

Sobre un hallazgo y una publicación recientes

por J. de C. Serra-Ràfols

LA CABEZA BARCELONESA DE AGRIPPINA Y UN LIBRO DE VAGN POULSEN

EL hallazgo arqueológico más importante que se ha efectuado en Barcelona en el año 1962 ha sido una cabeza de mármol que nosotros atribuimos a Agrippina Menor, de la que vamos a dar noticia. Al mismo tiempo, la publicación más importante aparecida, relacionada con el retrato romano, ha sido el catálogo de una sección de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague, debido a la competentísima pluma de Vagn Poulsen.¹ Vamos a encajar los dos temas, relacionados por la materia, en un mismo comentario.

Los Poulsen figuran entre las primeras autoridades en la difícil especialidad que, dentro de la arqueología clásica, constituye la escultura en general y el retrato en particular, y la Glyptotheca Ny Carlsberg figura también entre las mayores colecciones de estatuaria y retrato clásicos que existen en el mundo. De estas solas premisas se puede ya deducir el extraordinario interés de este volumen, una nueva y magnífica publicación de la Glyptotheca, la cual, sin necesidad de llegar a los desorbitados libros de arte que lanzan al público diversas editoriales, contiene, en la parte gráfica, siempre de decisivo interés en obras de esta clase, todo lo

1. VAGN POULSEN, *Les portraits romains*, vol. I. *République et dynastie ju-lienne*. Publicaciones de la «Glyptothèque Ny Carlsberg», n.º 7, Copenhague, 1962. Un volumen de 16,5 x 23,5 cm. con 148 pp. y 204 láminas. Traducido del manuscrito original danés por Hélène Laurent

necesario para una primera apreciación personal de las piezas catalogadas. Ya quisiéramos en nuestro país llegar a la perfección de los fotograbados que constituyen las 204 láminas que acompañan a la descripción de los ejemplares descritos, cuyo número es de 135, lo que quiere decir que los principales son reproducidos en diversas posiciones para mejor aprecio de sus características.

En estos últimos tiempos, nosotros, desgraciadamente arqueólogos sin posible especialización, nos hemos visto obligados a prestar mucha atención a la escultura y el retrato romanos, al descubrir, a partir de 1959, en nuestras excavaciones barcelonesas, hasta siete retratos y un número más del doble de restos de otras esculturas. De ahí que el estudio, mejor que lectura, de las páginas de este recientísimo catálogo de V. Poulsen y del insuperable prólogo de 38 páginas que le precede, nos haya sugerido diversas observaciones que tenemos interés en consignar, más que para ilustración de los especialistas en la materia, en realidad, específicamente tales, inexistentes entre nosotros, para el público más numeroso de estudiosos que se interesan por estas cuestiones desde un punto de vista más general.

Recomendamos ante todo la citada introducción, por constituir, en su brevedad, un magistral tratado del retrato romano, muy superior, dentro de la época a que se contrae, la República y el primer imperio, a lo que se encuentra en los siempre inoperantes manuales.

Destaca clarísimamente que el retrato romano en esta época es más romano por los retratados que por los retratistas, ya que éstos eran griegos, si no en su totalidad, en su inmensa mayoría, lo mismo los autores de los cuños monetarios que quienes labraron los bultos marmóreos. De las numerosísimas alusiones a ejemplares de antigüedad dudosa, se desprende el interés extremado que ofrecen las noticias arqueológicas de los hallazgos. No sólo V. Poulsen rechaza como imitaciones del antiguo ejemplares incluso famosos, pero sin filiación arqueológica, y que no dejan de ser reproducidos en los manuales, como los «Cicerones» de la Galería degli Uffici y del Museo Capitolino, o el Augusto-niño del Vaticano, sino que, con frecuencia, sus identificaciones se basan primordialmente en los lugares y circunstancias de los hallazgos, que hacen más posible se trate de la representación del personaje tal en vez de la del personaje cual. Por ejemplo, diversos de los bustos y estatuas aparecidos en el hallazgo famoso (y oscuro por su lejana época, 1884-85) de la tumba de los Licinios, cerca de la Porta Pia, en Roma, encuentran para Poul-

sen unas filiaciones más o menos probables basándose en las relaciones familiares de dichos Licinios, que aconsejan unos nombres y rechazan otros. En otros lugares, muy frecuentemente, se dice, por ejemplo, para inclinarse a una determinada solución prosopográfica: «D'après les circonstances de la trouvaille, il s'agit...». Precisamente nuestra filiación del busto femenino aparecido en sus dos fragmentos en las torres II y 24 de la muralla barcelonesa (véanse nuestras publicaciones), la basamos tanto en el parecido fisonómico con Faustina Menor (a sumar a los datos que sobre la fecha nos proporcionan el peinado y otros elementos anticuarios), como al hecho de haber existido en Barcino un monumento erigido a esta emperatriz, cuya inscripción incluso conocemos, sin que hayan modificado nuestro punto de vista criterios respetables expuestos posteriormente.² Este es, desde luego, el método a seguir, siempre que resulte posible; es decir, siempre que existan datos concretos sobre la forma de haberse realizado los hallazgos.

El riguroso valor del prólogo y de todo el catálogo no quita aparezcan en él rasgos de humor que permiten, precisamente, en una breve frase, explicar circunstancias históricas importantes para fechar tal o cual tipo, que en otra forma requerirían largos párrafos. Por ejemplo, a propósito del carácter póstumo que se atribuye a muchos retratos de Augusto, observa humorística, pero no por ello menos certeramente, que «Les hommes s'intéressent plus aux potentats qui sont en vie qu'à ceux qui sont trépassés».

La concepción actual de que no hay que restaurar las estatuas antiguas aparece clara en las descripciones, en las que se observa, una y otra vez, que tales restauraciones en yeso han sido eliminadas en fechas recientes, con la sola excepción de aquellas que, efectuadas con mármol, al eliminarlas se correría el peligro de agrandar las heridas que los ejemplares tenían primitivamente.

El extremado rigor que pone V. Poulsen en sus identificaciones no impide queden flotantes muchos de los nombres propuestos, y nos induce a recordar lo que dice Franzoni³ a propósito de la casi necesidad en que

2. Nos referimos sobre todo al magnífico estudio de HANS JUCKER: *Retratos romanos procedentes de las murallas de Barcelona*, aparecido en los «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», vol. IV, 1962, pp. 7-60.

3. LANFRANCO FRANZONI, *Il ritratto del Prestino*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», Nuova Serie, anni V-VI, Roma, 1956-57, pp. 119-127. El estudio es a propósito de un supuesto retrato de César.

se encuentra el arqueólogo de intentar, a veces sin convencimiento, añadimos nosotros, tales identificaciones. Dice: «Nel tentativo di attribuire forzatamente un nome a ritratti che non dichiarino palesamente la loro identità, vedo il bisogno di soddisfare un'esigenza psicologica del tutto elementare. Sotto lo stimolo di questa esigenza, l'osservatore, davanti ad un ritratto, si pone per prima domanda quella che riguarda l'identità del volto proposto alla sua attenzione. Per lui il significato dell'opera riposa tutto nella risposta che sarà data a questa domanda. Il bisogno di identificazione lo spinge ad agire in tal senso. Non sembra però che la mancata soddisfazione de questa esigenza possa influire dannosamente sull'ambito delle valutazioni estetiche; senza negare che la condizione ideale per la ritrattistica sarebbe proprio quella di poter attribuire un nome ad ogni volto».

Incluso cuando se trata de personajes que se consideran bastante conocidos, surgen dificultades a veces insuperables, hasta el punto de que West,⁴ hablando de César y sobre una evidente falta de concordancia entre sus retratos monetarios, ha podido decir que eso prueba «que retratos muy diferentes pueden probablemente representar al mismo personaje».

Respecto a César, en la Glyptotheca, Poulsen cataloga como representando al dictador los ejemplares números 29 y 30, cosa para la cual, o hemos de admitir la precedente opinión de West, o hemos de poner serios reparos a que sean otras tantas imágenes de César, tan diferentes nos parecen las respectivas fisonomías plasmadas en los dos mármoles, aunque reconocemos que el elemento subjetivo es muy grande en estas apreciaciones. Sometidos los grabados del catálogo a un profesional de la identificación, siguiendo el método a que hemos hecho referencia en otro trabajo, el resultado ha sido contrario a la identidad, bien que observando que la documentación es insuficiente, en especial por la diferencia de orientación de los ejemplares sometidos a examen. Para la aplicación correcta de este método, y ya que no es posible corregir las roturas de las piezas, que tan dañosamente alteran las fisonomías, y tampoco es posible, en la mayoría de los casos, colocar uno junto a otro los ejemplares objeto de comparación (en el que al presente comentamos esto es posible... pero en Copenhague...), por lo menos hay que contar con todos los elementos posibles para hacer eficaz la labor del analizador, es decir, disponer de diversas fotografías al mismo tamaño y hechas exactamente con la misma luz

4. ROBERT WEST, *Römische Porträtplastik*, vol. I, München, 1933, p. 75.

(dirección e intensidad) y orientación, circunstancias que no reúnen las publicadas por Poulsen. También deberían poderse tomar sobre los ejemplares, mejor que sobre las fotos, diversos datos antropométricos que nos proporcionarían índices y medidas que nos presentarían una verdadera síntesis numérica, y por lo tanto impersonal, de cada ejemplar, sin que esto excluya la posterior apreciación subjetiva de los mismos. En una palabra, se trataría de complementar con elementos objetivos científicos aquello que hasta ahora es un arte basado en apreciaciones subjetivas.

Lo único decisivo es el caso poco frecuente de que al pie del retrato figure, en inscripción contemporánea, el nombre del retratado. Así, de manera segura, conocemos las facciones de personajes de tercer plano, por haberse dado en sus retratos aquella feliz circunstancia. En la Glyptotheca Ny Carlsberg y en el catálogo de Poulsen, por ejemplo, el número 77, con la imagen de L. FVNDILIVS DOCTVS, o el número 82, con la de L. ANINIVS RVFVS, y algunos más.

Pero en la identificación de retratos a base de sus inscripciones, anotemos que incluso tales datos, que parecen incuestionables, son a veces, con razón, puestos en duda. En la misma Glyptotheca, un busto funerario (número 91), que lleva en el pecho una inscripción, el nombre contenido en ella, L. ORFIVS SEVERVS, es rechazado por Poulsen por razón del lugar extemporáneo en que está grabada, y resultar manifiestamente el personaje representado de edad más avanzada que los veintidós años de vida que se atribuyen en la inscripción al citado Lucius Orfius Severus, por lo que supone «une réutilisation du portrait; le vrai nom du personnage se trouvait probablement à l'origine sur le socle».

Pero si en este caso consideramos fundada la duda, no opinamos lo mismo en relación al busto de bronce de Volubilis, al que alude Poulsen (página 12), determinado como «Catón» por su inscripción. Razones enteramente subjetivas, derivadas de su «estilo augusteo», hacen dudar a Poulsen del valor de esta inscripción, ya que en la época que este estilo supone, dice, «il serait assez subtil d'imaginer un portrait posthume de Caton», y que en ella se glorificase a un mártir de la Constitución republicana. Nosotros no lo vemos imposible en concepto alguno, incluso suponiendo, como supone Poulsen, que el personaje representado sea Marcus Porcius Cato Uticensis, que también podría ser un retrato ideal de Catón el Antiguo (si es que la inscripción, que no hemos tenido ocasión de estudiar, no contiene más que un miembro del nombre completo del personaje representado), que seguía siendo lo bastante famoso en la época augus-

tea para que pudiese no considerarse necesario pormenorizar su nombre, no eclipsado ni mucho menos por el de su bisnieto. Pero insistimos en la poca consistencia del argumento suscitado por Poulsen, incluso en el caso de tratarse de Catón de Utica, ya que, a continuación, el mismo Poulsen nos recuerda el episodio referente a Brutus, del cual «des portraits plastiques existaient et continuaient à exister [establecido ya el Imperio], comme cela ressort du compte rendu de Plutarque sur la réaction d'Auguste à la vue d'une statue de Brutus à Milan». Y Brutus era un personaje tanto o más significativo que Catón de Utica en la defensa de la República, lo que no impedía se le hubiese erigido una estatua y ésta siguiese en su lugar bajo Augusto.⁵

Salvo, pues, casos excepcionales, hay que creer que la inscripción contemporánea que acompaña a un retrato proporciona un elemento insuperable para la filiación de éste. Lástima que sean tan poco frecuentes los retratos con inscripción, salvo los monetarios.

Pero éstos siguen siendo casi la única guía para el identificador, y ya hemos visto las dificultades que ofrecen (y, naturalmente, con la decadencia de la moneda en el Bajo Imperio, esta guía va perdiendo su ya aleatorio valor). Además, tales retratos restringen extraordinariamente el número de efigies de la antigüedad romana que pueden filiarse, ya que sólo

5. He aquí la traducción del texto de Plutarco (Βρογτος [Brutus] LVIII): «Brutus..., en efecto, tenía una estatua de bronce en Mediolano [Milán] en la Galatia del lado de los Alpes [la Galia Cisalpina]. Más tarde [después de la muerte de Brutus], César [Augusto] al verla se apercibe cómo era muy semejante y un trabajo de buen gusto, y pasó de largo [ante ella]; entonces, deteniéndose al cabo de poco, llama a los arcontes, habiendo muchos que le oían, y les dice que ha sorprendido a su ciudad violando un pacto, porque aloja a un enemigo suyo. Al principio, como es natural, ellos lo niegan e ignorando a quién se refiere se miran los unos a los otros. César [Augusto] girándose hacia la estatua y frunciendo el ceño «Y, pues, ¿no es un enemigo nuestro —dice— este hombre puesto aquí?» Más perplejos todavía [los arcontes] guardan silencio; pero [César Augusto] sonriente felicita a los Gálatas [galos] porque son fieles a sus amigos, incluso en los infortunios, y ordena que la estatua permanezca en el país [en el lugar]».

El interés histórico de este texto, que tiene todos los caracteres de recordar un episodio verdadero, reside más que en el gesto, un poco espectacular, pero de todas maneras muy inteligente de Augusto, en hacernos ver que una estatua erigida en un sitio público a Brutus, probablemente durante su gobierno de la Ἀλπεων Γαλατίας, la Galatia Alpina, la Galia Cisalpina, que llamamos nosotros, cargo que ejerció por designación y bajo el mando de César, no se creyó debiese ser derribada, no sólo después de los idus de marzo, sino que siguió en su lugar cuando el hijo adoptivo de César llegó al imperio, y nadie pensó debiese retirarse al visitar la ciudad el emperador. Esto demuestra cómo es gratuita la argumentación de Poulsen en el caso de Catón.

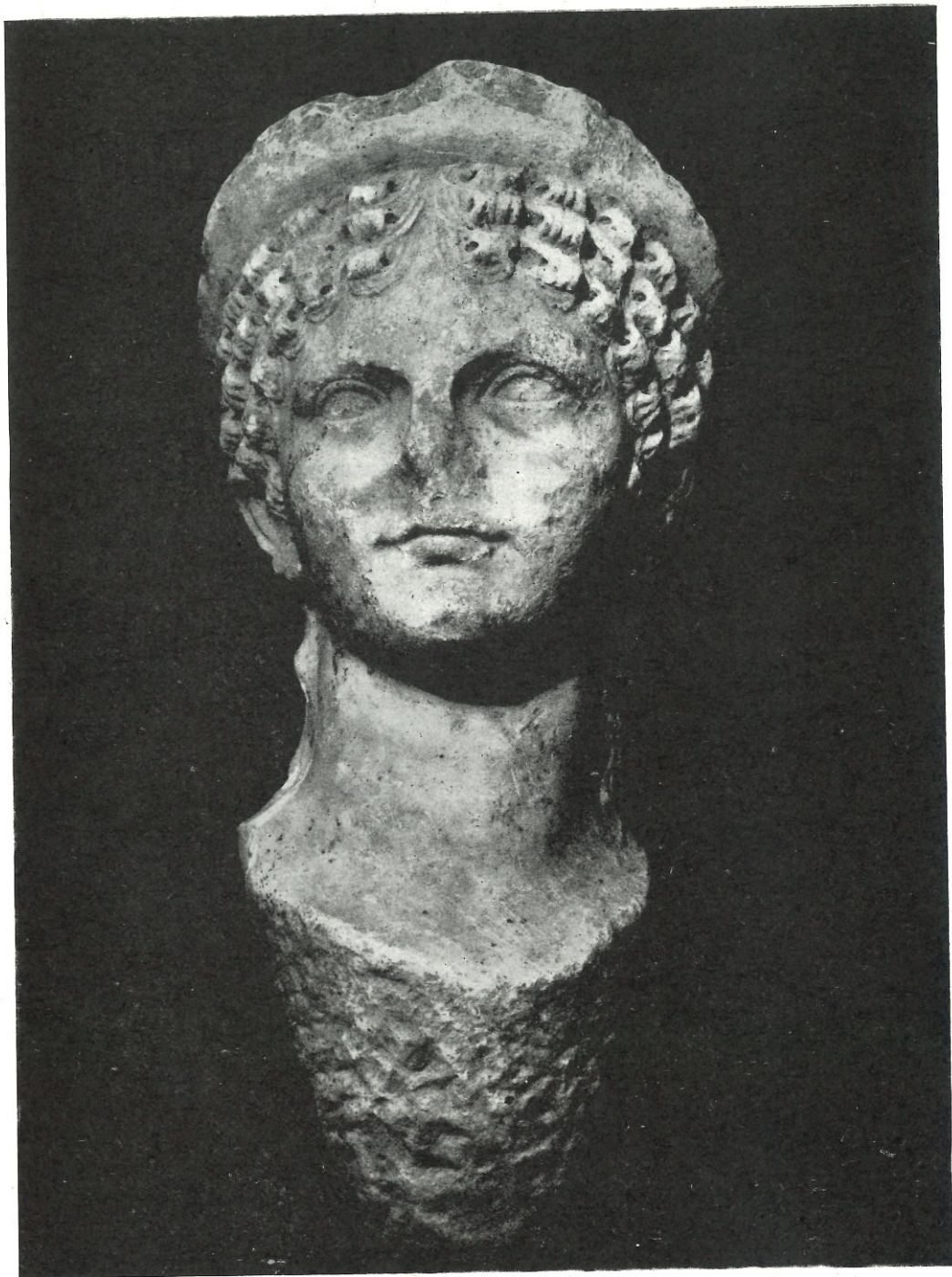
unos pocos personajes, miembros de las familias imperiales, alcanzaron el privilegio de plasmarse monetariamente.

Un caso que nos interesa de manera particular es el de Agrippina Menor, por el hallazgo barcelonés, efectuado el día 16 de abril de 1962, de una testa que inmediatamente atribuimos a esta dama, por tantos títulos conocida, bisnieta del emperador Augusto, nieta de Agrippa, hija de Germánico, hermana del emperador Calígula, esposa del emperador Claudio, madre del emperador Nerón. No menos de cuatro retratos suyos hace figurar Poulsen en su catálogo (los números 61, 62, 63 y 74), los tres primeros dados como seguros y el último como muy dudoso, inclinándose a creer, sin tener tampoco de ello una seguridad, se trata de una efigie de Claudia Antonia, la hija del emperador Claudio, habida de anterior matrimonio). El nuestro entra de lleno en la serie representada por el número 61, aunque la diadema que lleva, en forma de creciente, no sea idéntica, aunque por desgracia nuestro busto sea de conservación más defectuosa, ya que no sólo su nariz está rota (desgraciado accidente tan frecuente en la estatuaria antigua y que deforma la cara en términos graves), sino que toda la superficie ha sufrido múltiples golpes que se han traducido en el mármol en otras tantas cicatrices. En cambio, mientras nuestro ejemplar tiene una procedencia bien conocida, el de la Glyptotheca, adquirido en 1890, no tiene otra que haber sido comprado a un ingeniero romano, por intermedio de Helbig. Pero la comparación de este ejemplar 61 de la Glyptotheca con los números siguientes de la misma colección, plantea para nosotros graves problemas que no nos atreveríamos a resolver con la misma seguridad que lo hace Poulsen, por lo menos no teniendo a la vista otra documentación que las fotografías que éste publica en el catálogo que comentamos.⁶

Si, en efecto, la persona representada en la testa 61, como se da por seguro, es Agrippina, nos resulta más dudoso lo sea la representada en la testa 62 y más todavía la reproducida en la 63.

Refiriéndonos a la 62, lleva realmente diadema, lo que la clasifica en la misma categoría imperial que la precedente. El peinado es el mismo,

6. Siempre hemos considerado que cualquier pieza arqueológica que se quiera estudiar en serio, es preciso haberla podido examinar directa y detenidamente, no bastando en general el examen de fotografías. Seguramente hemos estado ante estos ejemplares de la Glyptotheca Ny Carlsberg que comentamos, en las tres ocasiones en que la hemos visitado, pero no habiéndonos preocupado todavía del retrato romano en la fecha de las visitas, es tanto como decir que no los hemos visto.



Busto de Agrippina Menor, descubierto junto a la plaza de Sant Miquel (Barcelona)
el día 16 de abril de 1962. Vista de frente



Busto de Agrippina Menor, descubierto junto a la plaza de Sant Miquel (Barcelona) el día 16 de abril de 1962. Vista de perfil

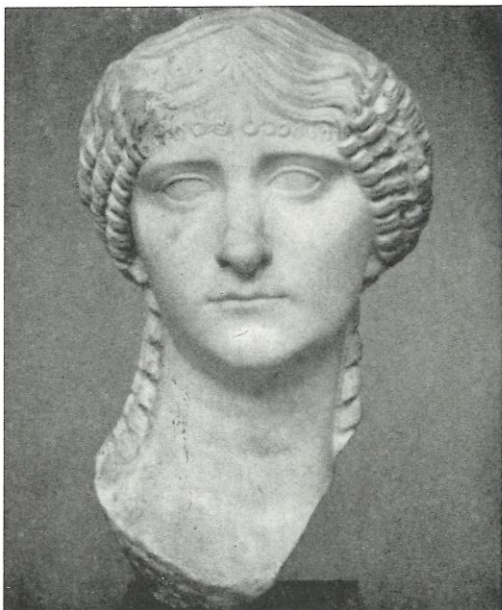
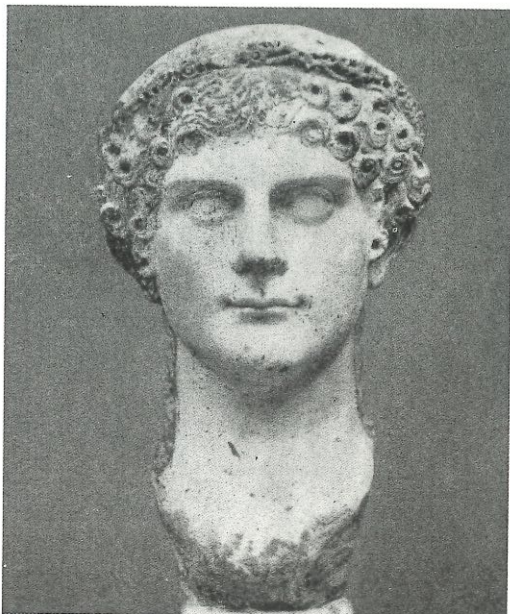


lo que no quiere decir otra cosa sino que corresponde a idéntico momento de moda capilar, a la época claudia, pero el perfil de la nariz (conservada íntegramente en ambos ejemplares) nos parece diferente, más fina en el segundo, como los ojos más hundidos; el óvalo de la cara es también diferente, más lleno en el ejemplar 61, que además tiene una cara más alargada. Podría representar verdaderamente a Agrippina en dos edades diferentes; pero la testa 62 nos parece incluso demasiado juvenil para una mujer por lo menos de treinta y cuatro años, edad en que, por su matrimonio con Claudio, pudo pasar a ceñir diadema.

Pero sobre todo la testa 63 es para nosotros dudoso representante a la misma dama. Prescindamos que no sea diademada, detalle de todas maneras interesante, ya que amplía enormemente el campo dentro del que nos podemos mover; prescindamos igualmente de las diferencias de detalle del peinado, de todas maneras de época julio-claudia, pero la unión de frente y nariz la vemos netamente diferente, con una clara depresión en la testa 63, al contrario de la 61, en que es casi recta (sobre la 62 la fotografía, tomada levemente ladeada, no permite una comparación tan precisa). La comparación de la nariz no es en realidad posible, ya que en este ejemplar 63 está recompuesta («le nez est assemblé de fragments qui ne sont vraisemblablement pas tous antiques»), pero su raíz, que es lo que nos da esta unión de frente y nariz, es auténtica; el labio lo vemos asimismo diferente, la barbilla más saliente, el óvalo menos lleno. En fin, no nos parece segura la identificación de estas tres testas como representando a la misma persona.

La testa barcelonesa ya hemos dicho queda incluida en el mismo grupo al que pertenece el número 61 de Copenhague, a pesar de la diferencia de la diadema, y que tiene tantos ejemplares paralelos, el mejor de todos, a nuestro juicio, y no sólo por su perfecta conservación, uno del Museo Nazionale Romano o Museo delle Terme.⁷ El nuestro es de mayor tama-

7. Número de inventario 124.129. Está instalado en el momento de redactar estas líneas (1962) en la VII de las Salas Nuevas (sala rotonda o del Altar de Ostia y de los bustos romanos), entrando por la puerta que da al gran claustro, primer busto a la izquierda. Ingresado en 1943 por donativo del ministro plenipotenciario alemán Von Bergen, pero desgraciadamente sin procedencia conocida. En el itinerario de Salvatore Aurigemma (*Les thermes de Diocletien et le Musée National Romain*, Itinéraires des Musées et Monuments d'Italie, n.º 78, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960, trad. de la quatrième édition italienne), en la p. 125 se describe en esta forma: «Tête de femme diadémée qui s'insérât dans un buste. La diadème fixé au-delà d'une double rangée de boucles enroulées verticalement et d'une troisième rangée de boucles plates au bord du front, indique que l'artiste a



Bustos de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague
(De V. Poulsen, núms. 61 y 63)





Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague
(De V. Poulsen, núm. 62)

ño, superior al natural; mide en total, es decir, contando la espiga de inserción en el cuerpo de la estatua, que es más larga que en otros ejemplares, probablemente para compensar el tamaño de la cabeza, 57 cm., y la distancia medida entre la parte más alta de la diadema y el mentón es



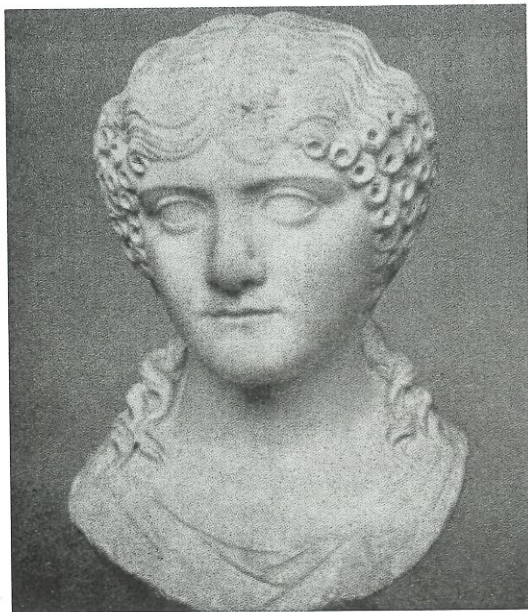
Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague (De V. Poulsen, núm. 74). Vista de perfil

de 30,2 cm., en tanto que en el busto del Museo de las Termas es sólo de 24 cm. Los ejemplares 61, 62 y 63 de la Glyptotheca miden 36, 30 y 39 cm. respectivamente de altura total (la espiga de los números 61 y 63 es proporcionalmente más corta, y el número 62 es una testa rota a la altura del cuello).

El peinado es semejante al que ostentan los demás ejemplares del grupo, con pequeñas diferencias individuales. Por detrás el cabello forma una trenza recogida en moño alargado, y por delante tres series de rizos

voulu représenter une Auguste qui, sans être jeune, est encore dans la plénitude de sa fraîche maturité. On a pensé à *Agrippine mère de Néron*. De toute manière, il s'agit d'une princesse de la fin de l'époque des princes Julii-Claudii. Don de von Bergen (1943). Du commerce d'antiquités (?).

rígidos, acaracolados horizontalmente y muy uniformes, del mismo tipo, seis en cada serie y a cada lado, quedando bien partidos en el centro de la frente, y además cuelga por delante de la oreja otro rizo de la misma clase, mientras a cada lado, por detrás de la oreja corre sobre el cuello



Busto de Agrippina Menor, de la Glyptotheca Ny Carlsberg, de Copenhague (De V. Poulsen, núm. 74). Vista de frente

un largo mechón no trenzado (como lo es en la mayoría de los otros bustos) que ondula suavemente.

En nuestro busto todas las roturas citadas son antiguas. El medio en que apareció era un estrato de vertedero con los más triturados restos de toda clase y con abundancia de humus, a la altura superior del nivel de los siglos IV-V, a juzgar por los fragmentos cerámicos más antiguos que contenía. Creeríamos que, separada de la estatua de que formó parte, que pudo estar incluso emplazada bastante lejos del lugar del hallazgo, debió seguir en lugar visible, acaso un jardín, tiempo en el que debió sufrir muchas injurias, que se tradujeron en los roces y golpes que afectan a la cara (en mucha menos proporción al cuello). En el momento del hallazgo en las «excavaciones» del solar entre la plazoleta de Sant Miquel

y las calles de Font de Sant Miquel, Templers y Gegants, al ser removida mecánicamente la masa de tierra en la que estaba tirada, sufrió una rozadura transversal sin importancia, que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha, que no afectó más que a la zona lateral de la espiga de inserción, y levemente a algunos de los rizos del lado izquierdo.

No hemos de hacer aquí más detallada descripción de esta pieza. Observaremos únicamente que la cabeza se decanta ligeramente hacia la izquierda, y en los labios parece vagar una leve sonrisa, en tanto que la parte superior de la testa, por detrás de la diadema, está solo esbozada, como suele acontecer en la mayoría de estas cabezas. A pesar de la grave mutilación de la nariz, la testa barcelonesa no desmiente la fama de belleza que esta célebre dama conservaba en su madurez.⁸

Bianca Maria Felletti ha descrito nuevamente la cabeza del Museo Nazionale Romano,⁹ y, contra la hipótesis de Fuchs,¹⁰ pone en duda se trate de Agrippina Menor, con razones que no nos parecen convincentes. Cita otra hipótesis emitida, aunque con carácter dubitativo, precisamente por V. Poulsen, pensando podría tratarse de Octavia, la primera mujer de Nerón (hija de Claudio y de Mesalina). La Felletti se inclina a pensar puede tratarse de Poppea Sabina, posterior esposa de Nerón.¹¹

8. No queremos dejar de recoger otra hipótesis. A la vista del gran tamaño de la estatua, de la rigidez de ciertas partes de la testa, como los rizos acaracolados del cabello, de una cierta idealización de la cara, en vez de inclinarse hacia un retrato, si se quiere póstumo, de Agrippina Menor o de otra princesa contemporánea, podría tratarse de una representación ideal y simbólica de una Provincia o de una Colonia (cosa que es frecuente en la escultura romana. Recordemos tan sólo la figura femenina diademada del friso figurado de la Basílica Emilia, que ha sido interpretada como la personificación de una ciudad. Véase GIANFILIPPO CARETONI, *Il fregio figurato della Basilica Emilia*, «Riv. Ist. Naz. d'Arch. e Storia dell'Arte», X, 1961, pp. 5-78, especialmente las figs. 12-14), por ejemplo de la Colonia Barcino, explicándose la diadema por el título de Augusta que ostentó nuestra ciudad, y el peinado por ser la moda de mediados del siglo I, época a la que pertenecería, en las altas esferas sociales, imitada en las figuraciones simbólicas. Es una hipótesis sumamente sugestiva que no ha de ser silenciada. ¿Podrá algún día el hallazgo de una inscripción confirmarla o infirmarla?

9. *Museo Nazionale Romano, I. I Retratti*. Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Roma, La Libreria dello Stato, 1953, núm. 131, p. 76.

10. FUCHS, «Antike», XIV, 1938, p. 267 y ss., lám. 32, fig. 15. AURIGEMMA, como hemos visto, en publicación posterior a la obra de la FELLETTI, se inclina a la identificación propuesta por FUCHS, aunque con prudente reserva.

11. Creemos interesante reproducir el alegato de la Felletti, ya que no todo el mundo podrá consultar su libro, y que ya decimos está lejos de parecernos convincente. Dice «TESTA DI PRINCIPESSA GIULIO-CLAUDIA (POPPEA ?) (inv. número 124.129). *Marmo greco*; alt. cm. 35,5. Mancano due riccioli e un altro è

Otras dos cabezas, en mucho peor estado de conservación, existen en el Museo Nazionale Romano o delle Terme, atribuidas las dos a Agrippina Menor por la Felletti, y publicadas por ella por primera vez en el



Bustos de Agrippina Menor, del Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme), Roma
(De BM. Felletti Maj., núm. 131, de frente y perfil)

scheggiato nella parte destra; il nase è scheggiato lievemente; qualche frammentino manca al diadema; l'orlo delle orecchie è un po' corrosivo. Provenienza: dalle collezione von Bergen a Roma. Il collo è tagliato per essere inserito in un busto. Porta il diadema semilunato, con cui sono rappresentate le donne della famiglia reale insignite del titolo di Augusta. E una dama dai tratti finemente aristocratici e dall'espressione altera, che dimostra un'età fra trenta e i quarantanni. Ha il volto largo alle tempie, naso leggermente aquilino, bocca piccola con labbra fini, mento appuntito ed una leggera pinguetudine accennata dal doppio mento. La pettinatura coi riccioletti a maccheroncino disposti orizzontalmente ha inizio verso la fine del principato dei Giulio-Claudio ed è in voga nei primi tempi dei Flavi, quantunque se ne abbiamo scarsi esempi; fra questi un busto del Museo Capitolino, Sala Imperatori n. 13 (Stuart Jones [*The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912], p. 190-13, tav. 48; Hekler, [*Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stockholm, 1912], tav. 215-b) si può considerare il più antico, appartenendo all'incirca all'età di transizione fra l'epoca neroniana e quella flavia. Si è creduto di poter identificare il ritratto Von Bergen con Agrippina Minore, ma questa ipotesi del Fuchs è da escludere, sia perchè conosciamo assai bene la differente pettinatu-

citado catálogo con los números 110 y 111. Aunque no están expuestas al público, las vimos en nuestra última visita (1962) al citado Museo, en uno de los almacenes, donde se guardan infinidad de piezas de gran valor (por ejemplo, la cabeza atribuida a Faustina Menor, a la que hemos hecho



Bustos de Agrippina Menor, del Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme), Roma
(De BM. Felletti Maj., núms. 110 y 111)

ra di questa principessa dalle monete e dai cammei, grazie ai quali si è potuto ricostruirne l'iconografia, sia per la nessuna somiglianza esistente col gruppo di statue e ritratti a lei attribuiti con certezza (v. i nn. 110-111). Recentemente V. Poulsen ha avanzato dubitativamente l'ipotesi che rappresenti Ottavia, prima moglie di Nerone (*Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 7, 1950, p. 48). I caratteri stilistici, essendo il ritratto una delle migliori espressioni, nel campo dell'iconografia femminile, della corrente classicheggiante di età giulio-claudia, vietano di scendere nella cronologia più giù del regno di Nerone, mentre le considerazioni antiquarie portano a cercare l'identificazione in una principessa sul finire della dinastia. Fra le spose di Nerone, Poppea Sabina ebbe il titolo di Augusta. Sappiamo per certo che essa aveva più di trent'anni quando sposò l'Imperatore nel 62 d. C., poichè il padre suo, T. Ollio, era morto nel 31 d. C. Fu insignita dell'appellativo di Augusta nel 63, in seguito alla nascita di una figlia, ma nessuna moneta romana porta la sua effigie; la portano invece monete di zecca orientale, che la rappresentano col diadema e l'iscrizione ΠΟΠΠΑΙΑ Σεβαστή [Poppaia Sebasté, Poppea Augusta] nelle quali si scorgono una pettinatura con più ordini di riccioli, che circondano completamente la fronte, ed il sottogola, similmente al

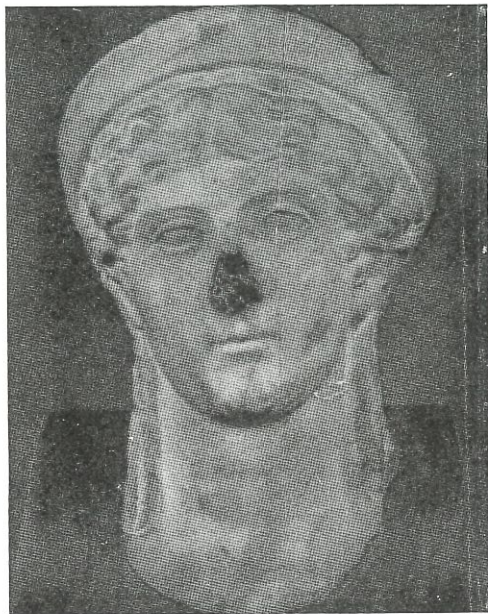
referencia en trabajos nuestros para compararla al busto hallado en Barcelona, al que hemos aludido antes), que la enorme riqueza de aquel Museo impide, de momento, colocar en las salas de exposición.

Al verlos sacamos inmediatamente la impresión de tratarse de la misma persona representada por la testa 131, especialmente la número 110, que es aquella que la Felletti atribuye con seguridad a Agrippina Menor. Y esta impresión se confirmaba a medida que profundizábamos en nuestro examen. No nos fue factible, realmente, colocar juntas las tres cabezas, lo que habría favorecido la comparación, pero sí teníamos ante nosotros la fotografía de la 131 y la de la testa barcelonesa al contemplar las otras dos (que tampoco estaban juntas). Así pues, del examen de las mismas piezas la impresión sacada por Bianca Maria Felletti y nosotros fue bien diferente. No hay duda que la ilustrada autora del catálogo de los *Ritratti del Museo Nazionale Romano* tiene en la materia una autoridad bien superior a la nuestra, pero no serviríamos a la verdad si, por este solo motivo, nos alineásemos en su opinión.¹²

ritratto (Cohen [*Description Monnaies Empire Romain*], I, fig. a p. 315; Pietrangeli [*La famiglia di Augusto*, Roma, 1938], fig. a p. 92). Vi è dunque qualche probabilità che sia questo un ritratto di Poppea, l'iconografia della quale è finora del tutto incerta». A fin de facilitar el estudio de quien quiera realizarlo, completamos, entre claudótores, los títulos de los trabajos que la Felletti sólo apunta con el nombre de los autores. Lo mismo hacemos en la nota siguiente.

12. He aquí la descripción que de estos dos retratos hace B. A. Felletti : «110. — TESTA DIADEMATA DI AGRIPPINA MINORE (inv. n. 56964). *Marmo lunense*; alt. cm. 23. Mancano : la parte posteriore della testa, che era lavorata a sè, la parte inferiore del volto, un largo frammento del diadema a sinistra, la punta del naso : il volto è ricomposto da due frammenti. Provenienza : da Ostia. La pettinatura, il diadema, i tratti del volto fanno riconoscere subito Agrippina Minore. È un ritratto idealizzato, vicino come caratteri stilistici alla testa di Copenhagen [V. Poulsen, n° 61], sebbene il diadema abbia forma diversa. L'iconografia di questa Imperatrice ha base sicura, perchè si fonda sugli aurei e sugli argentii di Claudio e Nerone (Marttingly [*Coins of the Roman Empire*], I, tavv. 32, 24-27 ; 37-3 ; 38, 1-5 ; 40, 23-26), sul bel cammeo del British Museum e sulla gemma claudia a Vienna (Siegfried Fuchs [*Deutung sinn und Zeitstellung des Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten*, «Mittlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung»], 51, 1936, p. 220, tavv. 28-29). I ritratti scultorei che si sono identificati con sicurezza, in quanto rappresentano evidentemente la stessa persona, sono : una statua di Napoli (Fuchs, «Antike», XIV, 1938, p. 267 ss., fig. 12), un busto y una testa diademata nella Gliptoteca Ny-Carlsberg [se refiere a los números 635 y 636 del inventario, que son los números 74 y 61, respectivamente, de V. Poulsen, el primero de los cuales este autor no lo cree de Agrippina, sino, con dudas, de Claudia Antonia, hija del emperador Claudio ; de todas maneras, otros estudiosos creen representa realmente a Agrippina. La Felletti no hace alusión a los otros dos mármoles de Copenhagen, que Poulsen estima repre-

Por fin, por su procedencia hispana, recordemos brevemente los ejemplares escultóricos de la efigie de Agrippina existentes en Madrid y Nueva York. En el Museo Arqueológico de Madrid, ingresada en 1930 (nú-



Bustos de Agrippina Menor, del Museo de la Hispanic Society de New York y del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (De García Bellido, núm. 36)

sentaciones de Agrippina], una estatua di Olimpia (Curtius-Adler, III, p. 566 ss., tav. LXIII-1), una testa al Museo di Ancona (Fuchs, lugar citado, 51, 1936, p. 221, tav. 30, 33), una estatua al Museo di Parma (*ibidem*, fig. 20), una al Museo Chiaramonti [una sección de los Museos Vaticanos] (Amelung [*Die Sculpturen der Vatikanischen Museums*, Berlin, 1903-1908], I, p. 151, n. 62, tav. 38), una testa nel Museo di Philippeville (Gsell [*Musées de l'Algérie et de la Tunisie* 6], tav. 9-3), una colossale ai Mercati traianei (Pietrangeli [*La Famiglia di Augusto*, Roma 1932], n. 54). La testa di Ostia discende da un originale contemporaneo ad Agrippina, forse da riferirsi ai primi anni del suo regno.»

«III. — TESTA DI UN'AUGUSTEA (AGRIPPINA MINORE?) (inv. n. 121316). *Marmo lunense*; alt. cm. 30. Mancano: il collo, la crocchia dei capelli, il naso, qualche frammento del diadema e dello orecchio sinistro; le labbra sono scheggiate, qualche abrasione sul mento e sull'occhio sinistro. Provenienza: da via Varese. Il diadema semilunato che posa sui capelli indica la dignità di Augusta della dama, ma l'estrema idealizzazione impedirebbe qualunque ipotesi sulla sua identità, se non vi fossero i dati antiquari. La pettinatura appartiene all'età claudia; la crocchia scendeva bassa sul collo, dietro le orecchie rimane l'inizio dei

mero de inventario 34.433) existe una cabeza con esta atribución.¹³ Procede de la colección del Marqués de Monsalud, formada, como es sabido, preferentemente de hallazgos emeritenses, de manera que es probable que proceda de Mérida, aunque se ignoran las circunstancias del hallazgo. Mide 48 cm. de alto y, como la nuestra, está labrada con espiga para en-



Bustos de Agrippina Menor, del Museo de la Hispanic Society de New York y del Museo Arqueológico Nacional, Madrid (De García Bellido, núm. 35)

boccoli che cadevano sulle spalle. Il diadema, attributo delle divinità femminili in epoca romana, compare da prima sul capo di Livia, nelle monete che la rappresentano come personificazione della Pietas e della Justicia, e anche nelle immagini statuarie, specialmente postume. Dopo di lei portano il diadema e il titolo di Augusta Antonia Minore, Agrippina Minore e probabilmente Poppea. Di queste solo Agrippina portava la pettinatura di questo ritratto e, sebbene non vi sia concordanza fisionomica con le altre sculture che la rappresentano, sembra che non esservi altra possibilità. La testa di Via Varesa apparteneva a una statua onoraria maggiore del vero e non è da escludere che fosse innalzata dopo la morte di Nerone, poichè per la sua idealizzazione ha l'aspetto di un'opera postuma.»

13. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 1949, n.º 35, pp. 44-47 y lám. 31. El autor hace de ella una prolija descripción, a la que nos remitimos, sin reproducirla por estar contenida en libro que se halla en todas nuestras bibliotecas.

cajarla en un cuerpo de estatua. Corresponde al mismo tipo, aunque la cara nos parece más alargada, y el parecido está más en el peinado y la diadema que en la fisonomía. Con muy buena razón, Bellido se fía mayormente de aquéllos que de ésta para fundamentar su atribución, y con igual buen sentido muestra su escepticismo sobre el partido excesivo que se pretende sacar de las efigies «miniaturescas y poco fieles» de las monedas.

La otra cabeza está en el Museo de la Hispanic Society of America, de Nueva York, en la que tiene el número D 203,¹⁴ que también queda incluida en la misma serie. Mide 39 cm. de alto.

Precisamente el hallazgo barcelonés creemos es un argumento a favor de la atribución a Agrippina Menor de estos retratos de princesas julio-claudias. Si hemos de admitir, como hacen todos los tratadistas, que la diadema es prueba del carácter de *Augusta*, de las damas representadas, admitida también por todos la contemporaneidad aproximada de todas estas testas, por la similitud del peinado, similitud que no está contradicha por las pequeñas diferencias que presentan en este aspecto, el juego, digamos, queda reducido a pocas personas, casi a la madre de Nerón y a las dos esposas de este último, Octavia y Poppea, tres personas unidas por el vínculo de ser sucesivas víctimas de su vesania. Las representaciones monetarias no nos parecen decisivas para distinguirlas (por otra parte, entre Agrippina y Octavia había vínculos de consanguinidad, lo que podría explicar su aire de familia), pero si la presencia en Roma y su región de efigies marmóreas de todas ellas no tiene nada de particular, el hallazgo de una en la pequeña Barcino induce a pensar que pertenezca a la que entre ellas gozó durante mayor tiempo de aquel título, alcanzó mayor fama y ejerció mayor mando. Es un argumento histórico, realmente no decisivo, pero que con todo hay que recoger.

No son las que hemos relacionado las únicas representaciones escultóricas que se conservan atribuidas a Agrippina Menor. Hay muchas otras que sería igualmente útil examinar, varias de las cuales aparecen en los repertorios, podríamos decir a partir del antiguo, pero todavía aprovechable, de Bernoulli. Pero no existe un estudio completo en el que se reúnan, de manera uniforme y detallada, y al mismo tiempo exhaustiva, tales representaciones. Pero esto no es extraño, ya que estudios hechos en esta forma faltan para todos los personajes de la antigüedad. Sumemos,

14. GARCÍA Y BELLIDO, *idem*, n.º 36, pp. 47-49 y lám. 32, que recoge la bibliografía anterior y la describe extensamente.

pues, nuestro ejemplar a los descubiertos en épocas anteriores, como uno de los más interesantes y con una filiación arqueológica más exacta, aunque se puede creer que ya había sufrido un desplazamiento, desde el lugar donde debió estar erigido en la antigüedad a aquel en que lo descubrimos.

Desde el punto de vista barcelonés el hallazgo tiene además una doble importancia : por un lado al enlazar el nombre de nuestra ciudad con el de una de las mujeres más famosas de la antigüedad, y demostrarnos una relación entre ambas, que, a su vez, nos demuestra que en la pequeña Barcino se vivía «al día» respecto a los acontecimientos romanos ; por otro viene a demostrar palpablemente que no sólo del interior del macizo de la muralla cabe esperar hallazgos escultóricos, que, sin exageración, se pueden calificar de sensacionales, sino que todo el suelo de nuestra vieja ciudad puede proporcionarlos.