y en general surge por todas partes esta tendencia, recogida por los cristianos; en el caso de Algeciras vemos cómo Fabia Fabiana dedica este «candelabro» posiblemente en *Barbaesula* en un templo de Diana siguiendo una costumbre y utilizando un tipo de arte que estaba de moda en el imperio romano. El hecho demuestra que la burguesía municipal de las ciudades de la costa meridional estaba al día en las corrientes culturales del imperio y la sensibilidad de los artistas locales seguían las modas del arte contemporáneo.

15. Martin P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, München 1950, vol. II, pág. 357.

16. *Loc. cit.*

17. *Loc. cit.*

La inscripción (Lám. XXIII. Figs. 3-4).

En el registro superior lleva la dedicatoria:

- 1 DIANAE AVG (ustae)
 FABIA C (aii) F(ilia) FABIANA CVM ORNAMEN
 TIS I(infra) S(criptis) EPVLO DATO D(onat) D(edicat)

En el registro central:

- CATELLA CVM CYLINDR(i)S
 5 N(umero) VII ARMILLAS CVM CY
 LINDRIS (Numero) XX ANTEMANUS
 CVM CYLINDRIS N(umero) XIII PERIS
 CELIA CVM CYLINDRIS N(umero) XVIII
 AN(n)VLOS GEMMAIOS N(umero) II

Traducción: A Diana Augusta

Fabia Fabiana, hija de Caio, con los ornamentos infrascritos, una vez celebrado el banquete, dona y dedica: Una cadenilla con siete piedras, pulseras con veinte piedras, brazalete con trece piedras, una ajorca con dieciocho piedras, dos anillos con gemas.

Comentario epigráfico.—Como puede verse por la lámina se trata de una lápida que no ofrece grandes dificultades epigráficas. Está escrita en letra capital epigráfica con cierto esmero y que puede fecharse aproximadamente en la primera mitad del s. II y nunca más acá. El tamaño de las letras varía de acuerdo con la situación de los registros. En el superior las letras son ligeramente mayores que en el segundo. Y en éste la primera línea ofrece caracteres algo mayores que las demás.

l. 2.—Leemos D D como D(onat) D(edicat), por creerlo lo más verosímil. Sin embargo nos queda la duda de que pudiera leerse D(edicat) D(ecreto) por las razones que explicamos a continuación. El banquete que se da para actos como éste de dedicación de un objeto con ornamentos es un acto público que tiene una honda raigambre dentro de la religión oficial romana. Como es bien sabido, el culto romano heredó de muy lejos los banquetes oficiales de comidas en común, *epula*, que podrán ser *sacrificia cum epulo* (Cic.

Orat. III, 19), que se celebraban por distintas solemnidades religiosas, juegos, funerales, etc., a los que se quería asociar la ciudad entera. Los dirigían los epulones que regulaban el día y todos los detalles. Después de Augusto se celebraban con motivo de cualquier solemnidad, como pueden serlo la dedicación de un templo o de una estatua, etc. Dión Casio (LVII, 12) nos cuenta cómo Livia asocia a estos banquetes incluso a las mujeres de la corte y demás gentes influyentes romanas. Los ricos particulares también los dan, y en provincias la costumbre se generaliza en los municipios, de que es buen ejemplo la celebración del banquete a que alude nuestra inscripción. Los *collegia* tenían autorización expresa para celebrar banquetes. En el caso de tratarse de particulares, era necesaria la autorización de los *decuriones*, sin lo cual sería un acto ilegal. Nuestra Fabia Fabiana, de familia, como veremos, importante, y emparentada con los magistrados municipales, no podía obrar de otra manera en un acto de dedicación a una divinidad de la religión oficial como es Diana. Generalmente en las inscripciones en que aparece el *epulo dato* se da la fórmula D(ecreto) D(ecurionum), como ocurre en *CIL* II, 1.944, 1.949, 1.951, 1.952, etc. En un pedestal de estatua encontrado en Beled Belli de Africa Proconsular (*CIL* VIII, 955), aparece una inscripción que dice: *Dianae Aug(ustae) sac(rum) / pro salute imperatorum Caes(arum) Aug(ustorum) M. Aureli An/tonini et L. Aureli Veri Rogat[i]us Thermus / suo et liberorum suorum nomine / p(ermisso) p(roconsulis) / ... fecit et dedicavit decreto [decurionum]*. En este caso no hay *epulum*, pero sí una dedicación de un objeto de culto, y vemos que es preciso el permiso de los decuriones además del procónsul. En nuestro caso se trata de una dedicación que da doble motivo a la dedicación. No leemos D(ecreto) D(ecurionum) porque los acusativos exigen un verbo.

En el texto del segundo registro se ve una clara confusión entre el nominativo y acusativo (3). Algunas omisiones, como en el caso de *cylindr(i)s* de la l. 4 pueden deberse a falta de espacio. Lo mismo podría pensarse de *an(n)ullos* de la línea 9, pero en este caso no es posible porque hay espacio suficiente para la escritura correcta. Creo que se trata de mala ortografía del lapidario.

Haremos algunos comentarios sobre palabras que en la edición

de Rodríguez Oliva no han sido rectamente leídas, en nuestra opinión, o merecen alguna otra consideración.

l. 4.—*Catella*, leído *catilla* por Rodríguez Oliva. Se ve como en el original la letra E está un poco borrosa en los trazos transversales superior e inferior, pero no así el central, que puede verse con facilidad. De ahí nuestra lectura. Pero además la traducción que da derivándolo de *catinum* resulta demasiado forzada. Una estatua de Diana no puede llevar como ornamento un plato en ningún sitio y menos adornado con siete piedras preciosas. La lectura que damos de *catella* presenta la dificultad de ser nominativo por acusativo (3), pero puede resolverse fácilmente por tratarse de un acusativo sin *m* final¹⁸. La palabra *catella* en su sentido de cadenita es frecuente. Horacio, *Ep.*, I, 17, 55: *refert meretricis acumina saepe catellam, saepe periscelidem raptam sibi flentis*. En Hispania tenemos el texto de San Isidoro, *Etym.* XIX, 21, 11: *torques autem et bullae a viris geruntur, feminis vero manilia et catella*, y *Etym.* XIX, 21, 15: *catella et sunt catunalas colli invicem se comprehendentes in modum catenae unde et appellatae*.

Queda, pues, explicada nuestra lectura.

l. 4.—*Cylindris* aparece escrita con el nexa por razones de espacio y descuido del lapidario. La palabra aparece en Plinio, *N.H.* 37, 28; 37, 113 con el significado evidente de «piedras preciosas».

Antemanus.—Leído por Rodríguez Oliva *antimanus*. También este caso es evidente que se trata epigráficamente de *antemanus*. En cuanto a la palabra y su traducción es necesario hacer ciertas observaciones, pues no aparece en el *Trensaurus*, pero intentaremos otros caminos de indagaciones. Etimológicamente no cabe duda de que está relacionada con *manica* pero aún en la forma de compuesto existe documentada *antemanica* con la traducción árabe de *kmm*¹⁹, que sería algo así como «antemanga». DUCANGE,

18. Por lo que respecta al problema general, puede tratarse de una confusión de los casos acusativo y nominativo, típica en las enumeraciones. Véase sobre ello W. Havers, «Zur Syntax des Nominativus», *Glotta*, XVI (1927), págs. 94-127. Nosotros suponemos que todos son acusativos con pérdida en algunos casos de la *m* final, muy corriente en las inscripciones latinas de Hispania. Véase A. Carnoy, *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions*, Bruxelles 1906, págs. 199-214. El fenómeno, según este autor, no tiene una explicación coherente: «Il paraît des lors tout à fait justifié de regarder la disparition totale de l'*m* finale comme un phénomène des plus anciens, caractérisant le latin vulgaire.»

19. Dozy, *Supplément aux Dictionnaires arabes*, ver *kmm*.

Glossar. med. inf. lat. s.v. da antemanica, antemanicia. Pars uestis quae ante manicas induitur. Avant manches. Glossar. arabo lat.: antemanica, ornamentum bracchii quod ante manicam apponitur. Es bien sabido que la *manica* podía tener muchas acepciones para un latino, y entre ellas tenemos la de «guantes». PALL., I, 43, 4: *manicas de pellibus, quae uel in siluis, uel in uepribus rustico operi et uenatorio possint esse communes*, donde podemos entenderla como «guardabrazos», hecho de láminas articuladas y terminado en un guantelete, empleándose entre los bárbaros. No he encontrado la versión arqueológica exacta de *antemanus*, pero bien podría ser una pieza colocada como adorno en el antebrazo, pero sin precisar más (4). El texto exigiría un acusativo, lo cual nos llevaría a un nombre de la cuarta y en plural.

Periscelia.—Como se ha visto más arriba, no ofrece dificultades de traducción, aunque presenta una forma que desconozco. La forma corriente es *periscelis, idis* sobre la cual se habrá formado acaso *periscelia, ae*, aquí escrita sin la *m* como en el caso de *catella*.

Comentario histórico.—Conocemos varias mujeres que llevan el nombre de Fabia Fabiana en la epigrafía del sur de España. La más famosa es la que aparece en la inscripción de Acci (Guadix), ahora en el Museo Arqueológico de Sevilla (*CIL*, II, 3386)²⁰. En ella una dama de este nombre, pero hija de Lucio, regala a una estatua de Isis gran cantidad de joyas de alto valor, indicando además el lugar donde han de ser colocadas. Es tentador relacionar a ambas damas por su nombre y piedad, pero no es posible identificarla aunque no puede excluirse algún parentesco lejano, que se hace muy problemático por la poca precisión cronológica de ambos epígrafes. Otra señora del mismo nombre que la de Acci, y también hija de Lucio, muere a los 40 años en Villaverde (*CIL*, II, 1045). Encontramos otra Fabia Fabiana, hija de Quinctus (*CIL*, II, 1601), natural de Estledunum, pero esta lápida da toda la impresión de estar mal leída. En Guadiaro apareció una inscripción (*CIL*, II, 1941) que dice así: *L. Fabio Gal(eria) Cae/siano II vir(o) fla/mini perpetuo / m(unicipes) m(unicipii) Barbesula/ni Fabia C(aii) fil(ia) / Fabiana et Ful/via Sex(ta) fil(ia) Ho/norata heredes / ex testa-*

20. Citada por Oliva en *op. cit.*

mento / eius epul(o) dat(o) posuerunt ²¹. Esta lápida fue encontrada en 1616 en Guadiaro y llevada a Gibraltar donde la colocaron en la puerta de Tierra. Pereció, a lo que parece junto con otra, para construir una fuente en Gibraltar. Sobre Barbesula, a la que alude el texto de la inscripción, tenemos noticia en Plinio (N.H. 3, 3, 8) y Mela (2, 6, 7). Ptolomeo la llama βαρβησόλα, y la sitúa entre βαττωλῶν τῶν καλουμένων ποιωνῶν (2, 4, 6), y un poco más adelante βαρβησόλα ποταμοῦ ἰκβολαί. El Ravenate la denomina (4, 45) *Sabesola*, *Bardesola*. Fue estipendiaria del conventus Gaditanus, según Plinio (*loc. cit.*). En cuanto a su localización no parece haber dudas de que se encuentra en el Cortijo Grande de Guadiaro. Queda la duda (según Hübner, *CIL*, II, 245) de si Fabio Caesiano era o no de Barbesula. La razón que da Hübner de su duda es que aparece como miembro de la tribu Galeria, y otra inscripción, también de Guadiaro (*CIL*, II, 1940), nos da a un tal Cervio Quintiano de la tribu Quirina. Para Hübner un municipio presumiblemente pequeño no tendría dos tribus, por lo cual había que excluir a uno. Yo me inclino a creer que el verdadero barbesulano es Fabio Caesiano cuya carrera está mucho más vinculada al municipio. Fabia Fabiana, la dedicante de la inscripción de Algeciras, parece ser la misma que vemos en la inscripción de Barbesula, y si es así, heredera de dicho personaje y vinculada sin duda a su familia junto con Fabia Honorata. A su vez esta última aparece en otra inscripción (*CIL*, II 1939) muy fragmentada, encontrada igualmente en Guadiaro y reconstruida por Hübner (*loc. cit.*) dedicando una edícula a un dios cuyo nombre no está claro pero que puede reconstruirse como [Iovi Ha]mmoni. Como hipótesis verosímil podemos pensar que nuestra Fabia Fabiana procedía del municipio de Barbesula. Esto nos lleva a otra posible conjetura cual es que el monumento pudo haber sido traído desde Guadiaro a Algeciras en época árabe. En favor de esta hipótesis estaría el hecho de la procedencia familiar de la dedicante, el hecho de darse un banquete, seguramente autorizado por sus familiares que detentaban puestos importantes en la aristocracia municipal, y el hallarse los relieves borrados por algún iconoclasta. El único argumento en contra sería el de la basa de columna encontrada a su lado, pero la dificultad se atenúa si consi-

21. Citada por Oliva. La falta de fechas en ambas inscripciones disminuye en gran medida su valor documental.

deramos que aun en su último empleo formó parte de un monumento, además de que la pieza arquitectónica es poco característica y no es frecuente en la arquitectura romana.

Continuando con las donaciones de joyas a las estatuas encontramos otra inscripción en Peñaflor (*CIL*, II, 2326), hoy perdida, pero que Berlanga pudo copiar y después fue reconstruida por Hübner, en la cual se nos dice que M. Annius dedica, en nombre de su mujer y herederos, una estatua a Venus y le da un anillo de oro con una buena piedra. Cerca de Loja apareció otra inscripción (*CIL*, II, 2060), en la que Postumia Aciliana ordena poner una estatua con sus ornamentos, entre los que abundan las piedras preciosas, pero esta vez se la dedica a sí misma. Es interesante porque se trata de una inscripción en un pedestal, como en el caso de Algeciras. En el Museo de Sevilla hay una inscripción que fue reutilizada (*CIL*, II, 5387) que debe citarse por sus analogías con la de Algeciras. Dice así: *Dianae A(ugustae) / Sacrum c(um)... / suis ornamentis)... / Sulpici(a)... / Pro(cula)...* Sospechamos que se trataba de un pedestal de estatua a la que se dedicaban ornamentos, sin que sepamos cuáles.

Con lo dicho anteriormente vemos que la costumbre de adornar a las estatuas con joyas era relativamente frecuente en la Bética romana, como una característica que no ha dejado de practicarse hasta nuestros días, ya que España, y especialmente Andalucía, posee las imágenes religiosas más ricamente vestidas y alhajadas del mundo. Es una manifestación más del culto que rindieron los griegos y romanos a las estatuas de los dioses, culto que se remonta en sus orígenes a todo el mundo antiguo, pero que en el caso del mundo greco-romano suscitaron una literatura y dieron lugar a auténticas polémicas, repetidas en la época cristiana como continuación de un problema que era en el fondo idéntico en ambas esferas de pensamiento. Como hecho religioso se inserta dentro de un tipo de religiosidad que se vincula a los niveles más bajos de las creencias²², especialmente relacionadas con la magia en sus diferentes formas. Era frecuente la creencia de que una imagen podía realizar prodigios de todo orden, y cuando una de éstas adquiría fama de milagrosa era objeto de toda clase de cuidados. Tenemos el

22. Nilsson, *op. cit.*, págs. 502 y ss.

caso de una estatua de Nirillynus en la Troade que pasaba por dar oráculos y curar enfermedades. A esta estatua se la cuidaba, vestía y coronaba hasta el punto de que Nilsson²³ afirma que todo parece indicar que el culto a las imágenes en la antigüedad se parecía a lo que ocurre en el catolicismo actual en los países mediterráneos. Estamos plenamente de acuerdo con la afirmación del ilustre historiador griego. Pero se nos ocurre pensar que en este fenómeno hay algo de oriental. En Hierápolis de Siria, la diosa recibía un culto especial, según dice Luciano²⁴: «el templo encerraba en lo más profundo del santuario, en un lugar sólo accesible a los sacerdotes y a los privilegiados, al lado del dios paredro, a la diosa principal cargada de piedras preciosas, brillantes, transparentes, rojas como el vino, o lanzando destellos, ónices, cornalinas, jacintos, esmeraldas, y, sobre la cabeza, la piedra denominada «lychnis», cuya claridad aumenta por la noche»²⁵.

El hallazgo de Algeciras nos hace pensar en la existencia en Barbesula de un templo, en el que se dedica el candelabro, en cuyo interior estuviese guardada la estatua de Diana, y este mismo razonamiento vale para la Isis de Guadix. Es difícilmente imaginable que estatuas con tantas joyas se encontraran con pedestales al aire libre. En estos templos tendría lugar un culto complicado en el que se celebraban periódicamente, tal vez diariamente, las ceremonias de vestir y adornar las estatuas, de lo que se ocupaba una *ornatrix* o *stolista*. Este cargo tiene una marcada procedencia oriental puesto que en el antiguo Egipto²⁶ encontramos toda una tradición de este tipo de personas dedicadas al cuidado de las estatuas lo mismo que ocurría en Siria en la época imperial.

23. *Ibidem*.

24. Luciano, *De dea Syria*, 33, citado por Clerc, *Les theories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II siècle après J.C.* Paris, pág. 27.

25. La relación de las piedras preciosas con los dioses es un tema de gran interés en la historia de las religiones. Véase F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929, pág. 242, notas 87 y 88. La costumbre de donar joyas a las estatuas se inscribe en un contexto orientalizador y desde Oriente habría pasado hasta España. En el caso de la estatua de Isis de Acci, no cabe duda por tratarse de una diosa egipcia. El hecho de la Diana de Algeciras es similar, pero aquí la costumbre se traslada a una diosa romana que de esta manera se integra en una corriente orientalizador, que en última instancia se remonta a la astrología mesopotámica más antigua.

26. El culto diario de las estatuas de Isis era necesariamente egipcio, a pesar de las influencias griegas que había recibido a lo largo de su expansión fuera de aquel país. Véase el estado de la cuestión en María Cruz Marín Ceballos, «La religión de Isis en la "Metamorfosis" de Apuleyo», *Habis*, 4 (1973), págs. 127-179. Es posible una influencia de estos cultos en los de la religión oficial romana.

Una forma de culto extendida por todo el ámbito mediterráneo despertó el interés de los pensadores contemporáneos que toman partido en pro o en contra, según sus preferencias filosóficas o el grado de piedad que practicaban. Las estatuas adornadas con joyas, como las que citamos de Hispania, son un buen ejemplo de las creencias de las clases acomodadas de la aristocracia municipal en una región, como es la Bética, densamente orientalizada desde muy antiguo. A las creencias de esa clase o a las de clases inferiores, que no daban joyas ni candelabros, pero participaban con profunda piedad en lo que las primeras realizaban, van dirigidos los juicios de los autores que citamos a continuación. Seguimos para ello el conocido libro de A. Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIème siècle après J. C.* Plutarco de Queronea se mueve en un terreno neutral, y si bien combate la superstición en todas sus formas, se da cuenta, como buen sacerdote de Delfos, que no se puede adoptar una postura demasiado radical. Las imágenes van mezcladas de algo divino, según la teoría estoica de la *simpatía*. Cuenta una serie de prodigios acontecidos a las estatuas de Delfos, y rechaza las explicaciones naturalistas que pretendían privarlas de toda intervención divina. Los neoplatónicos, especialmente Plotino, mantienen el criterio de la simpatía, afirmando que la imagen ha sido realizada según la idea de un dios determinado, y dependen de ese dios en la medida que lo sensible depende de lo inteligible a través del alma. Porfirio explica las imágenes de una manera alegórica y dice: «no es extraño que los ignorantes tengan a las imágenes de los dioses sólo por madera y piedra, lo mismo que los que no saben leer tienen a las piedras escritas por piedra y las tablillas escritas por madera y a los libros por caña trabajada». Jámblico, en la misma línea de pensamiento, les atribuye una fuerza inefable y, frente a la creencia popular de que las imágenes son pura y simplemente madera, metal o piedra, él mantiene el punto de vista de que están llenas del espíritu de la divinidad, manifestándose en ellas la ἐνέργεια de los dioses mediante el acto de la consagración. Los escritores herméticos abundan en opiniones parecidas. El hombre crea las imágenes y les insufla un carácter divino. Las estatuas tienen dos naturalezas, material y divina, tienen cierta vida, predicen el futuro, curan a los hombres y les envían desgracias o fortunas, según sus merecimientos. En la misma línea encontramos a Claudio Eliano, Celso y Dión

Crisóstomo, quien entusiasmado por la belleza de las estatuas, defiende la piedad tradicional. Para Máximo de Tiro no es la belleza plástica sino el recuerdo de Dios lo que los gobernantes deben fomentar como medio de edificar al hombre vulgar.

Paralela a esta corriente de aceptación encontramos en el pensamiento de la época una postura crítica que se enraíza en los círculos más racionalistas de la intelectualidad, que se expresa mediante la sátira y en la que asoma un tímido ateísmo. Los cínicos son los más virulentos en sus sátiras e influyen sobre los polemistas de la época imperial. Los estoicos mantienen una postura más comprensiva, pero en el fondo de marcada hostilidad. En el estoicismo romano, Séneca el filósofo nos ha dejado muchos pasajes en los que manifiesta su desprecio por las prácticas de uso corriente, pero su buen sentido le hacía ser tolerante con ellas. Los epicúreos en general tampoco ocultan su repugnancia. Con todo, el punto más alto en el desprecio a las opiniones vulgares sobre los ídolos lo representa la ironía despiadada e inteligente de Luciano de Samosata. Su ridiculización total de toda creencia religiosa le lleva a ocuparse de manera especial de las estatuas, negando que éstas tengan el menor poder de hacer prodigios, especialmente las del general Policho de Corinto, de las que dice que mientras que el bronce sea bronce y obra de Demetrio de Alópece, no tendrá miedo de la imagen de Pelicho, como no se lo tuvo cuando estaba vivo. Esta actitud mental es causa de que se imagine la asamblea de los dioses como una reunión de estatuas ordenada según la materia de que estaban hechas y temerosa de que algún ladrón las robara.

Pero a pesar de toda esta oposición y la de muchos cristianos con momentos de auténtico furor, el culto a las imágenes de los dioses continuó en gran parte del mundo antiguo. En España, a pesar de la iconoclastia islámica, el culto rebrotó con un empuje renovado. De ello son buena muestra nuestra imaginería y las procesiones en todas las ciudades y aldeas españolas.