

# ESTATUA OFICIAL COLOSAL EN BRONCE DEL TEATRO ROMANO DE *METELLINUM* (MEDELLÍN, BADAJOZ)<sup>1</sup>

OFFICIAL COLOSSAL BRONZE STATUE OF THE ROMAN  
THEATRE OF *METELLINUM* (MEDELLÍN, BADAJOZ)

TRINIDAD NOGALES BASARRATE<sup>2</sup>,  
SANTIAGO GUERRA MILLÁN<sup>3</sup>, FÁTIMA MARCOS FERNÁNDEZ<sup>4</sup>

Recibido: 05-VI-2023; aceptado: 10-VII-2023

## RESUMEN

Estudio de un fragmento del manto ricamente decorado, *paludamentum*, de una escultura en bronce, de tamaño mayor del natural, aparecida en el teatro romano de *Metellinum*. Por su tipología y calidad, la obra pertenece a una figura oficial, presumiblemente un emperador. Esta pieza acredita que, al igual que en otras colonias lusitanas como *Augusta Emerita* o *Norba Caesarina*, las grandes estatuas oficiales en bronce en los recintos públicos ocuparon un notable papel en todo el alto imperio, especialmente en los momentos previos al cambio de era hasta la introducción masiva del mármol en época julio-claudia, como consecuencia muy directa de los procesos de monumentalización de grandes recintos públicos estrechamente ligados al culto imperial.

**PALABRAS CLAVE:** *Forum*; Escultura; Grupo dinástico; Ciclo escultórico.

## ABSTRACT

Study of a fragment of the mantle, *paludamentum*, of a larger-than-life-size, richly decorated bronze sculpture found in the Roman Theatre of *Metellinum*. From its typology and quality, the piece belongs to an official figure, presumably an emperor. This piece proves that, as in other Lusitanian colonies such as *Augusta Emerita* or *Norba Caesarina*, large official bronze statues in public areas played an important role throughout the High Empire, especially in the period before the change of era until the massive introduction of marble in the Julio-Claudian period, as a direct

(1) Proyecto “Augusta Emerita: modelo urbano, arquitectónico y decorativo en Lusitania-I” (PID2020- 114954GB-I00). Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministerio de Ciencia e Innovación.

(2) Museo Nacional de Arte Romano. trinidad.nogales@cultura.gob.es

(3) Dir. Gral. De Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural (Junta de Extremadura). santiago.guerra@juntaex.es

(4) Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid. famarcos@ucm.es

consequence of the process of monumentalisation of large public areas closely linked to the imperial cult.

**KEY WORDS:** *Forum*; Sculpture; Dynastic group; Sculpture cycle.

## INTRODUCCIÓN

El fenómeno del empleo del bronce como material escultórico antes de la irrupción masiva del mármol está bien atestiguado a escala provincial lusitana (Nogales, 2003; Nogales, Gonçalves y Lapuente, 2008: 415-422). Así lo vemos en varios ejemplos de escultura oficial lusitana: en la capital provincial *Augusta Emerita* en el llamado templo de Diana, templo de culto imperial del foro colonial emeritense (Álvarez y Nogales, 2003: 261-271; Nogales, 2007: 481, fig.7) y en el teatro (Nogales, 2007: 460); en la *colonia Norbensis Caesarina*, actual Cáceres, se halló en su foro un fragmento notable de una estatua ecuestre en bronce sobredorado, quizá representando como defendemos al patrono de la colonia, *Lucius Cornelius Balbus*, del que se conserva un epígrafe que pudo ser la base estatuaria (Cerrillo y Nogales, 2010: 158-164, figs. 6 y 7).

Esta nueva pieza del teatro de *Metellinum* es un documento iconográfico más que, por sus rasgos e iconografía, debía ser estatua oficial en bronce incluida en la programación monumental del teatro colonial, complementaria a los ricos ciclos marmóreos del monumento (Nogales y Merchán, 2018).

Todos estos casos, y muchos más sin duda desaparecidos, ilustran esta fase y tipología escultórica en bronce previa a la introducción dominante del mármol, bronce que debió estar presente en la escultura de los complejos oficiales desde los primeros momentos y programas provinciales (Nogales, Lapuente y Gonçalves, 2008: 415-422).

En la colonia *Augusta Emerita* tenemos importantes ejemplos de huellas de la existencia de piezas de bronce, hoy perdidas, y de un constante saqueo de este metal para su fundición, pues así lo acreditan muchos hallazgos de obras dispuestas para ser amortizadas (Nogales, 1990; Nogales y Murciano, 2020).

El material bronceo, desde época antigua, fue objeto de expolio y reutilización, ya que su fácil fundición lo convertía en preciado botín de cualquier recinto abandonado o saqueado (Mattusch, 2015: 152-154). En la península ibérica son muchos los ejemplos que encontramos sobre el “bronce desaparecido”, que certifican este común proceder (Rodríguez Oliva, 1990).

La capital provincial *Augusta Emerita* tuvo unos activos talleres escultóricos bronceos, de los que nos han llegado algunas obras, todas ellas incompletas, pero de notable calidad y variedad (Nogales y Murciano, 2020; Barrero y Sabio, 2020).

Todo un testimonio del constante expolio de los bronceos emeritenses son los documentos del teatro. En su día identificamos las letras de bronce monumentales del

teatro, que se conservan en los fondos del Museo Nacional de Arte Romano (Nogales, 1990: 104-105). Estas inscripciones monumentales del teatro atestiguan la presencia de grandes textos oficiales en bronce sobredorado, que han sido sucesivamente analizados como importantes documentos de la epigrafía pública oficial colonial (Trillmich, 1995; Ramírez, 2003: 36-37, lám. VII; Trillmich, 2013; Stylow y Ventura, 2018: 157-160).

Letras en bronce sobredoradas se documentan también en el teatro de *Metellinum*, donde estarían integradas igualmente en alguna gran inscripción monumental de ese edificio de época augustea (Mateos y Picado, 2011). El significado y simbolismo de estas letras de “oro” se ha relacionado con el *saeculum aureum* de Augusto, manteniéndose los tipos en todo el imperio (Posamentir, 2017).

Del teatro emeritense pudiera proceder un pedestal estatuario en granito dedicado a *Iulia*, hija de Augusto y esposa de *Agripa* (Nogales, 2007: 460). La tipología del pedestal indica que la estatua, con bastante probabilidad, era de bronce, como serían buena parte de las esculturas honoríficas de los recintos públicos en los decenios que precedieron a la introducción masiva del mármol, que se produce a partir del reinado de Tiberio. La imagen de la hija de Augusto, que iría sobre este pedestal de piedra local de granito, correspondería con la primera fase del monumento, la de su *inauguratio* del 16- 15 a.C. por parte de su esposo que, como probable patrono colonial, había donado el teatro a los colonos emeritenses en agradecimiento a sus servicios prestados en el ejército. Por tanto, no era extraño que la única hija de Augusto y esposa de M. Agripa estuviera presente en la iconografía oficial de aquel recinto augusteo como miembro femenino destacado de la familia imperial (Nogales, 2021a: 19).

Algunos años más tarde, en una reforma de época de Trajano del teatro, se ubicaron en un *sacrarium* en la *ima cavea* unos pedestales en mármol, consagrados al emperador, que todavía conservan las huellas de las piezas metálicas que sostuvieron, posiblemente todas ellas de bronce. Como indica la inscripción coetánea que fecha esta capilla, se trataría de *Lares et imagines* (Trillmich, 1990a y 2022).

Del Foro provincial procede un pedestal dedicado a *Divo Augusto*, donde Livia es la gran matriarca de la nueva dinastía Claudia, en el que cobra especial relevancia el papel de la *Diva Augusta* (Nogales, 2021b: 379-380). La pieza está fechada a partir del 42 d.C., en época de Claudio, cuando Livia es deificada (Edmondson, 2007: 547, fig. 4). El pedestal sujetaría, posiblemente, dos figuras de Livia y Augusto, y dado su tamaño y tipología serían en bronce, como sugiere Edmondson. De nuevo, la gran matriarca es homenajeada y se coloca en el mismo rango que su esposo, pues en realidad era ella la iniciadora de la nueva línea Claudia que se había fundido con los Julios, por vía directa de su matrimonio con Augusto y la adopción de su hijo Tiberio, nacido en la *gens* Claudia. Su tratamiento de Diva, con su esposo Divo Augusto se implantó por todo el Imperio (Cesarano, 2012).

Tres estatuas en bronce, representando a Livia, Tiberio y un posible *Genius Augusti*, localizados en un taller de fundición con otras piezas de este metal, las hemos interpretado como *simulacra* procedentes del templo de culto imperial del

foro provincial. Se trata de tres estatuas menores que tendrían un fin religioso, como obras que saldrían en procesión, recordando a los miembros de la dinastía reinante (Nogales, 2007: 510-512; Nogales y Murciano, 2020: 212-213, fig. 22.1).

Del Templo de Diana, el templo augusteo de culto imperial colonial, procede un roleo vegetal de grandes dimensiones, que pertenecería a la decoración original en bronce de la primera fase augustea del monumento (Álvarez y Nogales, 2003: 418-419, fig. 3; Nogales y Murciano, 2020: 212-213, fig. 22.1), donde el granito enlucido de estuco se completaría con la decoración aplicada en bronce, ya fueran elementos vegetales, como sería este ejemplo, ya fueran letras de bronce que completarían las fachadas de grandes recintos oficiales (Nogales, Gonçalves y Lapuente, 2008: 415-422).

La decoración en bronce del Templo de Diana pervivió hasta bien avanzado el siglo II d.C. Un grupo decorativo de figuras, con el *Genius Senatus* y una provincia africana, quizá Mauritania, son testigos del empleo de este noble metal en el recinto de mayor singularidad pública en la colonia (Nogales, 2007:483-490, figs.8, 9 y 10; Nogales y Murciano, 2020: 213, fig. 22.1).

Del mismo modo, en el Templo de Marte, hoy Hornito junto a la Basílica de Santa Eulalia, se colocaron letras de bronce alusivas a su evergeta, la ilustre *Vettilla* (Nogales, 2021 a: 386, fig. 3 B). Las letras, al igual que en una inscripción de Écija, marcan la cavidad donde se embutían, lo que facilita la lectura; en otros casos como el teatro emeritense o el acueducto de Segovia no es tan fácil, pues las letras se fijan mediante espigas metálicas que penetran en las perforaciones del soporte base, y la lectura se realiza siguiendo la disposición de estas perforaciones.

Todo este repertorio de bronce emeritenses nos da idea de la pujante industria que en torno a este metal existió en la capital provincial, de donde saldrían obras para otros centros urbanos provinciales, como pudo ser el caso de esta estatua de *Metellinum*.

### **CONTEXTO ARQUEOLÓGICO DEL BRONCE DE *METELLINUM* Y PRIMEROS TRABAJOS REALIZADOS PARA LA CONSERVACIÓN DE ESTA PIEZA METÁLICA**

La pieza objeto de este estudio fue descubierta al excavar los estratos que se adosaban al *opus quadratum* de la puerta monumental, que permitía el acceso al interior del teatro romano de *Metellinum* desde su *versura* occidental.

Durante la retirada de los estratos que se adosaban a los lados sur y oeste del lateral occidental de esa puerta se observaron varios sillares caídos fruto del expolio realizado a esa estructura en la época tardoantigua e islámica. Tras retirar uno de esos sillares (Fig. 1) y la tierra que se situaba bajo éste, se observó un objeto metálico de gran relevancia.

En ese momento del hallazgo, se requirió la intervención del equipo de conservación (restauradora y auxiliares) que trabajaban en esa excavación, con el fin de extraer y trasladar dicha pieza arqueológica con la mayor seguridad.



Fig. 1. Vista de los sillares que había sobre el lugar donde apareció la pieza arqueológica objeto de este estudio. Foto: S. Guerra.

La eliminación de la tierra que cubría este metal se realizó de forma manual con herramientas de precisión como pequeños punteros y bisturíes. En el proceso de exhumación de esa pieza, se pudo observar que el estado de conservación de la misma era muy inestable, el secado por los cambios de humedad y temperatura le provocaban microfisuras en su superficie y los focos de cloruros, en algunos casos de gran tamaño, se encontraban muy activos.

Los primeros trabajos de conservación realizados en campo estuvieron dirigidos a paliar la pérdida rápida de humedad (García Fortes, 2008) y a proporcionar un soporte a la pieza que permitiera su exhumación y traslado al laboratorio donde se realizaría su estabilización. Según se iba desenterrando se fue realizando una consolidación previa y una protección de las áreas más pulverulentas con la adhesión de un papel japonés con una resina sintética disuelta en acetona (Paraloid B72®) (Carrascosa, 2010) (Figs. 2 y 3).

Una vez finalizado el proceso de extracción de esta pieza, denominada en aquel momento como “Paño de Bronce”<sup>5</sup>, la misma y algunos fragmentos metálicos recuperados en ese lugar fueron trasladados al laboratorio de restauración que el proyecto de puesta en valor del teatro romano tenía en Medellín. Se temía, que en el proceso de secado por la merma de la matriz o la argamasa que rellenaba el interior

(5) Fátima Marcos Fernández *et alii* (2008): Informe sobre los trabajos de restauración realizados en el Teatro romano de Medellín (Badajoz). Septiembre a diciembre de 2008.



Fig. 2. Equipo de restauración trabajando en el lugar del hallazgo. Foto: S. Guerra.



Fig. 3. Vista de la pieza metálica tras retirar la tierra que la cubría. Foto: S. Guerra.

de esta pieza activaran las grietas y fisuras que ya presentaba, así como el debilitamiento ocasionado por los cloruros activos que perforaban las láminas metálicas. Las labores de restauración desarrolladas en ese laboratorio fueron las de realizar la limpieza mecánica de toda esa pieza para eliminar la tierra y polvo que tenía adherida. (Figs. 4 y 5).



Fig. 4. Anverso de esta pieza tras su primera limpieza. Foto: F. Marcos.



Fig. 5. Reverso de esta pieza tras terminar su limpieza mecánica. Foto: F. Marcos.

Tras la extracción de esa pieza metálica del lugar en el que había sido hallada, se procedió a continuar los trabajos de excavación arqueológica. El avance de los mismos, nos permitieron reconocer que la roca natural de granito en la que se había cimentado esa puerta monumental del teatro presentaba en su lateral occidental un rebaje excavado en la misma (Fig. 6).

Dicho rebaje presentaba una planta de tendencia rectangular y unas dimensiones máximas de 1,85 m de longitud en sentido este-oeste, una anchura de 1,15 m en sentido norte-sur y 0,20 m de profundidad máxima en su parte noreste.



Fig. 6. Vista del rebaje realizado junto a la parte occidental de esa puerta monumental de acceso al teatro. Foto: S. Guerra.

El lugar, en el que se ubica ese rebaje excavado en la roca, pensamos que está en un sitio neurálgico del urbanismo de esa ciudad romana de *Metellinum* ya que se encuentra junto a la puerta que conectaría el recinto del teatro, con las tabernas y el pórtico monumental que se localizan unos metros más hacia el oeste. Aunque aún falta por excavar más terreno hacia el lado occidental de este yacimiento, pensamos que esta zona funcionaría como lugar de conexión del teatro con el foro de esa colonia y por ello, sería un lugar idóneo para ubicar una estatua oficial de bronce de



este tipo ya que, por este lugar, transitaría una gran cantidad de personas que podrían verla y admirarla (Figs. 7 y 8).



Fig. 7. Vista del rebaje realizado en el suelo de granito natural. Foto: S. Guerra.



Fig. 8. Panorámica en la que se observa al fondo, la puerta que sirve de conexión entre la *versura* occidental del teatro y el pórtico monumental en el que se ubican las tabernas. Foto: S. Guerra.

Tras terminar la limpieza mecánica de esa importante pieza metálica, se decidió trasladarla y depositarla en el laboratorio de restauración del Museo de Cáceres ya que contaba éste con los medios necesarios para poder realizar otros tratamientos más específicos que permitieran estabilizar temporalmente este trozo de estatua romana.

### DESCRIPCIÓN E IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

El hallazgo consta de un gran fragmento de *paludamentum* y numerosos pequeños y medianos fragmentos que se han desprendido de la pieza original, consecuencia quizá de su caída, abandono y progresivo deterioro. Todo ello, sin duda, formaría parte de la misma obra.

Los fragmentos sueltos de pequeño y medio tamaño presentan adherencias terrosas y restos de lo que parece plomo; entre ellos podemos apreciar, al menos, tres trozos correspondientes a placas rectangulares, de distinta conservación y dimensión, así como fragmentos de varias placas muy finas, de apenas medio cm de anchura, que se corresponden con las líneas metálicas aplicadas que se observan en el fragmento mayor del *paludamentum*, formando parte de su decoración. Otros trozos menores, por su morfología, podrían corresponder a partes del paño, pues se aprecian irregularidades que parecen pliegues de tejido. No es fácil identificar con precisión a qué zonas corresponden estos fragmentos.

El fragmento mayor, objeto central del estudio, es la caída en vertical de un *paludamentum*. Es un extremo de forma trapezoidal de un amplio tejido que forma dos grandes pliegues que se incurvan hacia el interior, creando un efecto de paño movido en zig-zag de gran efectismo. La pieza se encuentra en un estado de conservación bastante deficiente, y ello dificulta considerablemente su análisis iconográfico, ya que la presumible ornamentación que poseía se ha perdido en buena medida. Ha sufrido un importante deterioro debido a su contacto con la tierra, lo que ha provocado la pérdida de su pátina original, numerosas erosiones, fracturas y concreciones. No obstante, la actuación de la conservadora restauradora Dra. Fátima Marcos Fernández ha permitido su recuperación y estudio<sup>6</sup>. Se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz<sup>7</sup> con número de inventario N° D.11206.

El tamaño de la obra es de 84 cm de longitud máxima y una anchura máxima de 26 cm, el grosor depende de la zona, pues al representar una superficie de paño movido no es uniforme y su medida varía. Las dimensiones del fragmento, si tenemos en cuenta que se trataría de aproximadamente una cuarta parte de la altura total de la estatua completa, inducen a pensar en una figura bastante mayor del natural, sin llegar a ser colosal (Kreikenbom, 1992; Ruck, 2007), a partir de unos 2,50 m de altura aproximadamente. El carácter semicolosal en las estatuas es un canon empleado en divinidades y personajes imperiales, todos ellos de rango sobrehumano, asociados al proceso de deificación de la imagen en consonancia con

(6) Vid. el apéndice final de análisis, consolidación y restauración. Agradecemos a Fátima Marcos Fernández su disponibilidad para incorporar su amplia documentación a este trabajo.

(7) Agradecemos a D. Guillermo Kurtz y D. Andrés Silva la colaboración prestada desde el Museo de Badajoz para el estudio de esta obra.

el fenómeno del culto imperial al que estas imágenes se dedicaban (Nogales, 2007: 452-454).

Se trata de la parte extrema de un paño rectangular plegado sobre sí mismo que cuelga al aire, perteneciente a la indumentaria de una estatua, sin duda la caída del *paludamentum* o manto envolvente muy al uso en numerosos tipos estatuarios. Estos paños extremos del manto escasamente se aprecian en tipos femeninos, donde los tejidos de los mantos envolventes se adhieren al costado de la estatua (Alexandridis, 2004). Esta morfología del paño suele corresponder más con tipos estatuarios masculinos, de distintas variantes (Niemeyer, 1968; Garriguet, 2001).

Desde el punto de vista técnico es una obra fundida en hueco. En la zona superior, en su fractura, se ve en su interior una masa metálica de mayor peso y distinta tonalidad, que parece plomo, posiblemente para dar estabilidad a este fragmento colgante que caía en vertical, dada su dimensión. Su peso total son 21 kg, lo que concuerda con la presencia del probable relleno interno plúmbeo, de mayor peso que el bronce y más rápida fusión. En esta misma zona superior se conserva en parte una caja cuadrangular perforada, que podría ser un elemento para la fijación o ensamblado del fragmento, cuyo extremo original parece que terminaría a pocos centímetros de esta zona. Estos detalles técnicos indican que el fragmento era una pieza del manto que se ajustaba en el lateral izquierdo de la estatua, ocultando su unión con otra parte del tejido y el brazo.

Las obras de esta envergadura se trabajaban por piezas, en distintos fragmentos que se montaban y soldaban generalmente *in situ* para facilitar la terminación y colocación de la estatua, y ello requería una cierta pericia y oficio (Lechtmann y Steinberg, 1970; Bol 1985; Lahusen y Formigli, 2001 y 2007).

En toda su superficie, anterior y posterior, se observan los detalles de su técnica de trabajo: un fondo liso de bronce al que se incrustan láminas metálicas de otra tonalidad y textura, cuya composición dominante es plomo y estaño, lo que le conferiría un tono diferente al del bronce, de aspecto plateado. Tendría una decoración muy destacada con esta técnica del llamado damasquinado, donde se combinan incrustación, incisión y fusión de diferentes metales para producir el efecto deseado de decoración policroma metálica (Formigli, 2013; Mattusch, 2015: 149-150), una técnica bien atestiguada en las obras greco-romanas, denominada “pintura en metal” (Descamps-Lequime, 2014). El juego de tonalidades se logra por la diversidad de los metales empleados (Mattusch, 2015: 150-152), que suelen ser aleaciones de plata, estaño, cobre y plomo<sup>8</sup>. Además, como analizaremos más adelante, la superficie llevaría un repujado para destacar ciertos diseños en el dibujo.

Está trabajado por ambas caras, si bien la que estaría al frente posee más detalle y cuidado que la posterior; y conserva en todo su perímetro las huellas de su decoración en sucesivas bandas, que delimitan lo que intuimos podrían representar cenefas decorativas del tejido, que sería en origen un suntuoso paño de brocados y cenefas bordadas en distintos materiales, incluido el hilo de oro y aplicaciones metálicas.

---

(8) Vid. Anexo de análisis.

La decoración en ambos frentes indica que sería una estatua exenta, vista en todo su volumen, pero ciertos detalles de la zona trasera ponen de manifiesto que esta parte sería menos visible, dado que no han cuidado con el mismo esmero los acabados decorativos en uno u otro frente.

En su cara delantera el tejido se distribuye en dos niveles, un primer paño con bolsas en forma de U, que crean un tramo central ondulado y en zig-zag, y un segundo nivel de tejido compuesto por dos aristas del paño que rematan en forma triangular (Fig. 9). Estos dos extremos terminan en lo que parecen pequeñas bolas de plomo, cuentas que se colocaban en los vértices de los paños para que éstos tuvieran mayor “aplomo” e hicieran caer recto al tejido. Del mismo modo, los bordes internos presentan en su filo una suerte de tirabuzones o flecos (Fig. 9, detalle). Ambos detalles de acabado, flecos y bolitas de plomo, se presentan similares en la estatua de Augusto de Primaporta (Parisi Presicce, 2013: 121, fig. 2).

La decoración delantera es muy cuidada, se organiza en franjas o bandas que forman cenefas a lo largo de toda la superficie. Las líneas de estas bandas son finas láminas metálicas de 0,5 cm que van incrustadas, en tono más claro de tipo argénteo. Se agrupan de dos en dos, con una separación de unos 3 cm, lo que delimita con una doble línea la cenefa correspondiente. Dado el movimiento del paño estas líneas horizontales se disponen en número de nueve en su lateral derecho y cuatro en la zona izquierda, pues se adaptan a la morfología del ondulante paño.



Fig. 9. Cara delantera del fragmento de *paludamentum*, con decoración en bandas o cenefas. Detalle del remate inferior con flecos y plomillos. Foto: S. Guerra.



Fig. 10. A) Cara delantera del fragmento de *paludamentum*, con decoración en bandas o cenefas, señaladas las estrellas decorativas. B) Detalle de la decoración de estrella de seis puntas con botón central. Foto: S. Guerra.

A pesar de su mal estado de conservación podemos intuir que la decoración también pudo estar incrustada y repujada, pues observamos algunos detalles en su superficie. Llama la atención la presencia, en distintas franjas de su borde derecho, de cuatro símbolos astrales de seis puntas, una suerte de estrellas siderales de botón central. La técnica es la misma en todas ellas, la superficie del bronce está rehundida para recibir la incrustación de otro metal, posiblemente de aspecto dorado o plateado, para resaltar sobre el fondo. Debemos imaginar un manto cuya cenefa más visible es una banda en la que se disponen estas estrellas. Este detalle podría relacionarse con la interpretación de la obra y el personaje representado, como veremos más adelante.

La cara trasera, más sencilla, la forman dos cuerpos sucesivos de tejido (Fig. 11); el mayor, muestra una serie de bandas horizontales continuando las cenefas de la zona delantera, en las que se intuye que pudo haber una rica decoración. Hacia la zona derecha se cuentan nueve líneas y en la izquierda diez. Bajo este primer cuerpo de tejido, el segundo se parte en dos extremos de tejido plegado, rematados ambos con los plomillos de contrapeso del tejido y los flecos mencionados.

Los detalles de la finalización poco cuidada de las líneas de las cenefas demuestran que esta zona estatuaria trasera, aunque visible, se apreciaba con menor detalle que la delantera, por lo que el artista remata de modo más libre el extremo de las bandas incrustadas en la superficie del bronce, dejando algunas inacabadas o cortadas, dado que apenas se verían.

Desde un punto de vista técnico estamos ante una obra de gran calidad, que ha cuidado esmeradamente los acabados y que ha sido realizada por un artista que conoce a la perfección el trabajo del bronce y sus detalles virtuosos, como es esta decoración aplicada o nielado y los repujados que se observan, con cierta dificultad.



Fig. 11. Cara trasera del fragmento de *paludamentum*, con decoración en bandas o cenefas. Foto: S. Guerra.

### TIPOLOGÍA ESTATUARIA. PARALELOS

¿De qué zona del tejido se trata?, ¿A qué tipo de estatua pertenecería? Por los detalles de elaboración de la pieza y su innegable y extraordinaria calidad estamos ante una obra de primer nivel. El tamaño evidencia que sería una estatua mayor del natural, a partir de unos 2,50 m de altura. Revisando los tipos iconográficos estatuarios masculinos imperiales este fragmento de pliegues podría ser de distintas variantes estatuarias (Niemeyer, 1968). Descartamos que el paño pertenezca a una toga, pues ninguna termina en un extremo de esta morfología, dado que el tejido circunda el cuerpo y no deja elementos colgantes de sus extremos de este tamaño (Niemeyer, 1968: 82-89; Goette, 1990).

Dos son los tipos estatuarios que poseen un manto acabado de este modo. Las denominadas *panzerstatuen*, estatuas con indumentaria militar vestidas con coraza y acompañadas de un manto envolvente, *paludamentum* (Niemeyer, 1968: 91-101; Stemmer, 1978; Garriguet, 2001: 62-65); algunas de estas estatuas *thoracatae* llevan en ocasiones un *paludamentum* cuyo extremo izquierdo puede caer en su lateral de forma recta, como el que nos ocupa.

El Augusto denominado de Prima Porta de las colecciones Vaticanas (Niemeyer, 1968: 91-92, lám. 10.2; Pollini, 2012: 174-175; Parisi-Presicce, 2013), singular variante de *panzerstatuen*, lleva un fragmento de manto en su costado izquierdo de este tipo (Fig. 12). El emperador viste militarmente y envuelve su cadera con este manto -*paludamentum*- que cae con gran elegancia sobre su costado izquierdo, sujetado por el brazo de esta zona que lo sostiene con firmeza. Este *paludamentum*, de color rojo, simbolizaba la púrpura del *imperium* (Parisi-Presicce, 2013: 126). Los extremos del *paludamentum* caen rectos, pues llevan como en el metelinense sendas bolitas de plomo como contrapeso y también se aprecian flecos en el borde en la zona central.

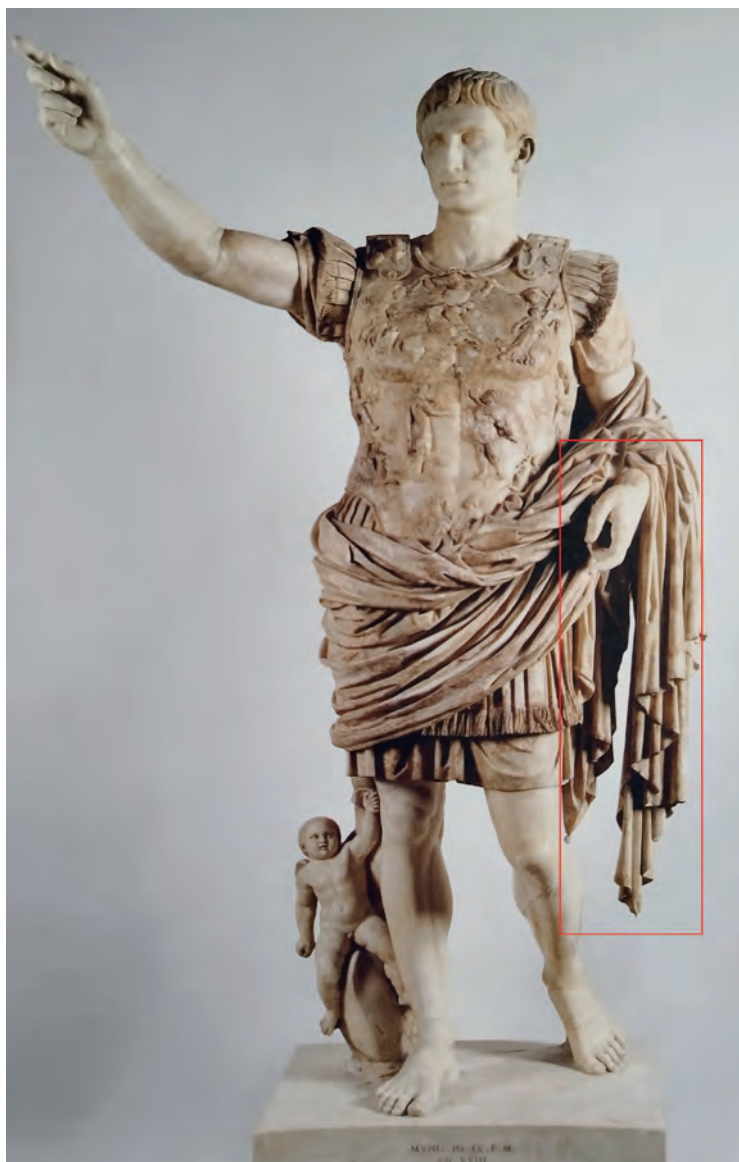


Fig. 12. Augusto de Prima Porta (Parisi-Presicce, 2013).

El Augusto de Prima Porta deriva de una obra en bronce desaparecida, posiblemente según S. Stucchi la que menciona Estrabón coronando el Mausoleo de Augusto en su gran complejo del Campo de Marte (Parisi-Presicce, 2013: 127-128). Tampoco olvidemos que ya en época de César se había erigido una estatua suya de bronce en indumentaria militar en el foro, que según Plinio el viejo había causado gran escándalo (Zanker, 2008: 74).

Mostrarse públicamente con coraza y *paludamentum* significaba ser *imperator*, detentador del poder absoluto militar, y en época de Augusto estaba prohibido llevar esta indumentaria dentro de los límites del *pomerium*. La estatua en indumentaria militar representaba al vencedor absoluto y por ello, la llevaban los triunfadores de egregias empresas militares. Existía una neta distinción entre el uso de los vivos de la coraza *intra urbem* y la iconografía con coraza de las estatuas honoríficas (Parisi-Presicce, 2013: 126).

La estatua en bronce de Germánico encontrada en *Ameria* (Rocco, 2008; Pollini, 2017) (Fig. 13), también nos ayuda a entender el original de Medellín. La obra, de notable proporción, se encontró en la puerta sur de la ciudad, y conserva su basamento original de apoyo en travertino. El tipo estatuario sigue el modelo de Prima Porta, donde el emperador adopta la pose de *adlocutio*, que debía ser el modelo acuñado en el original de Augusto en bronce que inspiró la estatua de Prima Porta. Sin embargo, en esta estatua de *Ameria* el *paludamentum* no cubre la cadera, simplemente se apoya en el hombro izquierdo y cae sobre su brazo, y a diferencia del Augusto de Prima Porta que posee sus pies descalzos, éste lleva botas militares (Fig. 13).

La profusa decoración de esta estatua de *Ameria* en la coraza y la calidad de la obra han hecho pensar que se trata de una producción de un taller helenístico de Roma. El retrato de Germánico se cree que pudo sustituir al de Calígula (Pollini, 2017: 432). El extremo del *paludamentum* que sujeta su brazo izquierdo es más corto y no parece tener la decoración que debía poseer el fragmento metelinense. Es evidente que en esta pieza de *Ameria* se ha concentrado su ornamentación en la coraza y en la elevada calidad del retrato del joven y prometedor aspirante al trono.



Fig. 13. Estatua de Germánico de *Ameria* (J. Pollini, AJA 2017).



Además de las estatuas con coraza, otra variante estatuaria que porta *paludamentum* de esta entidad son las estatuas tipo Hüftmantel (Niemeyer, 1968: 101-107); en este caso el emperador lleva el torso desnudo y se cubre la zona inferior con un amplio manto que sujeta con su brazo izquierdo, y caen los extremos del tejido lateralmente, como el ejemplo que analizamos. El tratamiento ideal de la figura humana, asociando su efigie semidesnuda a los dioses, procede de la tradición helenística. La eclosión de este tipo se impuso desde época de Augusto hasta bien avanzado el siglo II d.C., como consecuencia de la proliferación de ciclos dinásticos asociados al culto imperial, donde los emperadores divinizados adoptaban este tipo (Boschung, 2002; Balty, 2007).

Buen paralelo es la gran estatua en bronce de Augusto, procedente de la basílica de *Herculanum*, que sigue el tipo Jupiter-Kostüm I (Niemeyer, 1968: 104, lám. 27; Boschung, 2002: 119, lám. 93,1), fechada en época de Claudio (Fig. 14). Sin embargo, su técnica es mucho más simple, el tratamiento del paño es muy sencillo y carece de la rica y profusa decoración del *paludamentum* de la estatua que estudiamos. En esta ciudad campana el trabajo del bronce tuvo un destacado centro de producción, pues a las piezas colosales de la basílica se unen las estatuas del teatro, que representan imágenes de Agripina menor, Tiberio y una dama particular (Fuchs, 1987: 28-30; Boschung, 2002: 120, láms. 94, 1-2-3).

En la *colonia Augusta Taurinorum*, actual Turín, fundada por Augusto, se localizó en su teatro, junto a una pata equina de una posible estatua ecuestre, un fragmento de manto de bronce de notables proporciones (Legrottaglie, 2014: 1331). Un ejemplo más de la presencia de grandes estatuas de bronce en contextos públicos, y en este caso noritalico también en un teatro.

En la Península Ibérica no son muy abundantes los grandes bronceos estatuarios, pues en su mayoría han desaparecido (Rodríguez Oliva, 1990), y cuando se conservan apenas se trata de fragmentos.

En Lusitania hay diferentes ejemplos; los que hemos mencionado para *Augusta Emerita*, entre los que destaca un pie con *calceus equester*, posiblemente de una estatua togada mayor del natural, que sin duda estaría en un espacio público (Nogales y Murciano, 2020: 214-215); del foro de *Norba* procede el fragmento estatuario de un personaje con coraza militar ecuestre, en bronce dorado, que hemos asociado al *patronus coloniae*, *Lucius Cornelius Balbus*, del que se conserva una inscripción en granito que podría ser la base de la estatua ecuestre, pues responde a su tipología y cronología (Cerrillo y Nogales, 2014: 70-75).

La única pieza emeritense en bronce que presenta en su decoración una técnica asimilable al fragmento de *Metellinum* es el disco de un lampadario decorado con incrustaciones metálicas de elementos vegetales y en aplique las figuras de Apolo y las Musas (Nogales, 1990: 282; Nogales y Murciano, 2020: 217, fig. 22.5).

En la provincia *Baetica* como gran pieza escultórica en bronce destaca la *thoracata* procedente de la bahía de Sancti Petri en *Gades*, representando a un emperador en actitud de *adlocutio*, que ha sido fechada desde época augustea al s. II



Fig. 14. Estatua de bronce colosal de Augusto de la Basílica de *Herculanum* (Boschung, 2002).

d.C. La pieza se ha interpretado también de distintos modos, tanto estatua de culto del santuario de Hércules gaditano como asociándola a su condición de trofeo (Rodríguez Oliva, 1990 a: 94; Trillmich, 1990: 46-47; Garriguet, 2001: 21-22, lám. IX, 3; Rodríguez Oliva, 2009: 22-124, fig. 137; Ojeda, 2017; Beltrán y Loza, 2020: 77-78). Aunque iconográficamente esta estatua gaditana y la metelinense pudieran ser del mismo tipo imperial monumental, la técnica y el acabado final es muy diferente en ambas.

Otra obra bética en bronce de gran calidad es la pierna masculina de una estatua ecuestre imperial conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla (Rodríguez Oliva, 2009: 115-116, fig. 123). Un buen paralelo, por la similitud en su técnica de ejecución de nielados y apliques metálicos, es la estatuilla decorativa procedente de *Gades* de *Attis* (Rodríguez Oliva, 1990 a: 94; Rodríguez Oliva, 2009: 106-107, fig. 109; Beltrán y Loza, 2020: 76-77).

En la provincia Tarraconense, su capital *Tarraco* apenas ha conservado fragmentos estatuarios de bronce (Rodà, 1990), hoy en el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, donde se exhiben las notables colecciones estatuarias de este centro hispano (Koppel, 1985). Se trata de algunos elementos de un posible monumento ecuestre en bronce que, a juzgar por su dimensión, era de notable envergadura.

En el foro de *Segobriga* se encontraron abundantes fragmentos estatuarios de bronce, algunos de ellos de figuras humanas y uno de ellos laminado en oro, lo que hace suponer el carácter oficial de estas piezas (Noguera, 2012: 134-137, láms. Color I-II). De *Pollentia* proceden numerosos fragmentos de estatuas de bronce (Rodà, 1990: 72), el conjunto más destacado son los más de cuarenta fragmentos de un caballo y su atalaje, atribuidos a un monumento ecuestre y conservado, junto al fabuloso estandarte militar, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Moreno, 2016: 78-87). Como es habitual estas obras fueron amortizadas, pero se ha podido restituir la estatuaria ecuestre (Moreno, 2014).

Del mismo modo la zona de la Meseta ha proporcionado ejemplos de bronce que formarían parte de monumentos ecuestres en el *conventus cluniensis*: *Clunia*, *Valeria*, *Termes* o Poza de la Sal, vinculados algunos de ellos con establecimientos militares (Rodà, 1990: 77-81; Trillmich, 1990); el área del *conventus caesarugustanus* nos ha legado los famosos bronce de Azaila (Rodà, 1990: 77-78).

Pero en todo este recorrido hispano no encontramos un paralelo que se asimile al fragmento de *paludamentum* de *Metellinum*. Estamos ante una pieza de notable calidad e importante significado iconográfico.

Tenemos que llegar a una provincia del norte de África para encontrar el paralelo de mayor proximidad con el que nos ocupa; es el fragmento estatuario de la caída de un *paludamentum* procedente de *Volubilis*, una pieza que destaca sobremanera por su exquisita elaboración y manufactura (Boube-Piccot, 1969: 87-103; *Id.* 1990: 151-152; El Khayari, 2014: 114-117) (Fig. 15).



Fig. 15. A) Fragmento de *paludamentum* de *Volubilis*; B) Detalle decorativo de su cenefa. Fotos: T. Nogales.

Aunque su procedencia es incierta, parece que formaba parte de la estatua imperial sobre un carro tirado por seis caballos, que coronaba el arco de Caracalla de *Volubilis* erigido entre 216-217 d.C. (Boube-Piccot, 1969: 87; *Id.* 1990: 152).

La pieza marroquí, actualmente en magnífico estado de conservación tras su limpieza y restauración, posee una morfología y tamaño muy similares a la obra de *Metellinum*. Tiene una longitud total de 88 cm y se corresponde con la caída vertical de un *paludamentum* imperial de una estatua colosal.

Si observamos con detenimiento su esquema decorativo vemos también mucha cercanía entre ambas (Fig. 15). El manto se decora en bandas o cenefas separadas por líneas metálicas incrustadas, y siguen ambas piezas la misma técnica de damasquinado.

Este manto tiene tres cuerpos de tejido, mientras el metelinense tiene dos. El primer cuerpo del plegado de la pieza de *Volubilis* se inicia con una decoración de carácter vegetal-floral; bajo esta primera línea, unas bandas de motivos denticulados dejan paso al tramo de mayor decoración figurativa con un trofeo central flanqueado por sendos personajes bárbaros, que por sus indumentarias y tocados se han identificado con Parthos y Bretones, pueblos conquistados por Caracalla (Boube-Piccot, 1990: 152); toda la arista de este primer cuerpo de tejido, lo que se

correspondería con el borde del manto, está ocupada por una cenefa con profusa decoración de amontonamiento de armas, *congeries armorum*, que simboliza la potencia militar romana (Polito, 1988), delimitada a su vez por sendas bandas, de fino adorno vegetal de hojas trilobuladas en la cenefa superior y en la inferior con motivos de ondas greco-helenísticas.

La tercera greca y tramo del tejido se corresponde con dos monstruos marinos afrontados, delimitada por sendas cenefas de tres líneas, con motivos centrales de triángulos flanqueados por líneas lisas.

La obra africana es un alarde técnico, pues combina la incrustación y nielado, con el repujado y la incisión para marcar los perfiles de las figuras, todo ello con un elevado juego cromático provocado por la combinación de diferentes tonos metálicos. Se ha definido como técnica de damasquinado (Boube-Piccot, 1990: 150) Está fechada en el siglo III d.C., acorde con el barroquismo decorativo que la pieza presenta, dentro del reinado de Caracalla, a cuya estatua triunfal parece corresponder.

Se menciona otra pieza semejante en la *colonia Augusta Taurinorum*, Turín (Boube- Piccot, 1969: 103), lo que hace suponer la abundancia de estos tipos estatuarios en el imperio y en todos los territorios (Legrottaglie, 2014: 1329-1332). Esta magnífica obra africana nos da idea del nivel técnico que se alcanza en algunos talleres provinciales, si bien ésta se considera de importación (Boube-Piccot, 1990: 151).

### **POSIBLE IDENTIFICACIÓN Y UBICACIÓN DE LA ESTATUA DE *METELLINUM***

En las líneas precedentes hemos analizado los dos tipos iconográficos estatuarios a los que el fragmento de *Metellinum* podría adscribirse. Analizando los *disiecta membra* localizados con este imponente *paludamentum*, creemos que podría haber una clave interpretativa que nos inclina a pensar en el tipo de *panzerstatuen* (Niemeyer, 1968: 91- 101; Stemmer, 1978; Garriguet, 2001: 62-65).

Entre los fragmentos sueltos mayores destacan un par de placas rectangulares en bronce (Fig. 16). La mayor de ellas, en lo que se aprecia pues no ha sido limpiada ni restaurada, es de forma rectangular y está fracturada en dos de sus vértices (Fig. 16 A). Se trata de una placa que parece poseer una cara sin apenas trabajar, mientras la otra está repujada en relieve, tanto en la arista con una fina moldura como en el interior; el motivo decorativo interno es imposible descifrarlo, pero asemeja una disposición radial que recuerda una forma de palmeta. Las otras placas menores, (Fig. 16 B), son de dimensión más reducida, pero presentan la misma técnica, una cara trabajada y la otra sin ningún relieve. Es decir, todas son placas para ser aplicadas sobre otra superficie, siendo así visibles sólo en una de sus caras. La tipología de estas placas nos lleva a pensar en elementos característicos de la coraza militar, ya sean launas, tiras de cuero que asoman bajo la coraza metálica en la falda y mangas, o piezas de *humerales*, bisagras adaptadas sobre los hombros para ajustar la coraza.

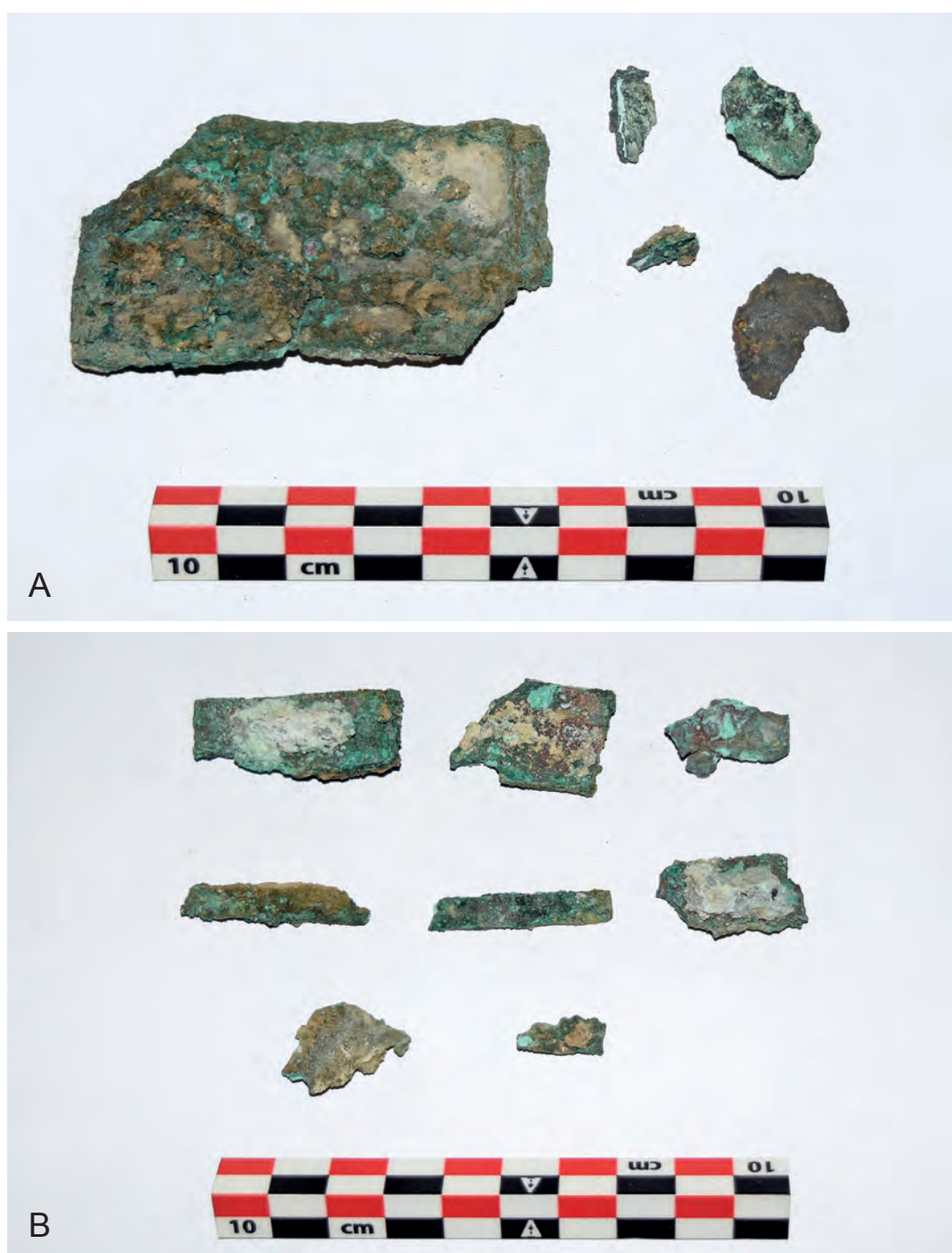


Fig. 16. Detalle de algunos *disiecta membra* encontrados con el fragmento de *paludamentum*. Fotos A y B: A. Silva.

En el Augusto de Prima Porta se aprecian con nitidez estas piezas (Fig. 17), que suelen repetirse en las obras metálicas. Las launas de las mangas son más delgadas y estrechas, mientras las de la falda son más anchas. Del mismo modo las bisagras sobre los hombros, *humerales*, tienen esta forma rectangular con los bordes en relieve, como las piezas de *Metellinum*. Los fragmentos de launas y lambrequines de la estatua *thoracata* de Poza de la Sal (Burgos), como las metelinenses, estaban trabajadas aparte para ser insertadas por fusión en la estatua (Trillmich, 1990: 43-45).



Fig. 17. A) Augusto de Prima Porta con elementos de la coraza señalados. Foto: Parisi-Presicce, 2013; B) Placa y *Paludamentum* de la estatua de *Metellinum*. Fotos: S. Guerra.

Sin duda estas piezas no podemos considerar que sean absolutamente determinantes, pero su tipología parece corresponder con estos elementos integrantes de las partes de la coraza. Y esto podría ser un argumento *ex silentio* para plantear la posible iconografía original de la imagen. Sin descartar, de modo absoluto, otra variante.

La pieza se encontró en uno de los accesos monumentales del teatro de la *colonia Metellinensis*, concretamente la puerta que daba ingreso desde una zona de gran actividad urbana, el posible área forense interconectada con el teatro (Guerra *et alii*, 2021: 76-77).

Si tenemos en cuenta el tamaño de la estatua, que con su pedestal superaría los 3 m de altura, obligaría a ubicarla en un espacio amplio y de gran visibilidad, pues esta era la finalidad de una obra de tal envergadura. Estatuas de este porte y canon estaban integradas en los frentes escénicos de los teatros, dado su carácter de imagen pública y objeto de veneración. Un ejemplo evidente es el Augusto semicolosal de tipo *hiiftmantel* del teatro de Arles (Fuchs, 1987: 190; Boschung, 2002: 84, lám 68,1).

En el teatro emeritense se albergaron estatuas semicolosales y colosales, especialmente las que se corresponden con el frente escénico (Trillmich, 1995, Boschung, 2002: 79-82; Nogales 2007 a; Ojeda 2018); del teatro emeritense procede una posible *Dea Roma*, que planteamos iba colocada en el espacio externo entre teatro y anfiteatro (Nogales, 2006/ 2007).

En todas ellas se cuidaba su colocación en función de sus dimensiones y caracteres iconográficos. Del mismo modo la estatua metelinense, dada su entidad, calidad, dimensiones y significado tendría que estar colocada en emplazamiento de privilegio.

La cuestión siguiente que se suscita sería: ¿A quién podría representar? Es indudable que por sus caracteres se trataba de una imagen oficial de un emperador, pero ¿De qué emperador se trataría?

Es cierto que obras en bronce se estuvieron fabricando hasta bien avanzado el alto imperio, y en este caso como se carece de cualquier efigie, elemento identificativo o epígrafe es más complejo determinar su identidad. La pieza que nos ocupa, por su tipología y elevada calidad, creemos que debe vincularse a los primeros momentos de la colonia, cuando pensamos que el bronce poseía todo el protagonismo dada la incipiente presencia del mármol (Nogales, Gonçalves y Lapuente, 2008: 415-422).

La colonia metelinense tendría tanto en la figura de César como en la del propio Augusto una innegable conexión política, para que sus imágenes fueran destacadas en los espacios públicos de representación, como es el caso del teatro.

Un dato revelador para la identificación, como avanzamos en líneas anteriores, es la presencia en la ornamentación del *paludamentum*, de manera destacada y reiterada, de estrellas de seis puntas con botón central (Fig. 10). Este símbolo iconográfico se podría interpretar como el *sidus Iulium*, que está asociado tanto a César como al propio Augusto, bajo cuyo poder jugaron un destacado papel los astros en la simbología imperial (Domenicucci, 1996; Schmid, 2005; Barbone, 2013).

El denominado *sidus Iulium* se corresponde con un astro que forma parte de la propaganda política de Augusto (Aparicio, 2011). Se trata de un cometa de elevada luminosidad que brilló en el cielo de Roma entre el 23 y 25 de Julio del 44 a.C., tras la muerte de César (Suetonio, *Divus Julius*; 88), en plena celebración por Augusto de los *ludi Veneris Genitrix*. Este astro excepcional se relacionó directamente con la apoteosis de César y el buen futuro de Octaviano, usando éste la aparición del astro para convencer a la población de que lo que habían contemplado era el ascenso de César a los cielos (Aparicio, 2011: 467-468). El símbolo se convirtió en un icono que acompañaba la imagen de Julio César, según Ovidio se colocó sobre su frente en la estatua del foro el *sidus* aludiendo a su carácter divino (*Metamorphosis*; XV, 840).

El vehículo propagandístico de las monedas se empleó con gran interés por Augusto para cimentar su sistema político. Y un hecho de esta envergadura no podía dejarlo pasar. El astro se erigió en un símbolo de propaganda de primer orden, y numerosas acuñaciones lo incorporaron asociado a César y a su sucesor Augusto. En un denario de plata de *L. Lentulus* de 12 a.C. en el reverso se representa a Augusto coronando con el *sidus Iulium* una estatua a *divo Iulio* (Zanker, 2008: 76, fig. 5).

La numismática tanto de César como de Augusto muestra este símbolo con frecuencia. En las acuñaciones de César la estrella lleva generalmente ocho puntas, mientras en época de Augusto puede tener seis. Es importante advertir que existen



monedas hispanas con este símbolo, que pasó a convertirse en un elemento ideológico identificativo tanto para César como para su heredero Augusto.

Tanto de representaciones monetales como estatuarias tenemos ejemplos hispanos. Las monedas de la ceca emeritense incluyen este motivo (Fig. 18 B) (Velázquez y Sardiña, e.p.), que no hacen sino reiterar un símbolo esencial en la iconografía imperial metropolitana.

En acuñaciones augusteas la efigie de Augusto se completa en su reverso con el *sidus Iulium* como tipo bastante usual (Fig. 18 A).

En monedas emeritenses tiberianas se acuñaron tipos con la representación de la puerta de la *colonia Augusta Emerita* y en el reverso la efigie de *Divus Augustus Pater* coronada y sobre su frente se observa el símbolo del *sidus Iulium* (RPC) (Fig. 10 B).

Este símbolo es evidente que coincide con el motivo decorativo de la greca del *paludamentum* en su frente delantero (Fig. 18 C), astro que se reiteraba por todo el borde del tejido, haciendo así un guiño iconográfico con el personaje aludiendo al carácter sobrehumano del representado.



Fig. 18. A) Denario de Augusto con su efigie juvenil en el anverso y el *sidus Iulium* con creciente lunar en el reverso. (RIC 0300). B) De *Augusta Emerita* con la cabeza diademada de *Divus Augustus* y el *sidus Iulium* sobre su frente. (RPC 0022). C) Detalle del *paludamentum* con la decoración del *sidus Iulium*. Foto: S. Guerra.

En la estatua imperial sedente de *Divus Augustus*, procedente del foro de Torreparedones (Márquez y Morena, 2018), la perforación que lleva el retrato en su frente se ha interpretado como el orificio de fijación del *sidus Iulium*, que sería metálico, tal vez en oro o metal dorado, lo que completaría la rica policromía de la obra (Ventura y Fernández 2018: 743, 807 fig. 32). (Fig. 19)

¿A quién representaba la estatua de *Metellinum*? A nuestro juicio caben dos posibilidades: que se tratara de una imagen de *Divus Iulius* o bien fuera el propio *Augustus*.



Fig. 19. Detalle del retrato de la estatua de *Divus Augustus* del foro de Torreparedones con el *sidus Iulium*. Recreación de José Montesinos, según Laura Fernández y Ángel Ventura.

No era extraño que la *colonia* homenajeara a quién le había dado este *status* administrativo, el propio César (Haba, 1998: 408-409). Una estatua de *Divus Iulius* vestido militarmente o bien tipo Júpiter (Hüftmantel), con un manto decorado con el *sidus Iulium* pudo ser perfectamente realizada bajo expreso deseo de Augusto, quién de alguna manera compensaba a los metelinenses de su nueva política, pues la fundación de *Augusta Emerita* iba en detrimento de la vieja colonia de época cesariana.

Tampoco descartamos que esta estatua colosal pudiera ser del propio *Princeps*, pues no sería anómalo que una impresionante efigie de *Augustus* vestido militarmente, hiciera un guiño en su manto al astro protector de su mentor, el *sidus Iulium*.

Que la obra era de un emperador está fuera de dudas, su tamaño, tipo y calidad así lo acreditan; una indumentaria ricamente decorada con este símbolo astral sólo pudo pertenecer a uno de estos dos personajes claves en la historia de *Metellinum*.

### TALLERES DE BRONCE EN *LUSITANIA*

Los trabajos de grandes bronce estatuarios que se van recuperando y conociendo en la provincia de *Lusitania*, dan idea de lo que debieron ser aquellos talleres provinciales, pues tenemos que pensar en la pérdida sistemática de otras muchas piezas, como sucede en toda la península (Rodríguez Oliva, 1990).

La técnica de elaboración de grandes bronce requería además de una alta especialidad una cuantiosa inversión y la disponibilidad de materiales metálicos (Kluge, 1927; Kluge y Lehmann-Hartleben, 1927; Bol, 1985; Ridgway, 1996; Formigli, 1999; Zimmer, 1999).

Los artistas dedicados a estos trabajos poseían una acrisolada tradición desde época greco-helenística (Haynes, 1992). Cabe pensar que la mayoría recalaron en Roma y de allí se expandieron por todo el imperio.

En la Península ibérica los grandes bronce están bien atestiguados (VV.AA., 1990). Provincias como *Baetica*, con gran diversidad y calidad de obras, reflejan la pujanza de estos talleres provinciales, especialmente fructíferos en territorios con abundancia de metales (Rodríguez Oliva, 1990 a: 91-92). *Lusitania*, también rica en minas, poseía estos materiales al alcance de sus posibles talleres.

En *Augusta Emerita* se tiene constancia de una enorme y variada producción broncea (Nogales y Murciano, 2020; Barrero y Sabio, 2020). Hay testiguados numerosos lugares de fundición tardía, posiblemente para la reutilización de los materiales altoimperiales; uno de ellos es el depósito del llamado Cerro del Calvario, donde se localizaron numerosas obras para su reemplazo (Mélida, 1925: 319,ss.); otro es el del solar de Morerías, donde se hallaron piezas igualmente amortizadas para su fundición en una vivienda visigoda (Alba, 1999).

No tenemos constancia arqueológica de la localización de posibles talleres de trabajo del bronce en la capital provincial. Es plausible que su ubicación estuviera preferiblemente junto al río, junto a otros talleres localizados (Nogales, 2008: 307-310).

Los hallazgos de la estatua ecuestre de *Norba Caesarina* y este de *Metellinum* vienen a demostrar la capacidad y nivel de estos talleres provinciales, que posiblemente se ubicarían en la capital *Augusta Emerita*.

#### **APÉNDICE: Trabajos de restauración y analíticos**

La estabilización de la pieza realizada en el Museo de Cáceres se realizó de forma mecánico-química mediante elementos manuales como bisturíes y un microabrasímetro. También se realizó una desalación por inmersión que sirvió para eliminar las sales solubles y ablandó, en cierto modo, la matriz del interior.

Para finalizar, se realizó, durante una semana, un secado en estufa a 50 °C con gel de sílice que facilitó el secado de la pieza tras la inmersión que se le había practicado.

Según se iba afinando la limpieza, se pudo observar que el paludamento estaba elaborado con distintos metales que marcaban de forma inequívoca lo que sería el diseño de una pieza textil a la que imitaría.

Tras estabilizar dicha pieza, ésta fue ingresada en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, tal y como establece la normativa vigente, al ser un bien patrimonial hallado en una población perteneciente a dicha provincia. En el acta de entrega se indicaba: “contiene paño de bronce inventariado y restaurado con el N° TRM. 412.1.

Desde la dirección de la excavación y de la conservación se determinó que era aconsejable realizar algunas analíticas a las diferentes partes de esta pieza y, en función de los resultados que se obtuvieran, determinar las siguientes actuaciones de conservación y restauración a llevar a cabo.

#### **Análisis por XRF:**

El Proyecto de Investigación I+D+i. N° IB16065: “Técnicas Espectrométricas Aplicadas a Obras de Arte y a Piezas Arqueológicas”, que fue desarrollado por el investigador principal D. Alejandro Martín Sánchez y los investigadores: Dña. M<sup>a</sup>

José Nuevo Sánchez, D. Santiago Guerra Millán y D. Miguel A. Ojeda Zarallo, permitió poder realizar unas primeras analíticas no invasivas a dicha pieza arqueológica. Así, la pieza fue analizada en los almacenes del museo, el día 26 de julio del año 2017, mediante la técnica de fluorescencia de rayos X (XRF).

**Toma de Datos N° 1:** La toma de datos N° 1, denominada **1a**, se realizó en un punto de la parte inferior del anverso, concretamente entre dos pliegues de la zona izquierda en el que la pátina superficial era fina y no presentaba protuberancias de sales insolubles con inclusiones de granos de arenas (Figs. 20 y 21).



Fig. 20. Vista de la toma de datos N° 1a. Foto: S. Guerra.



Fig. 21. El círculo azul indica el punto concreto en el que se realizó la toma de datos N° 1a. Foto: S. Guerra.

En ese primer análisis denominado como N° **1a**, se obtuvo que la composición de esa pieza en ese punto era la siguiente:

**Cobre (Cu): 64; Silicio (Si): 16; Estaño (Sn): 7; Plomo (Pb): 5; Aluminio (Al): 5; Hierro (Fe): 2**

Se ha adscrito a esos resultados un valor de incertidumbre de un 2% y de esos resultados se han eliminado otros valores muy bajos que han sido considerados como trazas de diferentes elementos por lo que la suma de estos daría un 99% y no el 100%.

En el caso del silicio<sup>i</sup> y el hierro (pudieran ser una intrusión de la tierra que cubrió esta pieza en el yacimiento y que haya quedado incluida en las primeras capas de corrosión del punto N° 1a analizado).

**Toma de Datos N° 2:** La toma de datos N° 2, denominada **1b**, se realizó en un punto de la parte central del anverso de esta pieza metálica (Figs. 22 y 23). Concretamente, sobre una de las finas láminas verticales que, junto a otras láminas horizontales, conformarían un posible realce decorativo en forma de retícula de este paludamento.



Fig. 22. Vista de la toma de datos N° 1b. Foto: S. Guerra.

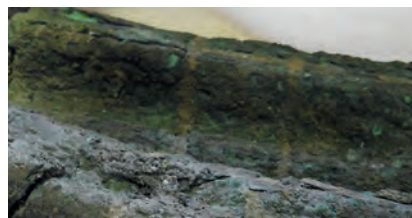


Fig. 23. Detalle de la lámina vertical donde se realizó la toma 1b. Foto: S. Guerra.

En la toma de datos N° **1b**, se obtuvo que la composición de esa pieza en ese punto era la siguiente:

**Cobre (Cu): 62; Silicio (Si): 20; Aluminio (Al): 11; Hierro (Fe): 3; Estaño (Sn): 1; Plomo (Pb): 1**

Eliminando los valores muy bajos, en este caso, la suma de los distintos elementos sería de un 98% sobre 100 con un 2% de trazas de elementos que se han considerado despreciables para el análisis.

Por los datos obtenidos, parece coherente decir que la fluorescencia de rayos X (FRX), analizó una parte de las tiras decorativas que estaba cubierta con la oxidación del cobre y que este, en el crecimiento de la corrosión, ha debido embutir, fragmentos de arenas del propio yacimiento que se traducirían en los valores detectados en la sílice, aluminio y el hierro que alcanzan un 30% de la muestra, frente al estaño o el plomo que solo tienen un 1% cada uno y que sí entendemos que serían propios de los metales que componen la pieza.

**Toma de Datos N° 3:** La toma de datos N° 3, denominada **1c**, se realizó en un punto situado algo más arriba de la toma de datos N° 2 (Figs. 24, 25 y 26). Concretamente, sobre una de las finas láminas horizontales que está desprendida de esa pieza metálica y que, como ya hemos descrito anteriormente, conformarían un posible realce decorativo de ese paludamento.



Fig. 24. Detalle de la lámina horizontal que fue analizada en la toma 1c. Foto: S. Guerra.

En la toma de datos N° **1c**, se obtuvieron los siguientes resultados:

**Cobre (Cu): 60; Plomo (Pb): 20; Aluminio (Al): 7; Estaño (Sn): 5; Silicio (Si): 4; Hierro (Fe): 2**



Fig. 25. Vista del momento en que se realizó la toma de datos 1c. Foto: S. Guerra.



Fig. 26. Detalle del proceso de análisis 1c. Foto: S. Guerra.

Al igual que la muestra nº 2 y con un mismo valor de incertidumbre, la suma de elementos compositivos de esta muestra suma el 98%, si eliminamos los valores más inferiores que se han detectado. La hipótesis sobre los valores del Silicio es la misma que ya se indicó en las analíticas 1a y 1b.

### Últimos trabajos de restauración del paludamento

Tras llevar a cabo estos análisis, el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz financió una serie de trabajos de restauración adicionales para esta pieza arqueológica de gran importancia.

Al inicio de esos trabajos el estado de conservación era muy inestable. El problema más urgente consistía en abordar las pérdidas de material por las picaduras de los cloruros de cobre, especialmente en la parte superior de sus pliegues. (Fig. 27)

La superficie de la pieza presentaba una notable cantidad de corrosión deformante que contenía arena y carbonatos adheridos, principalmente en las cintas que conformaban la decoración, donde se apreciaba la presencia de sales insolubles. (Fig. 28)

Los trabajos de restauración se iniciaron con la eliminación de los excesos de corrosión superficial, que habían incrustado arena y otros materiales higroscópicos capaces de afectar la estabilidad de la pieza debido a la absorción de humedad. Para evitar



Fig. 27. Parte superior del paludamento con pérdidas de material provocadas por los cloruros de cobre activos. Foto: F. Marcos.

la pérdida de más materia durante la inhibición y limpieza del fragmento, se reintegra con una resina epoxídica cargada y para que el tratamiento sea reversible, los bordes se consolidan con Paraloid B-72 al 5% en acetona llevado hasta la saturación.

La limpieza se realizó mediante un método mecánico-químico utilizando una gelificación con carboximetil celulosa de una solución al 5% de ácido etilendiaminotetracético sal bídica (EDTA) en agua desmineralizada. El EDTA (Carbó, 2013) es un agente quelante que, además de actuar como condensador de cationes metálicos, tiene la capacidad de formar complejos con el calcio, lo que facilita la eliminación de las costras superficiales (Marcos Fernández, 2020). Este proceso de limpieza se llevó a cabo de manera mixta, dejando el gel durante 15 minutos en la superficie y retirándolo posteriormente de forma mecánica mediante el uso de bisturíes y escalpelos. A diario, se limpiaba la pieza con agua desmineralizada y un agente aniónico hasta eliminar cualquier residuo de gel y neutralizar el pH.

Durante el proceso de limpieza, se observó la aparición de impresiones decorativas, los cuales se encontraban completamente cubiertos por las sales insolubles que recubrían la superficie. (Fig. 29)

Una vez ajustada la limpieza, se tomó la decisión de hacer una eliminación de los cloruros de cobre mediante baños en AMT(2Amino5mercapto1,3,4tiadiazol). Se llevó a cabo un baño específico con acero inoxidable para sumergir la pieza a temperatura constante de 50 °C y estuvo durante 12 meses realizando tres cambios del líquido (Verdú Parra, 2022).

Al concluir el tratamiento, se realizó una limpieza mecánica adicional para eliminar los restos de corrosión que pudieran quedar, así como los residuos de AMT presentes en la superficie, que dejaban un ligero tono amarillento en la pieza. Una

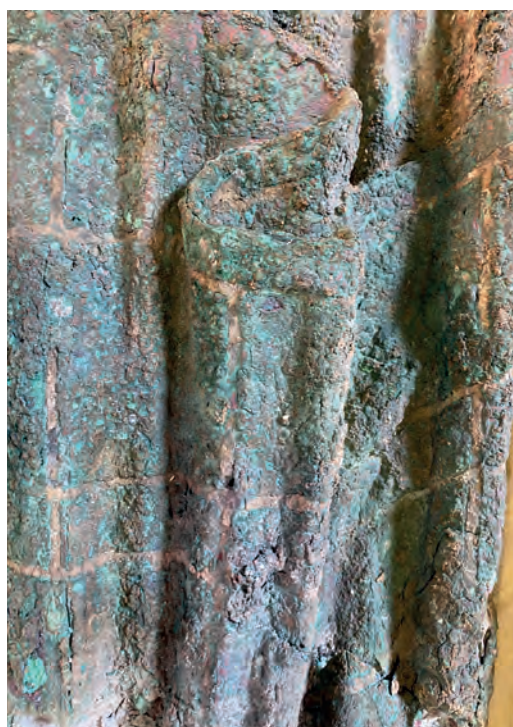


Fig. 28. Corrosión superficial de los metales y sales insolubles sobre las líneas de decoración con un porcentaje mayor de plomo. Foto: F. Marcos.



Fig. 29. Marca de impresiones de motivos en forma de estrella. Foto: F. Marcos.

vez limpia, se permitió que se secase lentamente durante 2 meses y se comprobó la estabilidad del tratamiento al introducir el paludamento en una cámara de humedad para activar los cloruros que no se hubieran eliminado con el AMT. Aquellos que se activaron con la humedad fueron pasivados mediante el sellado con óxido de plata (método Organ) (López Rodríguez, 2015).

Una vez que el paludamento se estabilizó, se aceleró el proceso de secado mediante baños de alcohol y acetona, y se aplicó una capa de protección con Paraloid B44 al 3% en acetona, lo que dio por finalizados los trabajos de restauración (Figs. 30 y 31).



Fig. 30. Anverso de la pieza restaurada.



Fig. 31. Reverso de la pieza restaurada. Fotos: S. Guerra.



- DOMÉNECH, M., 2013: *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- LÓPEZ M<sup>a</sup> P. *ET ALII*, 2015: *Del campo al laboratorio: tratamientos de conservación y restauración de los metales de la posible Judería de Cástulo (Linares, Jaén)*, MetalEspaña 2015.
- MARCOS, F. *ET ALII*, 2020: “Controlled chemical cleaning in paleontological preparation: the use of gels on vertebrate fossil remains from the Late Cretaceous of Spain (2020)”, *J Iber Geol*, 46: 335-349, Madrid.  
<https://doi.org/10.1007/s41513-020-00129-w>
- SÁNCHEZ A. J., 2018: *Conservación y restauración de bronceos históricos*, Cuadernos de Bellas Artes / 62. Editores de la colección: Francisco Carlos Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner. Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal -, La Laguna (Tenerife).
- VERDÚ, E., MARTÍNEZ T. M<sup>a</sup>. y ROCA S., 2023: “Recuperación y puesta en valor de tres broches de cinturón de bronce de la necrópolis de l’Albufereta (Alicante) a partir del proceso de restauración”, *MARQ Museo Arqueológico de Alicante*, Diputación de Alicante: 155-176.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBA, M., 1999: “Sobre el ámbito doméstico de época visigoda en Mérida”, *Mérida Excavaciones Arqueológicas 1997*, Memoria: 387-418.
- ALEXANDRIDIS, A., 2004: *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses*, Mainz.
- ÁLVAREZ, J. M. y NOGALES, T., 2003: *Forum coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana*, Mérida.
- APARICIO, P., 2011: “Los primeros pasos de la propaganda política de Augusto: Julio César, Venus Genetrix y el Sidus Iulium”, en *Propaganda y persuasión en el mundo romano*, VIII Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid: 459-471.
- BALTY, J. CH., 2007: “Culte impérial et image du pouvoir: les statues d’empereurs en „Hüftmantel“ et en „Jupiter Kostüm“: de la représentation du *genius* à celle du *divus*”, Nogales, T. y González, J. (eds.), *Culto imperial: política y poder*, Roma: 49-74.
- BARBONE, N., 2013: “Augusto e suoi astri”, en La Rocca, E. *et alii* (eds.), *Augusto*, Milano: 88-91.
- BARRERO, N. y SABIO, R., 2020: “Roman Bronzes of Augusta Emerita (Spain). A functional approach”, en Baas, Ph. (ed.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes (Tübingen 2018)*, BAR International Series 2019: 397-404.
- BELTRÁN, J. y LOZA, M.L., 2020: *Corpus Signorum Imperii Romani. Provincia de Cádiz*, CSIR-España I, 8, Cádiz - Tarragona.
- BOL, P.C., 1985: *Antike Bronzetechnik*, München.
- BOSCHUNG BOSCHUNG, D., 2002: *Gens Augusta*, Mainz am Rhein.
- BOUBE PICCOT, C., 1969: *Les Bronzes antiques du Maroc. I. La statuaire*, Rabat.
- CARRASCOSA, B., ÁNGEL A. y FLORS, E., 2010: *La extracción y consolidación del material arqueológico in situ: Yacimiento de la Torre la Sal y Costamar (Cabanés)*

- Castellón), ARCHÉ, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio UPV, Nº 4 y 5.
- CERRILLO, E. y NOGALES, T., 2009: “Un posible complejo forense de la Colonia Norbensis Caesarina”, en Nogales, T. (ed.), *Ciudad y foro en Lusitania Romana / Cidade e foro na Lusitana Romana*, Studia Lusitana 4 (Mérida 2010): 137-166.
- CERRILLO, E. y NOGALES, T., 2014: “Colonia Norbensis Caesarina (Cáceres)”, en Nogales, T. y Pérez del Castillo, M. J. (eds.), *Ciudades Romanas de Extremadura*, Studia Lusitana 8, Mérida: 57-83.
- CESARANO, M., 2012: “La sacerdos divi Augusti tra l’ascesa di Tiberio e la consecratio del divus Claudius”, *Ostraka 2012*: 93-107.
- DESCAMPS-LEQUIME, S., 2014: “La polychromie des bronzes grecs et romains”, en VV.AA., *Splendeurs de Volubilis. Bronzes antiques du Maroc et de Méditerranée*, Arles: 52-53.
- DOMENICUCCI, P., 1996: *Astra Caesarum. Astronomia, astrología e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Firenze.
- EL KHAYARI, A., 2014: “Retombée de paludamentum”, en VV.AA., *Splendeurs de Volubilis. Bronzes antiques du Maroc et de Méditerranée*, Arles: 114-117.
- FORMIGLI, E., 1993: *Antiche officine del bronzo, materiali, strumenti, tecniche. Atti del Seminario di studi ed esperimenti*, Murlo.
- FORMIGLI, E., 1999: *I Grandi Bronzi Antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall’età arcaica al Rinascimento*, Siena.
- FORMIGLI, E., 2013: *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, Roma.
- FUCHS, M., 1987: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- GARCÍA FORTES, S. y FLOS TRAVIESO, N., 2008: *Conservación y restauración de bienes arqueológicos*, Síntesis, Madrid.
- GARRIGUET, J.A., 2001: *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, CSIR II-1, Murcia.
- GOETTE, H.R., 1990: *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- GUERRA, S.; COLLADO, H., FERNÁNDEZ, R.; BELLO, J.R.; PÉREZ, S., GUERRERO, C., YERRO, R. y MONGE, A., 2021: “Metellinum”, en Nogales Basarrate, T. (ed.), *Ciudades Romanas de Hispania / Cities of Roman Hispania*, Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 13, Roma- Mérida: 75-84.
- HABA, S., 1998: *Medellín Romano. La colonia Metellinensis y su territorio*, Badajoz.
- HAYNES, D.E.L., 1992: *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Mainz.
- LAHUSEN, G. y FORMIGLI, E., 2001: *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik*, München.
- LAHUSEN, G. y FORMIGLI, E., 2007: *Grossbronzen aus Herculaneum und Pompeji. Statuen und Büsten von Herrschen und Bürgern*, Worms.
- LECHTMANN, H. y STEINBERG, A., 1970: “Bronze Joining: A Study in Ancient Technology”, in Doeringer, S., Mitten, D. and Steinberg, A. (eds.), *Art and Technology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts: 5-36.
- LEGROTTAGLIE, G., 2014: “Una officina a vocazione territoriale: i grandi bronzi di Augusta Taurinorum”, en Álvarez, J.M., Nogales, T. y Rodà, I. (eds.), *Centro y periferia en el mundo clásico / Centre and periphery in the Ancient world*, XVIII CIAC, Mérida: 1329-1332.
- KLUGE, K., 1927: *Die antiken Grossbronzen I*, Berlin-Leipzig.

- KLUGE, K. y LEHMANN-HARTLEBEN, K., (1927): *Die antiken Grossbronzen II-III*, Berlin-Leipzig.
- KOPPEL, E., 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlin.
- KREIKENBOM, D., 1992: *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.*, Berlin.
- MAGGI, S., 2015: “Images of the Imperial Power: the Jupiter-Kostüm II and its Diffusion in the West Mediterranean”, Álvarez, J.M., Nogales T. e Rodà, I. (eds.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica, Centro y periferia en el mundo clásico / Centre and periphery in the Ancient world*, Mérida: 1017-1021.
- MÁRQUEZ, C. y MORENA, J.A., 2018: “*Divus Augustus Pater* hallado en la *Prouincia Baetica*”, en Márquez, C. y Ojeda, D. (eds.), *Escultura Romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar VIII*, Córdoba: 673-690.
- MÁRQUEZ, C., MORENA, J. A. y VENTURA, A., 2013: “El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba)”, en Acuña, F., Casal, R. y González, S. (eds.), *Escultura Romana en Hispania VII*, Santiago de Compostela: 351-376.
- MATEOS, P. y PICADO, Y., 2011: “El teatro romano de Metellinum”, *MM*, 52: 373-410.
- MATTUSCH, C.C., 2015: “Bronzes”, in Friedland, E.A., Grunow, M. y Gazda, E.K. (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford: 139-154.
- MÉLIDA, J.R., 1925: *Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz*, Madrid.
- MORENO, A.S., 2014: “Desarrollo y amortización de la estatuaria ecuestre en el foro de Pollentia (Mallorca)”, en Álvarez, J.M., Nogales, T. y Rodà, I. (eds.), *Centro y periferia en el mundo clásico / Centre and periphery in the Ancient world*, XVIII CIAC, Mérida: 1647-1650.
- MORENO, A.S., 2016: *Corpus Signorum Imperii Romani. Pollentia (Islas Baleares. Hispania Citerior)*, CSIR-España I, 6, Granada-Tarragona.
- NIEMEYER, H.G., 1968: *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin.
- NOGALES BASARRATE, T., 1990: “Bronces romanos en Augusta Emerita”, en *Los Bronces Romanos en España*, Madrid: 103-115.
- NOGALES BASARRATE, T., 2003: “Colonia Augusta Emerita (Mérida): Von der Granitstadt zur Marmorstadt”, *Actas del Congreso Die Stadt als Grossbaustelle. Von der Antike bis zur Neuzeit. Berlin, 7–11 November 2001*, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin: 82-87.
- NOGALES BASARRATE, T., 2006/2007: “Estatua colosal en el Teatro de Augusta Emerita”, *ANAS 19/20. Homenaje a Carmen Gasset* (Mérida 2010): 223-252.
- NOGALES BASARRATE, T., 2007: “Imágenes y culto imperial en *Augusta Emerita*”, en T. Nogales y J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*, Roma 2007: 447-539.
- NOGALES BASARRATE, T., 2007a: “Teatro romano de Augusta Emerita. Evolución y programas decorativos”, *Mainaké*, 29: 103-138.
- NOGALES BASARRATE, T., 2008: “Técnica en Augusta Emerita: Observaciones y notas”, en Nogales Basarrate, T. y Fernández Uriel, P. (eds.), *Ciencia y Tecnología en el mundo antiguo*, Monografías emeritenses, 10, Mérida: 299-331.
- NOGALES BASARRATE, T., 2021: “*Colonia Augusta Emerita*”, en Nogales Basarrate T. (ed.), *Ciudades Romanas de Hispania / Cities of Roman Hispania*, Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 13. Roma-Bristol: 33-62.

- NOGALES BASARRATE, T., (2021a): “*Mulieres: Mujeres en Augusta Emerita*”, en T. Nogales (ed.), *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*, Santa Cruz de Tenerife: 17-30.
- NOGALES BASARRATE, T., 2021b: “*Mulieres emeritenses: presencia femenina en Augusta Emerita, entre la visibilidad y marginalidad*”, en Pavón P. (ed.), *Conditio feminae*, Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano, Roma: 371-408.
- NOGALES, T., GONÇALVES, L.J. y LAPUENTE, P., 2008: “Materiales lapídeos, Mármoles y Talleres en Lusitania”, en Nogales T. y Beltrán J. (eds.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*, Roma: 407-466.
- NOGALES, T. y MERCHÁN, M.J., 2018: “Programa decorativo del teatro romano de *Metellinum*”, en Marquez C. y Ojeda, D. (eds.), *VIII Reunión de Escultura Romana en Hispania*, Córdoba: 521-545.
- NOGALES, T. y MURCIANO, J.M., 2019: “Roman Bronzes of Augusta Emerita (Hispania). Representation: Iconography and Models”, en Ph. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes*, BAR International series 2958-2019: 211-221.
- NOGUERA, J.M., 2012: *Corpus Signorum Imperii Romani. Segóbriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior)*, CSIR-España I, 4, Tarragona.
- OJEDA, D., 2017: “Augusteisch oder trajanisch?, ein Bronzenes Tropaeum aus Cádiz”, en FLECKER, M. et alii (eds.), *Augustus is tot –Lang lebe der Kaiser. Internationalles kolloquium anlässlich des 2000 Todesjahres des römischen Kaisers vom 20-22 November 2014*, Tübingen: 383-394.
- OJEDA, D., 2018: “La decoración escultórica del frente escénico”, en Mateos, P. (ed.), *La Scaenae Frons del Teatro Romano de Mérida*, Anejos de AEspA, LXXXVI, Mérida: 193-205.
- PARISI-PRESICCE, C., 2013: “Arte, imprese e propaganda. L'Augusto di Prima Porta 150 anni dopo la scoperta”, en La Rocca, E. et alii (eds.), *Augusto*, Milano: 118-129.
- POLITO, E., 1988: *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma.
- POLLINI, J., 2017: “The Bronze Statue of Germanicus from Ameria (Amelia)”, *AJA* 121: 425-437.
- POSAMENTIR, R., 2017: “Augustus und die *Litterae Aureae*”, en Flecker, M. et alii (eds.), *Augustus is tot –Lang lebe der Kaiser. Internationalles kolloquium anlässlich des 2000 Todesjahres des römischen Kaisers vom 20-22 November 2014*, Tübingen: 451-511.
- RIDGWAY, B. S., 1996: *Roman Bronze Statuary. Beyond Technology*, Cambridge.
- ROCCO, G., 2008: “La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria, Umbria”, *MemLinc* 23 (2): 477-750.
- RODÀ, I., 1990: “Bronces romanos de la Hispania Citerior”, en *Los Bronces Romanos en España*, Madrid: 71-90.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1990: “El bronce “perdido” de la España Romana”, en *Los Bronces Romanos en España*, Madrid: 63-70.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1990a: “Los Bronces romanos de la Bética y la Lusitania”, en *Los Bronces Romanos en España*, RPC I: Roman Provincial Coinage, Madrid: 91-102.

- RUCK, B., 2007: *Die grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg.
- SCHMID, A., 2005: *Augustus und die Macht der Sterne. Antike astrologie und die Etablierung der Monarchie in Rom*, Köln.
- STEMMER, K., 1978: *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Mainz.
- STYLOW, A. y VENTURA, A., 2018: “Inscripciones asociadas a la *Scaena* del Teatro”, en Mateos, P. (ed.), *La Scaenae Frons del Teatro Romano de Mérida*, Anejos de AEspA, LXXXVI, Mérida: 155-192.
- TRILLMICH, W., 1990: “Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana”, en *Los Bronces Romanos en España*, Madrid: 37-50.
- TRILLMICH, W., 1990a: “Un *sacrarium* de culto imperial en el teatro de Mérida”, *Anas* 2/3: 87-102.
- TRILLMICH, W., 1995: *Die Präsenz des Kaiserhauses im Theater der Colonia Augusta Emerita*. (Manuscrito inédito), München.
- TRILLMICH, W., 2013: “*Aureae litterae*”, *MM*, 54: 327-347.
- TRILLMICH, W., 2023: “Un supuesto *sacrarium* de culto imperial, instalado en época de Trajano en la ima cavea del teatro”, en Mateos, P. (ed.), *La Cavea del teatro romano de Mérida*, Anejos de AespA, Mérida.
- VVAA., 1990: *De L'Empire romain aux Villes impériales. 6000 ans d'art au Maroc*, Paris.
- VENTURA, A. y FERNÁNDEZ, L., 2018: “El color de la imagen imperial en Torreparedones: estudio de la policromía en las estatuas sedentes del foro”, en Márquez, C. y Ojeda, D. (eds.), *Escultura Romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar VIII*, Córdoba: 733-752.
- ZANKER, P., 2008: “Le irritanti statue di Cesare e i suoi ritratti contraddittori”, en Gentili, G. (ed.), *Giulio Cesare. L'Uomo, Le Imprese, Il Mito*, Milano: 72-79.
- ZIMMER, G., 1999: *Problemi tecnici e di studio dei materiali dei grandi bronzi antichi.*, Murlo.