



Serapis, Isis y los dioses acompañantes en Emporion: una nueva interpretación para el conjunto de esculturas aparecido en el supuesto *Asklepieion* emporitano

Se presenta una nueva interpretación de una gran escultura compuesta en mármol considerada tradicionalmente un Asklepios como una imagen tardohelenística del dios alejandrino Serapis. Al mismo tiempo se estudian otras esculturas aparecidas junto a la misma en 1909 como imágenes de Isis, Apolo / Harpócrates y el Agathos Daimon. El conjunto de esculturas se relaciona con el epígrafe IRC III, 15 y prueba la presencia de un santuario egipcio en Emporion dedicado por el alejandrino Numas.

Palabras clave: Emporion, Serapis, Isis, Apolo/Harpócrates, Agathos Dainon, Asklepios

On se présente une nouvelle interprétation d'une grande sculpture composite de marbre considéré un Asklepios comme une image hellénistique tardive du dieu alexandrin Serapis. Au même temps ils s'étudient d'autres sculptures apparues près de la même en 1909 comme images d'Isis, Apollon / Harpócrates et l'Agathos Daimon. L'ensemble de sculptures peut se mettre en rapport avec l'épigraphie IRC III, 15 et il éprouve la présence d'un sanctuaire égyptien en Emporion dédié par l'alexandrin Numas.

Mots clé: Emporion, Serapis, Isis, Apolo/Harpócrates, Agathos Dainon, Asklepios

“N’était la présence de la serpent, on prendrait Asklepios pour Zeus, Poseidon ou Serapis”
(HOLTZMANN 1984, 896)¹

1. Agradecemos sinceramente al profesor V. Tran tam Tinh su cordialidad e interés por conocer nuestro trabajo y sus sugerencias de gran valor. Hemos podido en diversas ocasiones confrontar nuestras propuestas con las ya formuladas por Stefan Schroeder e Isabel Rodà agradeciéndoles a ambos sus comentarios. María José Pena ha tenido la gentileza de hacernos llegar su lúcido trabajo del 2003 sobre la técnica utilizada en la escultura que no conseguíamos localizar. Xavier Aquilué, director de la sede de Empúries del MAC, y los conservadores T. Llecha y P. Castanyer nos han facilitado en distintos momentos todo lo necesario para el examen directo de las piezas y para consultar la nueva versión digitalizada de los *Diarios emporitanos* de Emili Gandía. Queremos también agradecer a Sabine Albersmeier, responsable de Arte Antiguo en el Walters Art Museum of Baltimore el proporcionarnos imágenes de la cabeza de Serapis de su Museo y otro tanto

debemos a la Dottssa. Concetta Ciurcina, directora del Museo Archeologico Paolo Orsi de Siracusa y a su personal en relación a la escultura del Hades/Serapis siracusano. Cäsar Menz y Chantal Courtois, director y conservadora de los Musées d'Art et d'Histoire de Geneve han atendido también nuestras consultas con gran amabilidad. Queremos recordar y agradecer de una manera especial el interés prestado a nuestro trabajo por Núria Rafel, que fue directora (2005-2007) del Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) y responsable institucional del nuevo proceso de restauración para devolver a la escultura su aspecto original. Nuestro agradecimiento por último a Sabine Panzram, profesora de historia antigua de la Universidad de Hamburgo, por su gran ayuda con los textos escritos en lengua alemana. Sino se indica procedencia las fotografías son de Joaquín Ruiz de Arbulo.

En el año 1908 se iniciaban oficialmente las primeras excavaciones arqueológicas en Empúries (L'Escala, Girona), solar de la antigua ciudad greco-romana de *Emporion / Emporiae* (PUIG i CADAFAALCH 1908 a; 1908 b; MAR y RUIZ DE ARBULO 1993, 58ss). Un año después, al avanzar los trabajos, aparecía entre otros hallazgos estatuarios una gran escultura en mármol blanco representando a un dios griego. Su identificación como el dios curativo *Asklepios / Esculapio* surgió de forma casi inmediata por el aspecto general de la imagen y sobre todo por la presencia junto a la estatua de los fragmentos de una serpiente enroscada. Pero ésta no fue la primera interpretación. La escultura apareció a poca distancia de una cisterna donde el año anterior, al iniciarse las excavaciones, se había encontrado un fragmento de lápida con texto en latín y griego con una dedicatoria a [---] *S/arapi (v. infra)*. Eduard Riu-Barrera (2007) nos ha podido ahora confirmar que J. Pella i Forgas propuso en primera instancia en un artículo publicado en *La Vanguardia* (18/11/1909) que la estatua aparecida fuera pues la imagen del dios alejandrino Serapis/Sarapis mencionado en la inscripción (seguido por BOTET i SISÓ 1911, 346). En este trabajo, que publicamos cuando está a punto de

cumplirse el centenario del hallazgo de la escultura, vamos a intentar demostrar que efectivamente la imagen emporitana corresponde no al dios *Asklepios* sino al dios Serapis.

A partir de la publicación de la escultura por R. Caselles en 1911, con muy buenas ilustraciones, la identificación como Esculapio ya no volvió a ser puesta en duda. Los estudios y comentarios posteriores de E. Albertini (1912), P. Paris (1912), S. Reinach (1913) o R. Carpenter (1925) se centraron únicamente en la debatida cuestión cronológica. Ésta osciló desde considerar la estatua una obra ática “fidíaca” de pleno siglo v aC según T. Philadelphus (1931), hasta pensar, como hiciera A. García y Bellido (1948, vol II, 133, núm. 42), que se trató simplemente de una copia tardía: “es más lógico suponer que la imagen de *Asklepios* sea obra de un buen copista helenístico o de alguno de los muchos artistas griegos que en la época romana de la República trabajaban esta clase de obras para los clientes romanos”.

La restitución de la escultura propuesta finalmente por M. Almagro y E. Kukhan en 1948 tuvo en cuenta además lo que se interpretó como el extremo curvado de un báculo. Siguiendo el modelo canónico

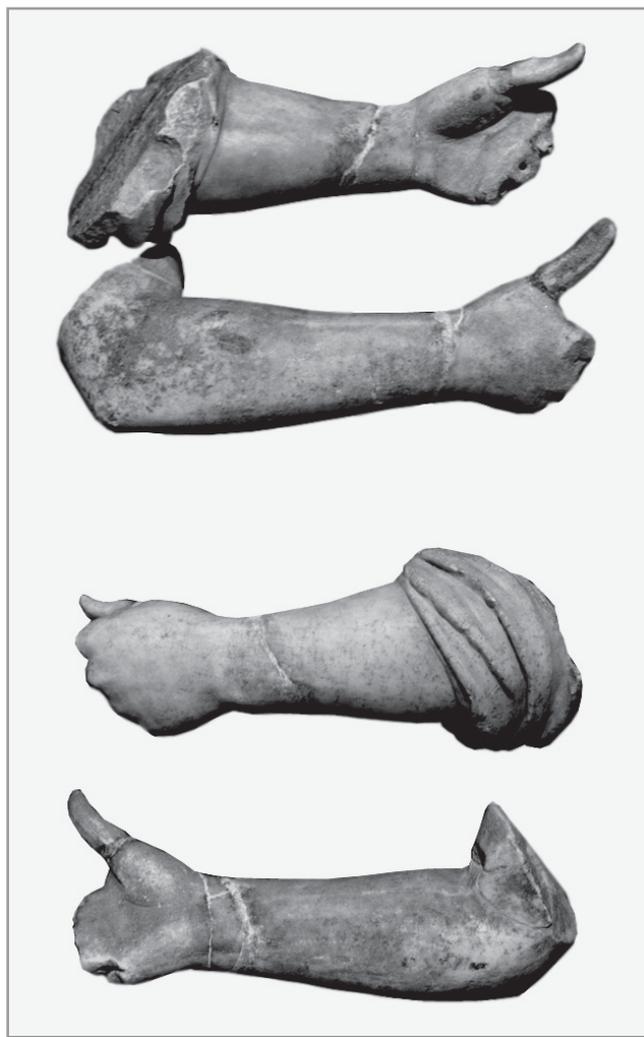


Fig. 1. Presentación tradicional hasta el año 2007 de la gran escultura marmórea emporitana atribuida a *Asklepios* en el Museo Arqueológico de Barcelona / Museu d'Arqueologia de Catalunya asociada a los fragmentos de una serpiente (foto Museu d'Arqueologia de Catalunya, Oriol Clavell). Los brazos de la estatua han sido siempre expuestos de forma independiente (b).

de la iconografía de *Asklepios*, el dios sostendría así con la mano izquierda un largo bastón en cuyo pie se enroscaría la serpiente. Pero la imagen que se ha divulgado siempre de esta escultura, a partir de su presentación museográfica en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (Museo Arqueológico de Barcelona tras la Guerra Civil), ha sido la de una estatua sin brazos. Aunque los brazos aparecieron junto a la imagen éstos no le habían sido nunca restituidos con excepción de una serie de copias en escayola que fueron encargadas al escultor Alexandre Ghilloni i Molera en 1910 y que fueron desgraciadamente muy poco divulgadas (CASELLAS 1911, figs. 23 y 24; ver ahora RIU-BARRERA 2007). La clasificación de la escultura en los catálogos iconográficos como el *Asklepios* "tipo Ampurias" (HOLTZMANN 1984 = LIMC, II, s.v. *Asklepios*, núm. 153, lám. 647) tendría en cuenta esencialmente el aspecto de la escultura sin los brazos y con los fragmentos de la serpiente colocados junto a la misma. Y en realidad, esos brazos, presentados durante décadas en una vitrina cercana a la estatua, resultan del todo esenciales para la comprensión de la misma. Sin los brazos, o con los brazos, la actitud e iconografía de la estatua resultan radicalmente diferentes.

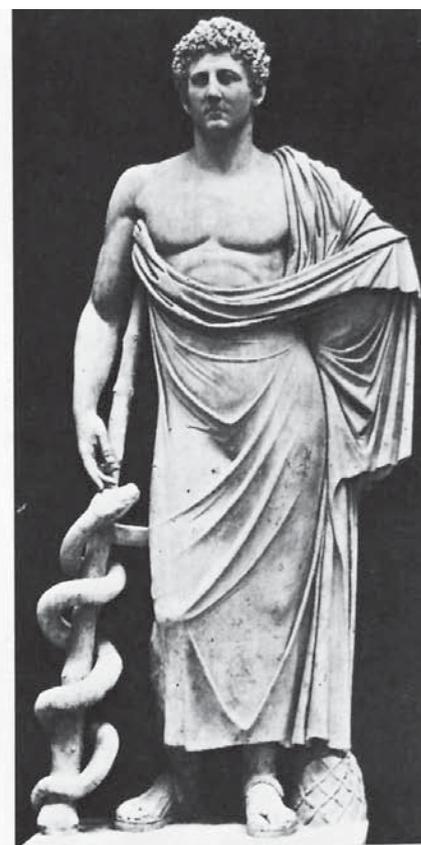
En los años ochenta, en el marco de un estudio dirigido por Isabel Rodà, una analítica de A. Álvarez (MAYER y ÁLVAREZ 1985) permitió identificar los diferentes mármoles de la estatua: cuerpo en mármol



Fig. 2. Restitución ideal de la escultura atribuida a Asklepios por M. Almagro y E. Kukhan (1958, fig. 1).



Asklepios 155



Asklepios 157

Fig. 3. Catalogación de la escultura como el Asklepios "tipo Ampurias" (HOLTZMANN 1984, s.v. *Asklepios*, LIMC, vol. II). La ausencia de los brazos en la escultura y la posición de las piernas sugieren al lector su relación con los tipos iconográficos en los que el dios se apoya en el bastón con el brazo derecho.

pentélico, busto y brazo izquierdo en mármol pario y serpiente en mármol pirenaico. I. Rodà, reconociendo que el modelo de la estatua emporitana no terminaba de encajar con los tipos conocidos del dios, propuso una nueva cronología para el trabajo de los paños del cuerpo de la estatua siguiendo arquetipos de drapeado femenino que aparecen a mediados del siglo IV aC ligados a los talleres del mausoleo de Halicarnaso (RODÀ 1985, 257-258). En 1996, una nueva revisión de S. Schroeder, después de situar la cronología de la estatua a fines del siglo II aC por la técnica empleada del ensamblaje de piezas (cuerpo y busto) y por el tipo de drapeado, llamó la atención sobre dos problemas esenciales en la identificación. En primer lugar, el supuesto bastón con la serpiente enroscada no tenía sitio en el plinto de la estatua y en segundo lugar el fragmento considerado el extremo de un bastón correspondía en realidad a una pequeña cornucopia. La imagen no podía pues corresponder a Esculapio, sino más bien, pensó el investigador, a un *Agathos Daimon* o un *Agathos Daimon/Serapis* (SCHROEDER 1996; 2000; 2007). Rodà (2004) volvería más tarde a insistir sobre estos argumentos publicando unas excelentes y hasta entonces todavía inéditas imágenes de la estatua con sus brazos colocados sobre la copia realizada en 1910 y proponiendo una imagen sincrética: un *Asklepios/Serapis*.

Por nuestra parte, estudiamos en los años ochenta junto con Ricardo Mar las excavaciones realizadas en el santuario emporitano a partir de 1908, analizando sus fases y sus advocaciones (MAR y RUIZ DE ARBULO 1993). En 1987, la nueva restitución de G. Fabre, M. Mayer e I. Rodà del epígrafe greco-latino con la ofrenda de Numas, uno de cuyos fragmentos pudimos situar en una cisterna anexa al santuario (v. *infra*), nos hizo considerar la idea de un santuario mixto en el que los cultos curativos de Esculapio y Serapis funcionaran asociados en paralelo (RUIZ DE ARBULO 1996). Más tarde, después de haber trabajado con R. Mar estudiando el Serapeo de Ostia Antica (MAR y RUIZ DE ARBULO 2001; RUIZ DE ARBULO 2006), volvimos a replantearnos de forma conjunta las evidencias arqueológicas disponibles en Empúries. Por ello, en el año 2005 iniciamos junto a David Vivó una nueva revisión y estudio de la estatua emporitana a partir de tres líneas de trabajo complementarias:

- Contexto estratigráfico de aparición del cuerpo de la escultura en el interior del templo M (excepto la cabeza/busto de la estatua que apareció caída en el interior de la cisterna delantera), asociado con otros fragmentos de escultura y elementos de culto. Interpretación global de todo el conjunto.
- Hallazgo de un fragmento epigráfico en una cisterna vecina (IRC III, 15, v. *infra*) que consideramos debe ser tenido en cuenta de forma primordial en la identificación de estas esculturas.
- Análisis estilístico e iconográfico de las esculturas en su conjunto como fórmula de trabajo que permita identificar correctamente la escultura principal de la divinidad masculina.

Al iniciarse este estudio surgió de forma inmediata una observación complementaria a las cuestiones ya formuladas por Schroeder y Rodà: los fragmentos de serpiente aparecidos junto a la estatua pertenecen a

la imagen exenta e independiente de una serpiente, enroscada sobre sí misma, con la cabeza en lo alto. Por su forma, esta serpiente nunca pudo estar enroscada en un bastón. Por lo tanto el principal elemento iconográfico para la identificación de la escultura como el dios *Asklepios* debía ser abandonado.



Fig. 4. Vista vertical de los fragmentos de la serpiente. Por su talla y disposición, no resulta posible que esta serpiente se enrollase a los pies de un bastón tal como sugiere de forma errónea la restitución de Almagro y Kukhan.

Pero también una segunda cuestión resultaba evidente: la iconografía de la escultura solo podía ser comprendida correctamente si volvían a integrarse en la misma sus dos brazos. En mayo del 2005 realizamos esta propuesta a la entonces directora del Museu d'Arqueologia de Catalunya, Núria Rafel, la cual encargó al gabinete de restauración escultórica del Museu d'Art de Catalunya dirigido por Joan Pey un nuevo proyecto de limpieza, estudio técnico y reposición de las diferentes partes de la estatua que fue encargado a Àlex Masalles. Tras consultar con X. Aquilué, director del Museu d'Empúries, y dado el carácter emblemático de la pieza, ambos directores decidieron que este proyecto fuera supervisado en sus diferentes fases a lo largo de los años 2006 y 2007 por una comisión que incluía a los conservadores de las tres sedes del MAC en Barcelona, Girona y Empúries, diversos especialistas en escultura clásica (J. Ch. Balty, J. Beltrán, E. Koppel, R. Olmos, S. Schroeder, D. Vivó) y los catedráticos de arqueología clásica de Catalunya (J. Guitart, J. M. Gurt, J. M. Nolla, M. Roca, I. Rodà, J. Sanmartí). El MAC conserva los informes y actas de las sucesivas reuniones celebradas en marzo de 2006, septiembre de 2006, diciembre de 2006 y enero de 2007.

El resultado final de este magnífico trabajo de conservación/restauración lo podemos hoy contemplar en la nueva presentación de la escultura en la sede del MAC-Empúries. Nuestro conocimiento actual de la imagen resulta deudor de las discusiones mantenidas en las distintas reuniones del comité de seguimiento y en especial del fructífero diálogo mantenido en todo momento con Àlex Masalles a lo largo del proceso de conservación/restauración, de sus observaciones sobre la escultura y su proceso de realización. Nadie como él conoce hoy en día todos los detalles escultóricos de esta imagen.

Contexto estratigráfico de aparición, asociación con otros fragmentos de esculturas y elementos de culto. Las anotaciones de E. Gandía

La escultura procede del interior del santuario situado en el extremo sudoeste de la Neápolis de Ampurias y más concretamente de la última gran reforma del mismo. Al construirse la nueva muralla de la Neápolis en los inicios del siglo II aC, un santuario precedente en posición suburbana cuyos orígenes pueden remontarse hasta el siglo V aC fue ritualmente terraplenado e integrado dentro de la ciudad, delimitándose un nuevo *témenos* provisto de un altar monumental, una gran cisterna transversal, un pórtico lateral, un probable gran templo desgraciadamente muy arrasado y dos templetos menores alineados (MAR y RUIZ DE ARBULO 1993, 171-183; SANMARTÍ, CASTANYER, TREMOLEDA 1990; RUIZ DE ARBULO 1995). El conjunto de esculturas que ahora describimos fue encontrado en 1909 en el interior de uno de estos templetos (denominado templo M por PUIG i CADAFALCH 1912) mientras que el torso apareció caído en el interior de la cisterna delantera. La cronología estratigráfica de las piezas oscila por lo tanto entre la fundación del nuevo santuario en el siglo II aC y el abandono final de la Neápolis en un proceso de declive urbano que se inició en época flavia pero que perduró hasta la Antigüedad tardía (v. *infra*).

En nuestro primer estudio dedicado a este santuario pusimos en relación estos fragmentos escultóricos marmóreos con dos hornos de cal del monasterio servita del siglo XVII situados a poca distancia, sobre los restos de la muralla griega (v. situación de los hornos en MAR y RUIZ DE ARBULO 1993, 71 —plano de E. Gandía 1924—). De ser así, el conjunto de esculturas sería el material destinado a los hornos y éstas pudieron por tanto proceder de un saqueo indiscriminado del santuario y su entorno inmediato. Sin embargo, hoy vemos la cuestión de forma radicalmente diferente. Los hornos de cal se acercaron a los restos marmóreos dispersos por el santuario y no al revés. Eva Koppel nos señaló acertadamente que el cuerpo de la escultura carece de marcas de rozamiento lógicas para el arrastre de un bloque de ese peso y dimensiones. Debemos pues admitir que la estatua del dios estaba por tanto caída en su emplazamiento original y creemos que lo mismo ocurría con el resto de piezas que la rodeaban. Se trataría pues de un nivel de destrucción, de abandono o bien de un ocultamiento tardío con piezas que debían

encontrarse *in situ* en el interior del naos del templo o en sus inmediaciones.

Los *Diarios de Excavación* de Emili Gandía deben ser aquí el primer elemento a tener en cuenta (sobre estos diarios v. RUIZ DE ARBULO 1986; 1991; MAR y RUIZ DE ARBULO 1993). Es cierto que la excavación del santuario se produjo nada más iniciarse los trabajos en la Neápolis en 1908 y ni Gandía, ni los obreros que empleaba, habían tenido todavía tiempo de asimilar suficientemente cómo debía realizarse una excavación arqueológica. Aun así, las anotaciones de E. Gandía fueron desde el primer momento tan cuidadosas como permitían las circunstancias de la época y van acompañadas de numerosos croquis de detalle. Era un hombre metódico, plenamente volcado en su trabajo. Tan solo unos años después, a partir de 1916, la técnica estratigráfica sería ya empleada por Gandía con todo rigor y fiabilidad (MAR y RUIZ DE ARBULO 1993, 68ss). Lógicamente, mientras se desarrollaba la excavación, en los meses de octubre y noviembre de 1909, Gandía no sabía bien donde se encontraba y así el templo M es descrito simplemente en su diario como un basamento de piedras gruesas con un pavimento de mosaico roto en su centro sobre el que sucesivamente, día tras día, iban apareciendo fragmentos de esculturas marmóreas. A finales de noviembre al aparecer el templo gemelo P y sobre todo durante la campaña del año siguiente, 1910, al ampliarse la zona excavada, la lógica del lugar quedó ya aclarada en mayor medida y el santuario pudo ser cartografiado, estudiado y publicado por Puig i Cadafalch (1912). A partir pues del *Diario de Excavación* de 1909, anotamos a continuación la relación de elementos escultóricos aparecidos en el interior del templo M. Para un mejor entendimiento seguimos un orden de inventario y no de forma estricta el cronológico de los trabajos.

1a. Cabeza y torso de la estatua masculina

Vaciando una cisterna de cuatro departamentos, en una cata situada a medio camino entre la muralla de la Neápolis y la cisterna excavada el año anterior, a 1,5 m de profundidad sobre el borde la misma (y a 4 m desde el nivel superficial de la cata), Gandía (*Diario de Gandía* 1909, 117, 25 de octubre) anota lo siguiente: “se encontró un trozo de estatua masculina en mármol blanco... (sigue croquis) y de espaldas con la nariz rota, el lado derecho tiene el brazo roto hasta el antebrazo con una huella de haber tenido empalmado el brazo, el lado izquierdo roto desde el hombro y sin nada de brazo ni antebrazo, llegando este trozo hasta la cintura... En este mismo nivel se encontró un fragmento de mármol con hendiduras de ropaje de alguna estatua (sigue croquis)... En este mismo lugar se encontró una moneda al parecer de plata pero muy borrosa. A 0,20 m del referido busto y a poca distancia se encontraron dos frisos de mármol blanco con forma de plafones con molduras (siguen croquis)”. Más adelante, caídos sobre el mismo suelo de la cisterna, Gandía cita la aparición y dibuja tres fragmentos de “crestería arquitectónica” uno de ellos publicado por Puig i Cadafalch (1912,

fig. 19) y correspondientes a calipteres de tipo helénico (cf. CASTANYER 2000) juntamente con cerámica campaniense, un fragmento de sigillata y fragmentos de ánforas. Con anterioridad, el día 2 de junio ya se había señalado en el relleno de esta gran cisterna la presencia de un fragmento de capitel corintio, una cartela de mármol y 7 monedas desgraciadamente indeterminadas.

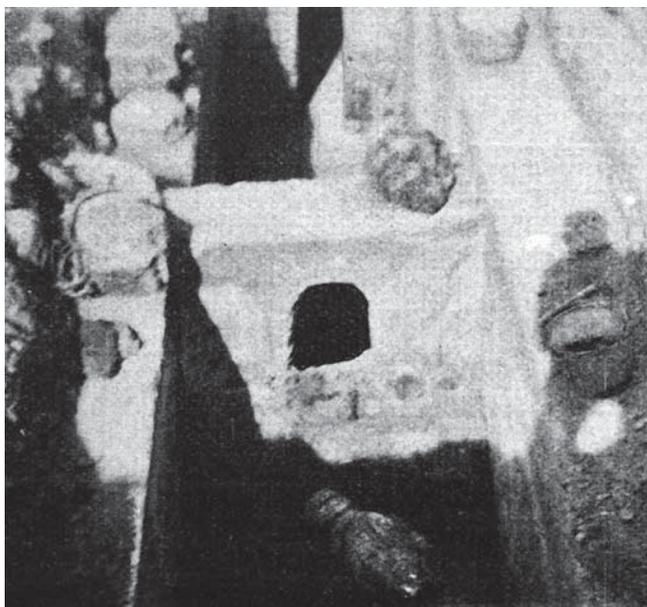


Fig. 5a. Aparición del torso de la estatua en el interior de la gran cisterna de cuatro compartimentos el 25 de octubre de 1909. Foto E. Gandía (CASELLES 1911, fig. 17).



Fig. 5b. Levantamiento del cuerpo de la estatua tras su aparición tumbada sobre el pavimento del templo M. Junto a la misma aparece el excavador, Emilio Gandía (CASELLES 1911, fig. 18).

Hemos de lamentar que no dispongamos de más datos precisos sobre los materiales que rellenaban la gran cisterna del santuario cuya colmatación tuvo que producirse en un momento de saqueo generalizado, cuando ya había desaparecido toda la cubierta de la misma, pero sin que podamos precisarlo en época alto o bajo imperial.

1b. Cuerpo de la estatua masculina

Acabada la excavación de la cisterna de cuatro departamentos, se prosiguió al lado de la misma, en lo que desde el terreno superficial aparecía simplemente como un pavimento de *opus signinum* teselado con los bordes erosionados, limitado a su vez por un “basamento” muy arrasado de piedras gruesas (más tarde se comprobaría que se trataba de la *cella* de un templo que Puig i Cadafalch denominaría templo M). Aquí muy pronto empezaron a aparecer piezas de mármol, en primer lugar el *perirrhanterion* (n. 8). Poco después apareció también el antebrazo de mármol (perdido) n. 5 y por fin se efectuó el gran hallazgo. Gandía (*Diario de 1909*, 132-133, 5-6 de noviembre) lo anotó con emoción: “se descubrió una estatua de mármol blanco sin cabeza en posición tumbada en el lado delantero hacia abajo y los pies al oeste, siendo las tierras de este lugar excesivamente duras de picar... y por esta causa no se pudo levantar, dejándola preparada para el día siguiente y por esta causa di orden de que se quedaran dos hombres de vigilancia durante la noche por el temor de que algún malintencionado le diera algún golpe y la estropeasen. También di orden para que el día siguiente vinieran unos hombres para subirla a la superficie y poderla embalar... Por el correo de este día mandé un oficio y cartas a los Iltes Sres presidente y vicepresidentes de la Junta de Museos y al Sr. Manuel Cazorro como inspector de los trabajos manifestándoles el nuevo hallazgo de la referida estatua indicando que al parecer pertenecía a época griega y había probabilidades de ésta perteneciera al busto encontrado el día 25 del mes de octubre...”. Al día siguiente, 6 de noviembre, la estatua se extraería adjuntando Gandía dos croquis de la misma y tirando también diversas fotografías que publicaría Casellas en 1911: “viéndose bien claras las líneas de un buen trabajo de un escultor de época griega siendo una verdadera lástima le falten algunos fragmentos de su ropaje y el brazo izquierdo y según éste era postizo desde el codo conservando un orificio redondo para la clavija de unión y además dos más uno de estos en brazo y otro en la cadera pero cuadrilongos y en este último aun conserva una especie de tierra blanca que quizás sirvieron para el encastrado de algún atributo que ostentaba en este brazo (siguen medidas). Los pies calzados con sandalias cinceladas muy bien ejecutadas conservando un agujero en el arranque de la pierna al parecer del algún adorno... de los fragmentos que de esta escultura faltan se encontraron algunos que podrán pegarse a la misma cuando se instale en el Museo”.

Diario de Gandía 1909, 144, 18 de noviembre. Junto a los fragmentos de manos y antebrazo de la estatua, los fragmentos de la escultura de Apolo Liceo y otros

superficial se encontró un trozo de estatua más entera en mármol blanco y al parecer este fue posteriormente arreglado quedando a forma de busto después de su destrucción debido a que en su primitivo estado tuvo brazos y al descubrirse en este lugar se encontró tirado a 150 de profundidad desde donde termina la pared lado este del referido depósito y de espaldas con la nariz rota, el lado derecho tiene el brazo roto hasta el ante brazo con una huella de haber tenido cumplido el brazo, el lado izquierdo roto desde el hombro y sin nada de brazo ni ante brazo. Llegando este trozo hasta la cintura, véase del lado en este lado señales de haber sido arreglado por medio de hendiduras hechas en posición teniendo 0'79 cent de alto por 0'45 desde el pecho, pero este en su primitivo tiempo debió tener 0'60 en el pecho y más que de tamaño natural con una musculatura de gigante y bien conservada. En este mismo nivel se encontró un fragmento de mármol con encajaduras de ropaje de alguna estatua  de 0'10 de largo por 0'08 de alto, y por más que se registró este lugar no se pudo encontrar ningún fragmento del referido busto, ya que dio la casualidad que cuando se dio el primer golpe del pico en el mármol se encontraba el que suscribe presente y quisiera por esto no sufriría desperfecto alguno, y acto seguido me encargué de descubrirlo con todos los cuidados que requiere el caso. El obrero que lo encontró fue Juan Escrivá



y había probabilidad de que esta pertenece a la estatua encontrada el día 25 del mes de Octubre por coincidir las medidas de la encajadura o hueco que tiene desde el arranque de la cintura hasta el hombro izquierdo, de lo cual manana anotaré más detalles.

Día 6 de Noviembre de 1909.

En este día como digo el día anterior tenía una fotografía de la estatua encontrada tal como se descubrió para poder demostrar su autenticidad de posición en caso de que ^{en} su derrumbamiento hubiesen roturas por la cara delantera, y acto seguido dispuse para levantarla de pie en el mismo lugar de la ranija para proceder a sacarla a la superficie y antes de hacer esto saqué otra fotografía para poderla enseñar a los Excs. de La Altísima Junta de Museos a mi llegada a Barcelona para que pudiesen formarse una idea de la grandiosidad y hermosura de su ropaje tan ejecutado viéndose bien claras las líneas de un buen escultor de la época griega, siendo una verdadera lástima le faltara



Fig. 6a y b. Descripciones y dibujos de la estatua en los Diarios de E. Gandía (1909, 117 y 1909, 133).

se mencionan “una pieza de un final de ropaje... otro trozo de un final de capa... y está roto debido a tener dos agujeros para sujetarlos” (corresponden a los pliegues añadidos sobre el hombro izquierdo de la estatua)... y además “120 fragmentos de los pliegues de ropaje de estatua de mármol blanco, tres trozos de mármol blanco al parecer de alguna lápida pero estos no tienen ninguna señal siendo completamente lisos”. Los mencionados fragmentos de ropaje pueden corresponder a la estatua masculina, pero también a la estatua femenina de la que solo conservamos los pies.

Diario de Gandía 1909, 151, 21 de noviembre. En los márgenes del pavimento, junto a un fragmento de la peana y tres fragmentos de la serpiente se citan también “cinco fragmentos pertenecientes al ropaje de la estatua y 17 fragmentos pequeños y además dos monedas y media de cobre...”.

1c. Fragmentos de los dos brazos y manos de la estatua masculina

Diario de Gandía 1909, 143, 18 de noviembre. En el mismo lugar y momento de aparición de los fragmentos de escultura de la “Venus” (el Apolo Liceo) “a poca distancia y en este mismo nivel se encontraron dos manos de una figura escultura (sic) de más que de tamaño natural, derecha e izquierda... un dedo de la misma clase con un orificio en el arranque para unirlo a la mano, un trozo de antebrazo desnudo desde el arranque hasta el codo y en este sitio lleva un ropaje muy bien ajustado y este trozo está dispuesto para su colocación en la estatua como una de las piezas de que se compondrá ésta, en la parte del final de este brazo lado interior tiene un agujero para la clavija de sujeción”. Se trata del antebrazo izquierdo de la escultura.

Diario de Gandía 1909, 146, 19 de noviembre. Continuando la excavación en el mismo nivel del día anterior se mencionan “dos trozos de forma cilíndrica pertenecientes a algún brazo, estos conservan huecos de encastre, un dedo de una escultura...”. Estos fragmentos pertenecen al brazo derecho a la altura del codo.

Diario de Gandía 1909, 152, 24 de noviembre. En la zanja junto a los límites del pavimento donde habían aparecido un trozo de la peana, fragmentos de la serpiente y de ropaje se cita “un fragmento de un dedo de mármol blanco y además cuatro fragmentos de mármol muy pequeños”.

Diario de Gandía 1909, 156-157, 27 de noviembre. Continuando la excavación en el entorno del templo, definido como un basamento formado por piedras gruesas con el mosaico de bordes irregulares en su centro, mostrando además signos de pavimentos anteriores, se encuentra “el antebrazo derecho de la estatua encontrada el día 5 del corriente en este mismo lugar (siguen medidas)... teniendo una hendidura para la unión del brazo y tres agujeros para unirlo con la mano, este se encontró junto al pavimento donde forma un pasillo y por donde está roto el mosaico romano... y junto con éste se encontraron tres trozos de ropaje de mármol perteneciente al manto de esta figura. Este descubrimiento me fue de gran

satisfacción porque casi quedará completa la estatua clasificada por el Esculapio a lo cual lo comuniqué a los Ilustres. Srs. Presidente y Vice Presidente de la Junta de Museos...”.

Diario de Gandía 1909, 161, 3 de diciembre. Excavando al oeste del templo M, a una cota ya más baja de su pavimento, se cita “un trozo de dedo perteneciente a alguna mano de estatua de 0,03 m de largo por 0,02 de diámetro por el lado roto”.

Diario de Gandía 1911, 10 de junio. Excavando las estructuras del santuario “se encontró un dedo de mármol blanco (sigue croquis) al parecer el índice de la mano izquierda (siguen medidas) podría ser muy probable pertenezca a la estatua del Esculapio que se encontró el año anterior, aunque esta se encontró a 18 metros de distancia de este...”.

Nunca hasta ahora la escultura había vuelto a recuperar el aspecto que realmente tenía en el momento en que cayó de su pedestal. M. Almagro Basch, que fue director de ambos museos entre 1940-1964 y que estudiaría la imagen juntamente con E. Kukhan en 1948, no lo creyó necesario: “por el estado de conservación de todos estos fragmentos, generalmente malo, y por no coincidir las fracturas para realizar una segura unión, se han conservado en el almacén del MArqB, y hasta el presente no se han utilizado para hacer una reconstrucción o posible restauración definitiva de esta noble obra de la estatuaria griega. Un intento realizado en 1909 al aparecer la escultura no satisfizo luego porque deslucía la impresión general de la obra en el orden estético, y se abandonó definitivamente al instalarla en la gran sala de Ampurias del moderno Museo Arqueológico de Barcelona donde aun se conserva sin tales elementos”. Una opinión, desde luego, perfectamente discutible y que en realidad ha impedido hasta ahora una correcta interpretación del dios representado en la imagen.

A pesar de las palabras de Almagro y gracias a las dotes de observación de À. Masalles hemos podido comprobar que las fotografías con la imagen restituida publicadas por Casellas en 1911 (cf. RODÀ 2004) corresponden en realidad a las copias en escayola que el escultor Alexandre Ghilloni i Molera realizara en 1910, una de ellas con la restitución de los brazos en la escultura (RIU-BARRERA 2007, 27). Una de estas copias fue enviada a La Escala. Años después otra copia de la imagen decoraría la fachada del Colegio de Médicos de Barcelona pero ya sin los brazos añadidos. Nuevas copias de la imagen se hicieron en años posteriores, pero siempre ya sin brazos.

1d. Plinto marmóreo de la gran estatua masculina (?)

Diario de Gandía 1909, 117, 25 de octubre. Hemos anotado anteriormente que al excavar la cisterna delantera y tras aparecer la cabeza y torso de la estatua masculina Gandía cita también que “a 0,20 m del referido busto y a poca distancia se encontraron dos frisos de mármol blanco con forma de plafones con molduras (siguen croquis)”.

Se trata de dos fragmentos de placas molduradas de mármol blanco cuyas fotografías publicaría Puig i Cadafalch (1912, 9 y fig. 7) como parte quizás del friso



Fig. 7 a i b. Vista frontal y lateral de la copia en escayola de la estatua con todas sus partes reintegradas (cuerpo, torso y fragmentos de los dos brazos) realizada en 1910 por A. Ghilloni i Molera. Foto Arxiu Museu d'Arqueologia de Catalunya (RODA 2004).

marmóreo del propio templete. Pero en realidad las dimensiones, forma general y decoración rectangular de estas dos placas junto a la pequeña moldura que presenta una de ellas (aunque Puig la publicaría de forma invertida) nos permiten asegurar mejor que se trata del forro marmóreo del plinto de una estatua, probablemente la misma estatua masculina que venimos describiendo (ver fig. 38).

2. Partes delanteras de dos pies de una estatua femenina drapeada en posición alzada

Diario de Gandía 1909, 135, 6 de noviembre. En el mismo lugar y estrato donde aparecen los fragmentos de brazo y el cuerpo de la estatua masculina se detectan “dos pies de mármol blanco con sandalias... estos pies los construyeron sueltos de quita y pon

por estar estos trabajados y cortados al arranque del tobillo y ajustados para la unión en la figura como piezas y se encontraron juntos como del natural (sigue croquis)”. Las dimensiones de estos pies, algo mayores del natural, son equivalentes a los de la gran estatua masculina.

Simplemente mencionados por R. Casellas (1911, 284 y fig. 12), que equivocó la fecha de hallazgo y omitió cualquier comentario sobre los mismos, estos magníficos pies de mármol blanco no han sido tenidos en cuenta en los trabajos posteriores hasta que E. Sanmartí (1992) los sacó del olvido, documentándolos con precisión (dibujo y medidas) y proponiendo su relación con una imagen entronizada de Serapis en compañía de la garra atribuida a la imagen complementaria del can Cerbero. Como veremos más adelante, se trata en realidad de los pies de una estatua femenina en actitud alzada.

3a, b, c. Fragmentos de una "Venus" de dimensiones medianas. Plinto de caliza gris de la misma escultura

Diario de Gandía 1909, 123-124, 29 de octubre. Justo después de aparecer el *perirrhaterion* n. 8 en la esquina delantera del templo M se mencionan "un trozo de brazo" (6 cm de diám. x 7 cm de long.) otro "con forma de adorno" y un fragmento "quebrado" indeterminado (se adjuntan croquis pero muy diminutos). Las dimensiones de este trozo de brazo parecen encajar bien con los demás fragmentos de esta escultura de la supuesta "Venus" que Gandía fue encontrando los días sucesivos.

Diario de Gandía, 1909, 132, 5 de noviembre. Justo antes de descubrirse el cuerpo inferior de la escultura caído sobre el pavimento del templo M se cita en el mismo estrato "un trozo de antebrazo de una escultura de mármol blanco de una figura de pequeñas dimensiones de 0,15 m de largo por 0,06 m de diám. (sigue croquis)". Este fragmento se ha perdido. Pudo tratarse de otro de los brazos de la "Venus".

Diario de Gandía 1909, 140, 13 de noviembre. En el mismo lugar que aparecieron trozos de la serpiente, fragmentos del ropaje de la estatua y los dos pies femeninos se detecta "un trozo de una pierna (pantorrilla) desde el arranque del pie hasta la rodilla de una estatua de pequeño tamaño".

Diario de Gandía 1909, 143, 18 de noviembre. Continuando los trabajos en el mismo lugar aparecen "una cabecita de una Venus de época griega muy bien trazada... y junto a esta un trozo de pierna... siendo igual que la encontrada el día 13... y otro antebrazo de esta misma figura (en realidad se trata de la otra pierna)... dos pies de esta misma, estos están unidos a su plataforma también rota entre los dos pies y además estos están colocados en una plancha del mismo mármol con hueco en el centro y esto sirve de peana para colocar la figura rota (siguen croquis de todos los fragmentos)..."

Diario de Gandía 1909, 23 de noviembre. En los límites del pavimento del templo se encuentra entre las tierras removidas y a un nivel diferente "un trozo que faltaba para completar la peana descubierta el día 18 para colocar los pies de la estatuilla".

Las dos primeras menciones de Gandía relacionables con esta estatua de tamaño mediano son citas referentes al hallazgo de dos brazos que desgraciadamente no ha sido posible localizar en los fondos museográficos. Posteriormente, los hallazgos del 18 de noviembre permitieron ya identificar la figura e ir asociando con la misma los diversos fragmentos de las piernas y el plinto. La imagen de esta "Venus" sería publicada por R. Caselles (1911, 285-286, figs. 13-14) como una Artemis/Diana, interpretación seguida por I. Rodà (1985, 259) sin nuevas precisiones. T. Llecha (1984) volvería no obstante a la

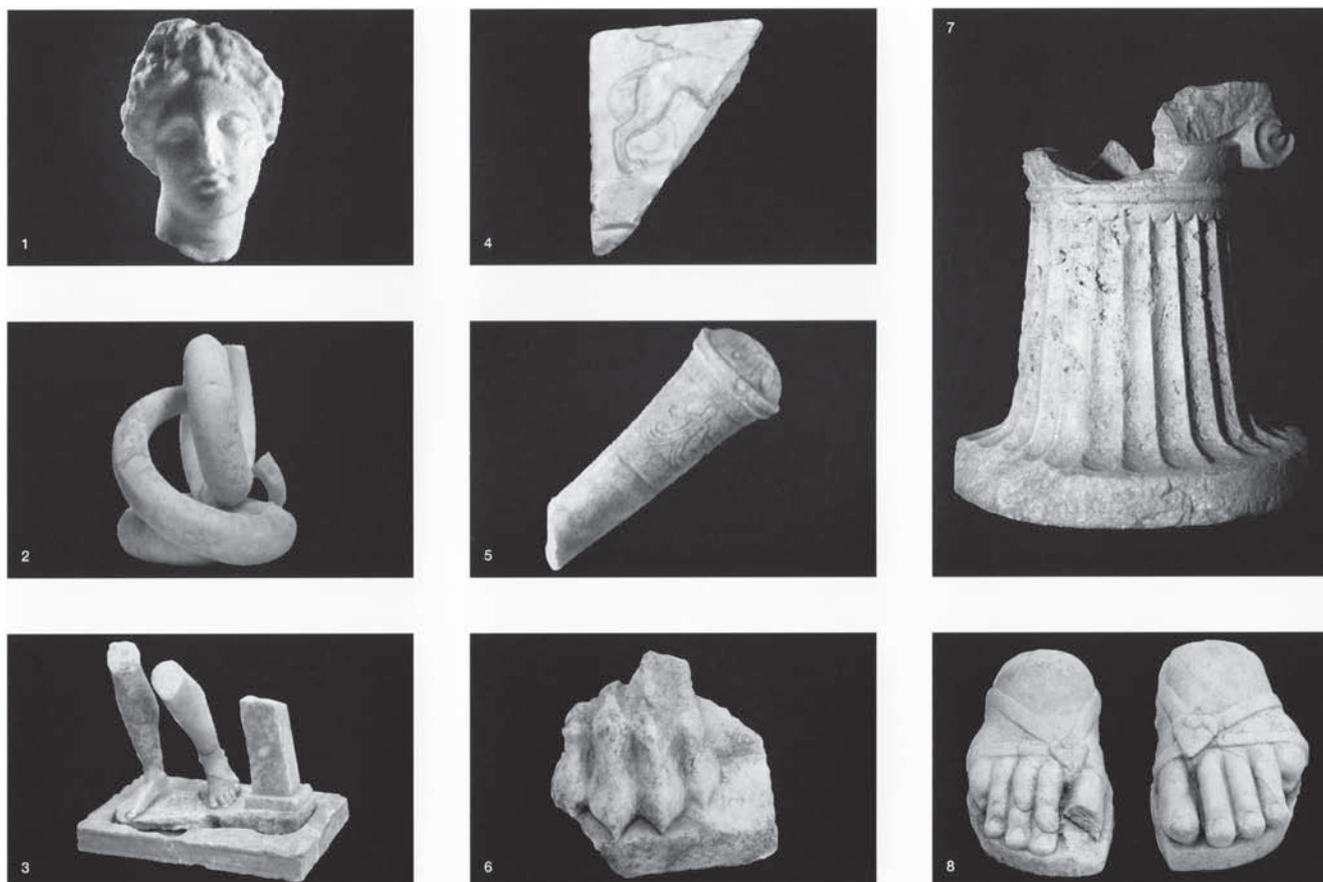


Fig. 8. Hallazgos escultóricos de 1909 en el templo M. Núms. 1 y 3. Cabeza y pies de una "Venus". Núm. 2. Fragmentos de una serpiente enroscada sobre sí misma. Núm. 4. Parte superior de una estela con relieve de esfinge alada. Núm. 5. Extremo de una cornucopia. Núm. 6. Garra de una escultura o mueble unida a su base. Núm. 7. "Altar" de piedra caliza. Núm. 8. Pies calzados con sandalias de una escultura femenina. Fotos Museu d'Arqueologia de Catalunya (*L'Esculapi* 2007, 95)

idea original, también seguida por Albertini, Blanco y García y Bellido, identificando una Afrodita/Venus por no ir la imagen calzada. Finalmente S. Schroeder (1993; 2000) ha dado un auténtico giro “helenístico” a esta identificación, reconociendo en la imagen una reproducción a escala pequeña del Apolo Liceo praxitelico con el gesto característico de la mano derecha alzada sobre la cabeza. Los nuevos conceptos estéticos de la sensualidad y la ambigüedad eróticas creados por el arte helenístico tienen pues en esta imagen un estupendo ejemplo para ser explicados.

4. Fragmentos de una serpiente enroscada sobre sí misma (cabeza perdida)

Diario de Gandía 1909, 135, 6 de noviembre: Inmediatamente tras el hallazgo de la gran estatua masculina, Gandía anota lo siguiente: “mandé cavar la tierra a poca distancia de donde se encontró la referida estatua, debajo de esta se encontró un trozo de brazo de mármol que podría ser perteneciente a la misma”. En realidad se trataba de un fragmento de la serpiente, Gandía corrigió el error más tarde tras aparecer el resto de fragmentos.

Diario de Gandía 1909, 140, 13 de noviembre. “Se encontraron dos trozos de mármol blanco pertenecientes a una escultura, al parecer de brazos de estatua”. Una anotación del propio Gandía corrigió el error al margen en la misma página: “Los trozos de mármol que cito como pertenecientes a brazos después comprobé que pertenecían a una culebra al encontrarse otros de mayor tamaño”.

Diario de Gandía 1909, 144, 18 de noviembre. “Siete fragmentos de mármol blanco en forma cilíndrica que con otros encontrados los días 5 y 13 al parecer formarán una serpiente montada por piezas”.

Diario de Gandía 1909, 23 de noviembre. En los límites del pavimento, junto a un trozo de la peana del Apolo aparecen también tres nuevos trozos de la serpiente.

Diario de Gandía 1910, 161, 25 de octubre. Excavando ya a cierta distancia del templo M se cita “En este lugar... se encontró un trozo de mármol blanco labrado en forma circular... de la misma forma que los encontrados el año anterior junto a la estatua de Esculapio y que resultaron ser pertenecientes a una serpiente de la referida estatua, no pudiendo asegurar pertenezca este trozo a la misma por no poderlo comprobar ni en la reproducción que hay en La Escala... Este trozo fue encontrado a 30,5 metros de distancia más al noroeste de donde se encontraron los otros fragmentos de la referida culebra...”

Los trozos de esta serpiente fueron apareciendo como hemos visto de forma repartida a lo largo de todo el templo M y sus bordes erosionados, incluso a cierta distancia del mismo. Los fragmentos fueron restaurados y unidos entre sí con espigas de hierro mostrando que se trataba de la parte inferior de una serpiente enroscada sobre sí misma, sin plinto inferior. Siempre se ha relacionado esta serpiente con la imagen masculina en la asociación característica del dios *Asklepios*, pero hasta la restitución propuesta

por Almagro y Kukhan (1948, fig. 1) no se había realizado ningún intento de buscar la posición original de la misma junto a la estatua. Hoy podemos decir que esta restitución es del todo incorrecta pues el cuerpo conservado de la serpiente no permite en ningún momento su reconstrucción enroscada en torno a un bastón sino todo lo contrario. Se trata de la figura exenta de una serpiente con la cabeza erguida sobresaliendo en torno a su cuerpo enroscado sobre sí mismo en el suelo.

5. Garra de una escultura o mueble unida a un fragmento de esquina de su base

Diario de Gandía 1909, 144, 18 de noviembre. Junto a los fragmentos de la escultura de Apolo Liceo, las manos y antebrazo izquierdo de la escultura masculina y los fragmentos de la serpiente, se menciona “un trozo de mármol formando ángulo y en la parte superior arranca un adorno con forma de pata de animal rota... (Sigue croquis)”.

Diario de Gandía 1909, 146, 19 de noviembre. “En este mismo sitio... se encontraron dos fragmentos de mármol también con señales de haber estado carbonizados, estos fragmentos junto con otro encontrado el día anterior forman el arranque de una pata de león...”.

Atribuida por E. Sanmartí (1993) a una imagen del can Cerbero asociada a una imagen de Serapis entronizado. Se trata en realidad de una imagen independiente y exenta, correspondiente a una esquina inferior derecha, tal como muestra el fragmento conservado de su base. No resulta posible asegurar con precisión de qué imagen se trata, pudo ser quizás una imagen exenta de Cerbero, pero también la garra de una esfinge o simplemente la parte inferior trabajada en forma de zarpa de una mesa marmórea, siguiendo un modelo muy usual en el arte helenístico y romano (v. *infra*).

6. Extremo de pequeña cornucopia del tipo “pastel de omphalos”

Diario de Gandía 1909, 146, 19 de noviembre. Junto a los fragmentos de la pata de león, de parte del antebrazo derecho de la gran estatua masculina y de uno de sus dedos se encuentra “otro trozo en forma de final de cetro (sigue croquis)”.

Este fragmento fue atribuido por Almagro y Kukhan (1948, fig. 1, 3-5) al remate del bastón de *Asklepios*, aunque en realidad al dios griego de la medicina siempre se le representa apoyado en un bastón de nudos, una simple rama desbastada en torno a la cual se enrosca la serpiente. S. Schroeder (1996) lo identificó correctamente como el extremo de una pequeña cornucopia característica de las imágenes helenísticas de pequeño formato proponiendo que fuera llevada por la gran estatua masculina, una opción que quizás no resulta conveniente por los problemas que presentan los tamaños respectivos (v. Rodà 2005). Otro elemento no considerado hasta ahora es la doble curvatura que presenta esta pieza, no

sólo longitudinal sino también sobre su propio eje de rotación, elemento éste último que lo inhabilita como un objeto recto y alargado, características propias de un bastón. Hemos pues de buscar con qué imagen asociamos esta pequeña cornucopia, que, recordémoslo, en la iconografía griega es un atributo propio de divinidades ctonias como Hades/Zeus *Meilichios*, el niño Pluto eleusino, Herakles, Dionysos y más tarde las divinidades alejandrinas (Bemmann 1994).

7. Parte superior de una estela con relieve de esfinge alada (cabeza perdida)

Diario de Gandía 1909, 144, 18 de noviembre. Junto a los fragmentos de la escultura de Apolo Liceo, las manos y antebrazo izquierdo de la gran escultura masculina y la garra núm. 5, Gandía menciona y dibuja igualmente “un trozo de mármol blanco al parecer de una lápida roto en forma triangular con medio león alado (sigue croquis).”

Publicada con fecha y hallazgo erróneos y sin más comentarios por Casellas (1911, 284 y fig. 15) como un “fragment de baix relleu representant un tors de brau alat”. Descrita ya correctamente en su contexto estratigráfico entre los hallazgos del templo M por Puig i Cadafalch (1912, 8 y fig. 10). Debe tratarse de la coronación partida de una estela epigráfica votiva decorada con una (o dos) esfinges. Este motivo decorativo de la esfinge, como veremos más adelante, resulta bien significativo a efectos iconográficos.

8. Perirrhanterion de abluciones trabajado como un pequeño pedestal estriado coronado por un orden jónico

Diario de Gandía 1909, 123-124, 29 de octubre. Justo después de acabar la excavación de la gran cisterna, al iniciarse la exploración de lo que se denominaría “el gran basamento” (el templo M) apareció en primer lugar, en la esquina delantera izquierda del mismo esta pieza que se encontró “vertical y sin material

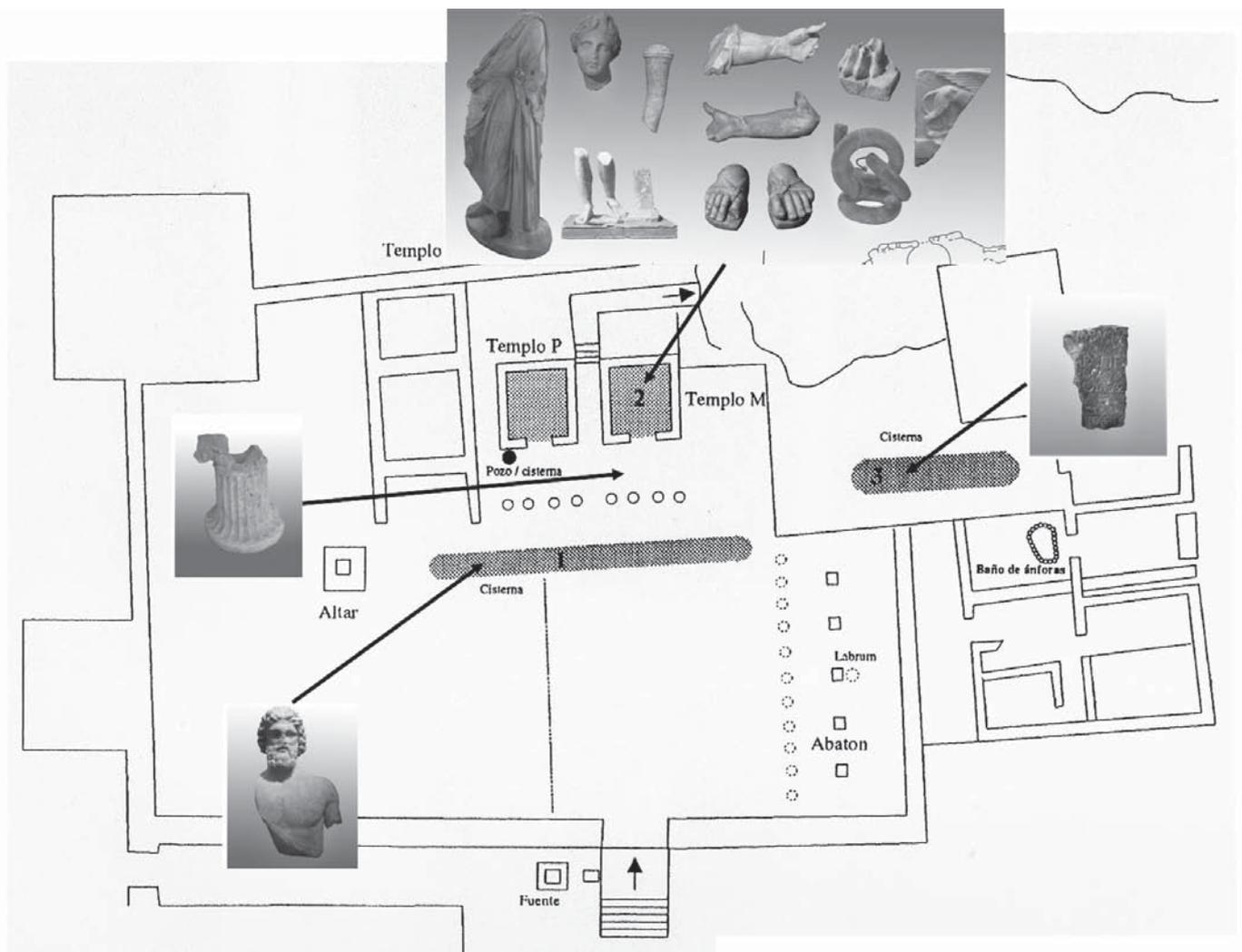


Fig. 9. Situación de los hallazgos escultóricos del año 1909 y del fragmento de lápida IRC III, 15 sobre una planta restituida de la última fase del santuario empuritano.

de fijación”. Gandía adjuntó un croquis de la misma con medidas y anotó el lugar exacto de aparición. Junto a ella se mencionan tres fragmentos de mármol antes citados (*supra*, frags. de una Venus): un trozo de brazo (6 cm de diám. x 7 cm de long.) otro “con forma de adorno” y un fragmento “quebrado” indeterminado (se adjuntan croquis pero muy diminutos), todo ello junto a “muchas tejas planas rotas y fragmentos de cerámica romanos ordinarios y muy poca cantidad”.

Publicada por Puig i Cadafalch (1912, 8 y fig. 5) como el “ara del edicul d’Esculapi”, seguido por García y Bellido (1948, n. 15, lám. 18). En su momento, la utilizamos como paralelo para estudiar el magnífico altar o soporte estatuario marmóreo aparecido en el *oppidum* y campo de silos ibérico de Mas Castellar de Pontós (ADROHER, PONS, RUIZ DE ARBULO 1993, 45-47). Pero esta pieza, de la cual conocíamos únicamente una fotografía lateral de la misma, pudo finalmente ser localizada en los almacenes del Museo Arqueológico de Barcelona por el conservador X. Menéndez en los años noventa y ha sido expuesta de nuevo (CASANOVAS 2000). Al poder contemplar la pieza directamente, el supuesto “altar” (h. 54 cm; diám. base 46 cm), trabajado como un pedestal estriado de amplia base coronado por un orden jónico, muestra en realidad una profunda cavidad superior de perfil cónico y 20 cm de profundidad que revela su carácter como un *perirrhaterion*, una pila de abluciones tallada someramente, aunque con cierto estilo, en una piedra caliza local.

Un contexto de abandono impreciso

La conclusión final de las anotaciones estratigráficas de E. Gandía es que todas estas piezas marmóreas aparecieron caídas sobre el pavimento entre los restos arruinados de un pequeño templo, con excepción de la parte superior de la gran escultura masculina que rodó (o fue llevada) hasta la cisterna delantera. Resulta imposible datar con precisión este nivel de destrucción dentro de la época romana. Junto a los fragmentos de escultura Gandía sólo señala la presencia de cerámica romana vulgar y fragmentos de tejas planas y curvas pero lógicamente sin prestar mucha atención a los mismos. Tan solo el día 18 de noviembre, al multiplicarse los fragmentos de mármol, se mencionan “dos monedas de cobre romanas y junto a estas tres trozos de cerámica saguntina (*terra sigillata*) uno con marca y dos con relieves. Junto a los objetos de mármol encontrados este día se encontraron a poca distancia y casi en el mismo nivel cuatro monedas y media de cobre” (*Diario de Gandía* 1909, 145, 18 de noviembre). Gracias a la ayuda siempre cordial de M. Campo, pudimos localizar cuatro de estas monedas en los inventarios del Gabinet Numismàtic de Catalunya y corresponden a un as ibérico, medio as, un bronce de Augusto y un bronce romano imperial indeterminado (*frustra*).

La datación estratigráfica de este conjunto de esculturas tiene como *terminus post quem* la gran reforma del santuario suburbano de la Neápolis realizada en los inicios del siglo II aC (MAR y RUIZ DE ARBULO 1993; SANMARTÍ, CASTANYER y TREMOLEDA 1990). El *ter-*

minus ante quem resulta menos preciso. La Neápolis comenzó a ser ocupada por vertederos urbanos que rellenaban cisternas y pozos sin ser objeto de nuevas limpiezas ya en la época flavia (MAR y RUIZ DE ARBULO 1993, 419-455), pero continuó siendo habitada de forma desigual hasta su conversión general en un cementerio paleocristiano durante la Antigüedad Tardía (NOLLA y SAGRERA 1995). Las anotaciones de E. Gandía durante las excavaciones del santuario solo mencionan en los estratos de abandono la presencia puntual de sigillatas y materiales romanos imperiales (ánforas, tejas, etc.) sin mayores precisiones. Resulta evidente de cualquier forma que en el santuario no se efectuaron nuevas restauraciones a partir de mediados del siglo I d.C. y que en el momento de su abandono final presentaba todavía el aspecto de su última monumentalización tardo-republicana.

Hallazgo de un fragmento epigráfico en una cisterna anexa. IRC III, 15: dedicatoria de un santuario a Isis (?) y Serapis

En el marco de la revisión de la epigrafía latina de la provincia de Girona efectuada por G. Fabre, M. Mayer e I. Rodà para el tercer volumen de las *Inscriptiones Romaines de Catalogne* (IRC 1991), Isabel Rodà presentaba en 1990 la nueva interpretación de dos lápidas emporitanas conservadas respectivamente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (MAN) y en el Museo de Ampurias (*IAGIL* 1952, Inscrip. Griegas n. 2; Inscrip. Latinas n. 2 = *CIL* II, 6185) como fragmentos en realidad de un mismo epígrafe bilingüe greco-latino realizado en mármol gris (RODÀ 1990). El texto puede ser así restituído de la siguiente forma: [ISIDI SARA]PI(di) AEDEM / [SIMULACR]A PORTICUS / [NUMAS / N]JUMENI F(i)lius / [ALEXANDRI]NUS / [DEVOT]US FACIU / [NDUM CUR(avit)] / (*hedera*) / [EISIDI S]ARAPI(di) / [NAON XOA]NA / [STO]AN NOUMAS / [NOUME] NIOU ALE / [XAN]DREUS / [EUS]EBES EPO(i)EI (IRC III, n. 15), mencionando en griego y latín que un tal Numas, hijo de Numenio, de Alejandría, había hecho levantar a Serapis (y quizás también a Isis por el espacio vacante delantero) un templo (*naos, aedes*), con imágenes de culto (*xoana, simulacra*) y un porticado (*stoa, porticus*). La cronología de esta dedicatoria es situada por los epigrafistas siguiendo criterios paleográficos a mediados del siglo I aC, quizás en época cesariana.

Para la cuestión que ahora nos ocupa resulta muy importante que tengamos en cuenta el lugar de hallazgo de los diferentes fragmentos de la lápida en cuestión. Las IRC (FABRE, MAYER y RODÀ 1991, 46: *decouvertes à Empúries, pres de l’église de N.Sra. de Gracia* —frag. a— et dans le temple de Zeus Serapis -b-) tienen aquí un pequeño error que podemos ahora corregir. En realidad, esta lápida se compone de tres fragmentos. El fragmento a. que incluye las cuatro primeras líneas de texto latino fue un hallazgo anticuarial del siglo XIX en el área de la Neápolis, que fue regalado a la Academia de la Historia de Madrid (FITA 1883; *CIL* II 6185; IRC, 15 con bibliografía exhaustiva). Los fragmentos b. y c. aparecieron al poco tiempo de



Fig. 10a. Lápida greco-latina IRC III, 15 restituída a partir de tres fragmentos diferentes (FABRE, MAYER, RODÀ 1991).

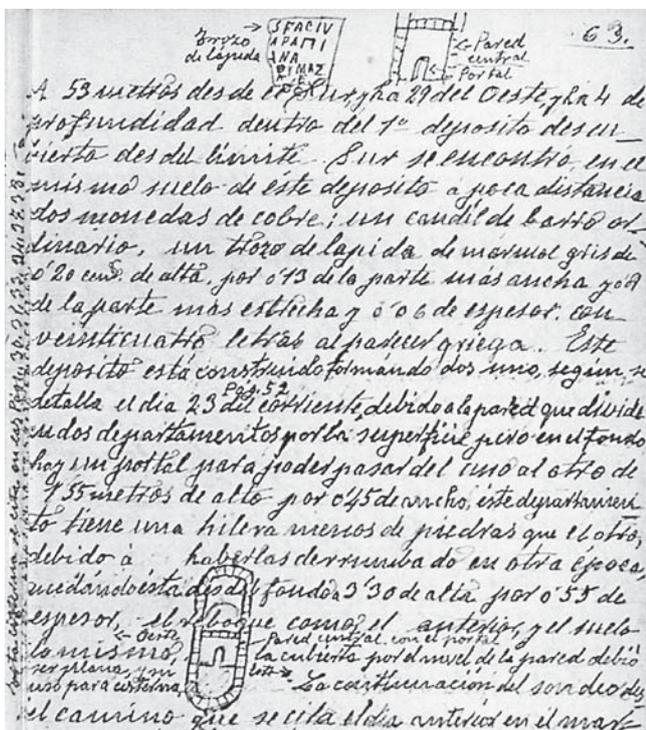


Fig. 10b. Anotación de E. Gandía referente a la aparición del fragmento "a" de la lápida en una cisterna vecina al santuario y a los hallazgos de escultura en el templo M (Diario de Gandía 1908, 63).

iniciarse los trabajos de excavación de la Neápolis y son citados en los diarios de E. Gandía:

Diario de Gandía 1908, 133, 14 de agosto. Se anota el hallazgo en el exterior de la puerta de entrada a la Neápolis, en un nivel revuelto superficial, "de una lápida de mármol gris con letras griegas [...] NIOY[---] / [---]DPEYS[---] / [---]BESE[---]" (MAB n. inv. 2588).

Diario de Gandía 1908, 63, 29 de octubre. Excavando una cisterna situada junto a los restos de una torre en el punto más alto cerca de la muralla de la Neápolis y al oeste de la misma "se encontró en el mismo suelo de este depósito, a poca distancia de dos monedas de cobre, un candil de barro ordinario, un trozo de lápida de mármol gris (siguen medidas) con 24 letras al parecer griega (croquis en el margen superior mostrando letras [---]JS FACIU / [---]ARAPI / [---]ANA / [---]NOIMAS / [---])"... (MAB n. inv. 2587). El día anterior, trabajando ya en la limpieza del interior de la cisterna, Gandía (1908-2, 60) cita que "en el mismo fondo... se encontró un jarro de bronce muy deteriorado y solo se pudo salvar un buen trozo que aun se puede dar una idea de lo que fue... (sigue croquis al margen); al mismo lado otra vasija de cobre en completa destrucción, entre los fragmentos de uno y otro se recogieron ciento sesenta y cinco fragmentos (de bronce). Estos se encontraron entre muchas piedras y tierra fuerte y en su interior lleno de tierra unos huesecitos y multitud de caracolillos pequeños..."

Este depósito de dos departamentos está situado junto a la llamada torre atalaya, inmediato al área de los templos M y P, excavados al año siguiente, a tan solo diez metros de distancia del templo M y de los hallazgos de estatuaria. En un trabajo de 1993 publicamos el correcto lugar de procedencia de este fragmento y la presencia de un singular "depósito" o "bañera" realizado con ánforas Mañá D junto al lado inferior de la cisterna. Propusimos entonces una lectura de la última fase del Asklepieion como un santuario curativo poliado donde los cultos de Esculapio, Isis y Serapis, desde su óptica común de cultos curativos, pudieran figurar asociados (RUIZ DE ARBULO 1993). Algo parecido ocurría en Atenas donde el templete de Isis fue situado vecino al Asklepieion del flanco de la Acrópolis, mientras que un altarcito fue dedicado a Serapis en el interior del mismo Asklepieion (SIRIS 26). Seguíamos también para ello los ejemplos de esta asociación mencionados por Pausanias en diversos santuarios de Grecia como Epidauro, Boiai de Laconia, Aigeira o Mantinea (RUIZ DE ARBULO 1993, 334), los documentados epigráficamente por L. Vidman (SIRIS 7, 44, 161) y el conocido epígrafe ya de época imperial de Legio VII que dos miembros de la gens Cassia dedicarían conjuntamente a Esculapius, Salus, Serapis e Isis a fines del siglo II d.C. (SIRIS 769 a). En una addenda al mismo trabajo reconocimos que a partir de la nueva propuesta de Schroeder el estudio de la última fase del santuario debía volver a revisarse por completo.

La presencia del fragmento c. de la lápida de Numas sobre el mismo suelo al fondo de la cisterna anexa al santuario, junto a dos jarros de bronce probablemente pertenecientes a un ajuar sacro, asegura

para la misma una posición estratigráfica del todo fiable. El hallazgo de este fragmento de la lápida de Numas debería permitirnos interpretar el santuario vecino a la cisterna, al menos en uno de los cultos practicados en el mismo. Al mismo tiempo, si consideramos que la escultura tenida por un *Asklepios* no corresponde realmente a la iconografía del dios, el principal argumento que habíamos manejado para la identificación del santuario debe ser abandonado y Serapis (e Isis) pasan a ser los únicos dioses cuyo culto en el santuario nos parece atestado.

Pero este argumento debe enfrentarse ahora con una dilatada tradición historiográfica que a partir de una primera propuesta de Puig i Cadafalch (1912) tendió a considerar que el santuario de Serapis correspondía al área sacra descubierta al este de la puerta de entrada a la Neápolis. Una propuesta de identificación que ha sido asumida por los catálogos y estudios de carácter general sobre los cultos alejandrinos (GARCÍA y BELLIDO 1956; 1967, 125-27; WILD 1984, 1758-60; v. en último lugar PADRÓ y SANMARTÍ 1993). Nuestra interpretación de esta segunda gran área pública es sin embargo radicalmente diferente. Es cierto que la planta final de este recinto, con su templete en el eje de un amplio porticado, recuerda fácilmente a santuarios egipcios como el Iseo de *Baelo Claudia*, pero necesariamente hemos de estudiarlo teniendo en cuenta sus fases, y sobre todo reconociendo que ni las esculturas ni el epígrafe al que ahora hacemos referencia guardan ninguna relación estratigráfica con el mismo.

Por el contrario, las primeras estructuras monumentales documentadas en este sector muestran simplemente un porticado, que presenta en uno de sus lados menores un doble y profundo pórtico con una gran aula central. La comparación de esta planta con el gimnasio de Priene nos permite entender que el edificio responde fielmente a las características de un gimnasio/palestra helenístico tal como lo describe Vitruvio (V, 11) y así lo intentamos demostrar en su momento, desechando otras hipótesis, aportando paralelos y proponiendo una restitución concreta (RUIZ DE ARBULO 1995). Este “gimnasio” sería desmontado en parte en un segundo momento para ampliar el porticado y construirse en la plaza un templete sobre podio (el templo V de PUIG I CADAVALCH 1912), pero en el que consideramos más lógico imaginar la presencia de un culto imperial al igual como sabemos ocurriera en tantos gimnasios del área griega del Imperio en los que el flaminado de Roma y Augusto sustituyó a la gimnasiarquía como forma de promoción y devoción de las noblezas locales al nuevo orden romano.

Gracias a la correcta interpretación de su epígrafe por Fabre, Mayer y Rodà, el templo y las estatuas dedicadas por Numas en *Emporion* resultan hoy el documento más antiguo conocido para el estudio de los cultos alejandrinos en la Península Ibérica que ha sido ya suficientemente recogido y valorado (ALVAR 1998; ALVAR y MUÑIZ 2004; UROZ 2005; RUIZ DE ARBULO 2006). Pero hay un aspecto en la restitución epigráfica sobre el que quizás deberíamos todavía reflexionar. Si restituimos en la lápida la presencia de Isis delante de Serapis para justificar el vacío en

la parte delantera de las líneas 1 y 7 y la mención en plural de las “estatuas” ofrendadas (*simulacra, xoana*) en realidad estamos proponiendo que el santuario ofrendado por Numas fue en realidad un Iseo. En la epigrafía ofrendada a Isis y Serapis el orden estricto de los dioses mencionados indicaba su preeminencia respectiva y sabemos que normalmente los santuarios de las divinidades egipcias eran respectivamente Iseos o Serapeos aunque lógicamente en su interior las estatuas de ambos dioses compartieran sus templos con los demás *sunnaoi theoi*, los dioses acompañantes citados en la epigrafía a los que luego nos referiremos. Ahora bien, sería también posible que delante de la mención de Serapis, la lápida incluyera simplemente alguno de los apelativos del dios, del tipo por ejemplo *Magnus / Mégas*, bien documentado epigráficamente aunque ya en época imperial (cf. p.e. MALAISE 1972, 194: *Magnus* en Puteoli; *Mégas* en Portus, Ostia y Roma) sin que ello afectara al carácter plural del ciclo estatuario. Esta posibilidad también había sido en su momento valorada por los epigrafistas que no obstante prefirieron como restitución la segunda opción (FABRE, MAYER y RODÀ 1987, 48).

Los brazos del dios. Una escultura compleja

Como ha señalado acertadamente S. Schroeder (1996, 226-227) un elemento esencial para la datación de la gran escultura masculina es su realización en distintas piezas, una técnica siempre utilizada con las esculturas de bronce pero que en el trabajo con mármol no está documentada de forma amplia con anterioridad al siglo II aC aunque algunos ejemplos más antiguos, como la Deméter de Cnido hoy en el British Museum o algunas estatuas arquitectónicas del mausoleo de Halicarnaso también compuestas se pueden remontar al siglo IV aC (JOCKEY 1999). La Afrodita de Melos, hoy en el Louvre, que eleva su cuerpo desnudo sobre una cintura y piernas drapeadas labradas en un bloque distinto, es sin duda uno de los ejemplos más famosos de esta técnica compuesta a fines del siglo II aC (PASQUIER 1985), como lo es también la estatua marmórea de la llamada Piqué de Capua (en realidad una Afrodita) de la que conservamos su busto cortado en diagonal para ser ajustado a un cuerpo drapeado inferior (SCHROEDER 1996, 227, n. 35). I. Rodà (1992, 43-44) propondría para el trabajo de los pliegues del *himatión* de la estatua emporitana una cronología más antigua, del siglo IV aC, pero S. Schroeder ha encontrado criterios estilísticos suficientes para considerarlos también una obra de pleno siglo II aC. M. J. Pena (2003) ha realizado igualmente observaciones sobre el uso de la técnica compuesta en la escultura emporitana en un trabajo breve pero lleno de aportaciones de interés y con bibliografía actualizada. En Delos, esta técnica compuesta era del todo habitual durante el siglo II aC: “Les statues en marbre de Delos, à l’époque hellénistique, sont normalement faites de plusieurs morceaux réunis par emboîtement, collage ou scellement, en general de deux manières à la fois, sinon des trois” (MARCADÉ 1969, 109). Ph. Jockey (1999) ha dedicado un trabajo

específico al uso de la técnica “compuesta” por los talleres de escultura delios analizando ocho esculturas diferentes en ambientes domésticos y comparando las mismas con otros ejemplos atestiguados en la isla de Cos procedentes del santuario de Demeter en Kyparissi y del Odeón.

La complejidad iconográfica de esta gran escultura masculina surge precisamente de este carácter “compuesto”, es decir de su elaboración por parte de un taller especializado en el trabajo del mármol a partir de dos elementos diferenciados. Sobre un cuerpo drapeado en mármol pentélico cortado longitudinalmente en su parte superior siguiendo de



Fig. 11. Imagen virtual tridimensional con las diferentes piezas que componen la escultura obtenida mediante una digitalización en 3D de alta definición (MASALLES 2007, fig. 9).

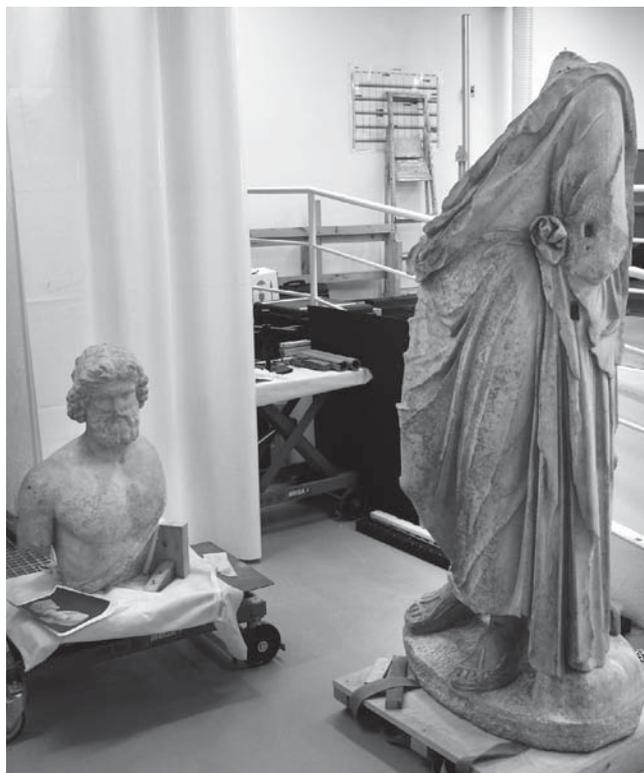


Fig. 12. Torso y cuerpo de la estatua durante los trabajos de limpieza, documentación y restitución en el Taller de conservación/restauración escultórica del Museu d'Art de Catalunya.

forma aproximada los pliegues del manto (*himation*) se vació un amplio rebaje en el que se insertó un nuevo bloque de mármol de Paros conteniendo la cabeza, torso desnudo y hombro derecho de una divinidad masculina. Se trata con seguridad de una de las cinco divinidades patriarcales (*vätergottheiten*) definidas por E. Thiemann (1959) en la iconografía helenística de la que forman parte los dioses Zeus, Hades, Poseidón, *Asklepios* y Serapis. La divinidad presenta una barba con amplios mechones trenzados y una abundante cabellera con rizos en la frente tirados hacia atrás y los lados (el llamado peinado en *anastolé*) y los cabellos recogidos en una cinta al modo helenístico. El brazo derecho mantiene la actitud oferente característica de muchas imágenes de culto, con la mano extendida hacia delante probablemente sosteniendo una pequeña *phiale* / pátera. Al mismo tiempo, sobre el codo de un brazo izquierdo que el cuerpo de la estatua tuvo inicialmente en otra posición más baja, se insertó de forma menos cuidada un antebrazo izquierdo en posición alzada y con los dedos doblados, sosteniendo así de forma evidente un elemento circular. Este bloque fue también labrado en mármol de Paros y por ello formó parte —juntamente con la unión de la cabeza/busto— de un mismo proceso de elaboración.

Al tratarse de una escultura de tamaño mayor del natural y estar íntegramente realizada en mármoles egeos (Pentélico y Paros) debemos excluir necesariamente como primera opción que pudiera tratarse de la restauración de una primera imagen de culto realizada en *Emporion*. A partir de lo que

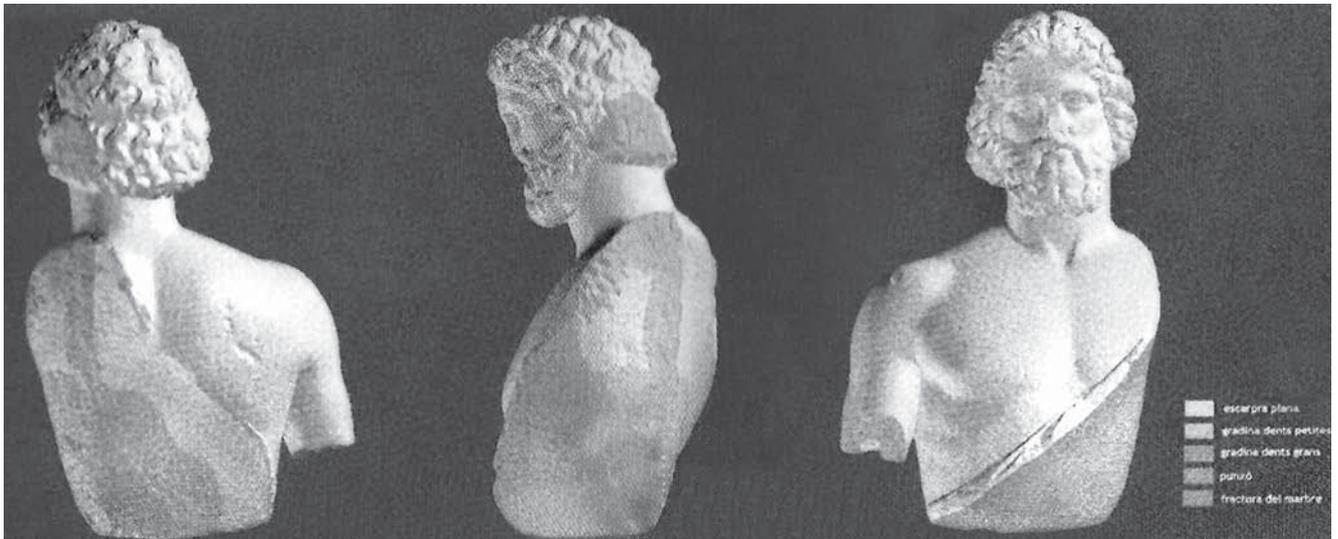


Fig. 13. Imagen virtual del torso de la estatua mostrando las marcas de trabajo con escarpa, gradina y punzón (MASALLES 2007, fig. 8)

hoy sabemos sobre el funcionamiento del trabajo del mármol y sus talleres especializados durante el helenismo tardío (GROS 1978; COARELLI 1978; PENSABENE 1998; RUIZ DE ARBULO en prensa) resulta del todo inaceptable imaginar que un escultor especializado en el trabajo con mármol llegara a *Emporion*, en el extremo Occidente, para restaurar una escultura anterior dañada llevando con él grandes trozos de mármol de Paros para trabajar. Otra cosa bien diferente sería que las piedras utilizadas hubieran sido locales. Debemos considerar por tanto que se trata de una estatua compuesta por distintas piezas y que como tal llegó a *Emporion* procedente de un taller que necesariamente hemos de buscar en el Mediterráneo oriental.

El ajuste del torso con el cuerpo drapeado fue delicado (los pesos respectivos son de 123 y 638 kg). La parte inferior del torso incluía tallados algunos pliegues del *himatión* para disimular el encaje de ambos y al mismo tiempo los bordes de los pliegues del cuerpo drapeado fueron también reelaborados en razón del mismo ajuste según ha podido comprobarse a lo largo del proceso de restauración (MASALLES 2007).

En nuestra opinión no tan solo resulta importante remarcar el proceso de unión de los bloques como una evidencia técnica sino que también debemos valorar el resultado final, el aspecto definitivo que la escultura tomaba con ello. Nuestra interpretación es que se trató de un encargo concreto poco usual, es decir que el taller de escultura recibió la orden de realizar la estatua de un dios que no estaba disponible en lo que podríamos llamar “el catálogo” del taller y que por ello la imagen fue realizada readaptando otras imágenes ya conocidas por el maestro del taller. Esta podría ser la razón que explique por qué la iconografía de la estatua presenta rasgos que resultan excepcionales.

La combinación de una divinidad adulta, de mirada serena, con peinado y barba de amplios rizos vestida tan solo con el *himatión* drapeado, junto a la posición flexionada de la pierna derecha



Fig. 14. Detalle del encaje labrado en la parte superior del cuerpo drapeado preparado para recibir el torso.

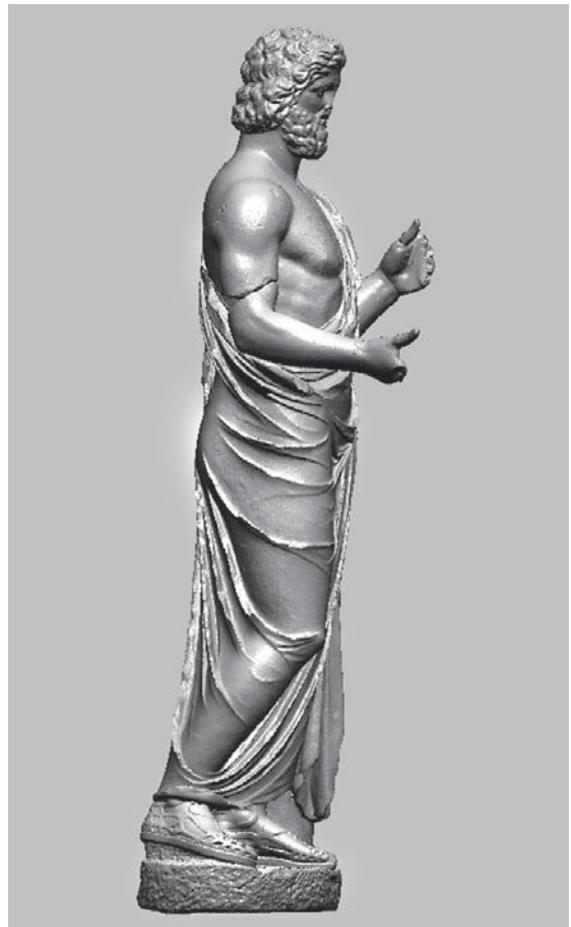
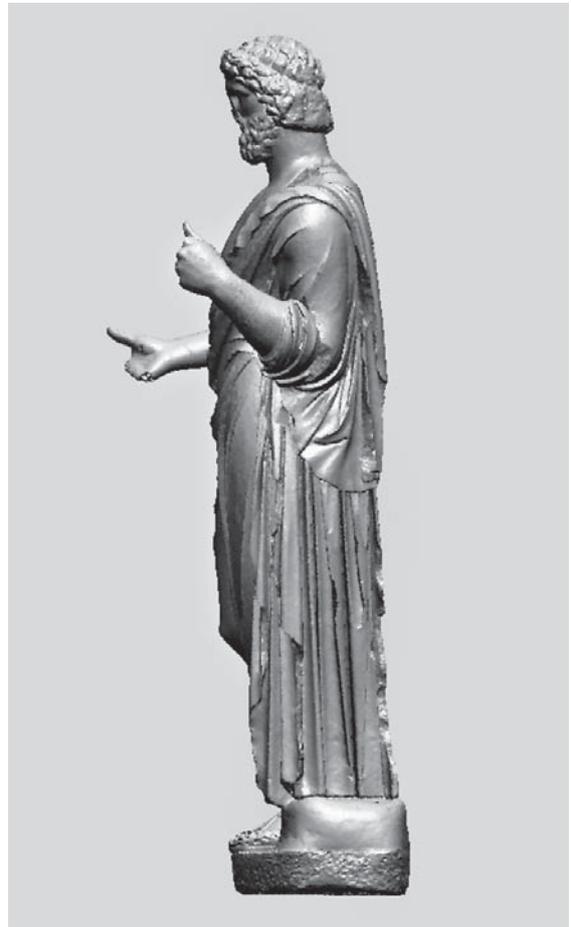
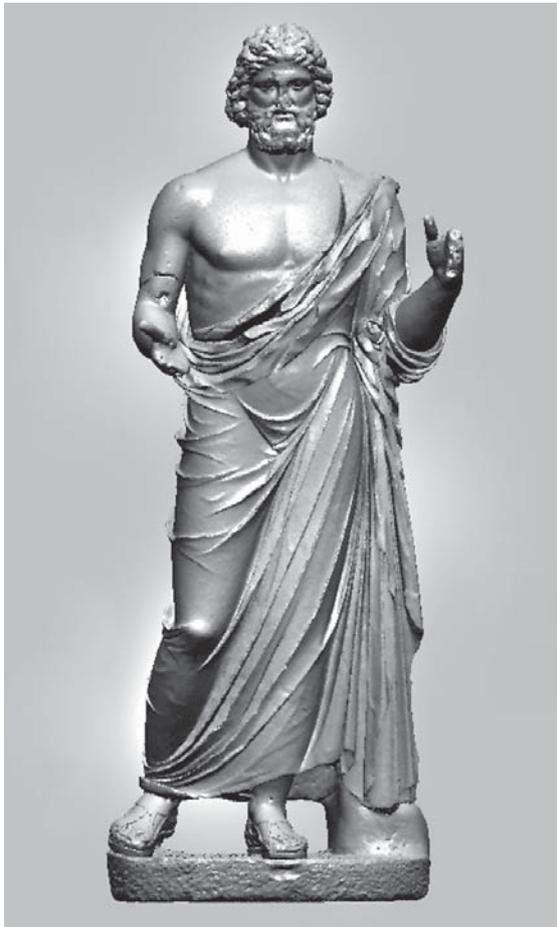


Fig. 15. Imágenes virtuales tridimensionales de la estatua (A. MASALLES y facsímil 3D).

resulta efectivamente característica de dos de los tipos canónicos del dios *Asklepios*, los denominados tipos *Florenzia* y *Giustini / Eleusis* (HOLTZMANN 1984, 893-897), pero las variantes de la estatua emporitana obligaron a Holtzmann (1984, 879) a considerarla un tipo diferenciado, el “Type Ampurias”. El uso de mármol pentélico en la estatua emporitana resultaría también muy apropiado desde esta opción, pues el tipo *Giustini* que fue definido por K. Neugebauer (1921) está profusamente atestiguado en el Ática hasta el punto de considerarse que la escultura originaria de este modelo fue la propia estatua de culto venerada en el *Asklepieion* ateniense y creada en los años 400-375 aC (cf. HOLTZMANN 1984, 893-897, con bibliografía). Curiosamente, sin embargo, la posición de los brazos y las piernas en la estatua emporitana es la contraria que debería presentar la imagen si hubiera seguido ese modelo (ver fig. 3 p. 73). Al tener flexionada la pierna derecha el dios debería apoyarse en un bastón cogido con el brazo derecho, dejando libre o apoyada en la cintura la mano izquierda. Pero justo lo contrario aparece en nuestra estatua tras el proceso de unión de los bloques. El brazo derecho, extendido, sostiene una patera en lugar de apoyarse en el bastón. Además, y de forma rotunda, se añadió a la imagen un nuevo brazo izquierdo en posición elevada que es incompatible con las posturas que muestran los diferentes tipos conocidos de las

imágenes de *Asklepios*. Con el brazo en esa posición, el dios nunca pudo “apoyarse” en un bastón como le correspondería y esta evidencia resulta categórica para el análisis iconográfico. El proceso de unión de los bloques cambió así radicalmente el aspecto de una primera estatua (el cuerpo drapeado) que en este caso sí que pudo haber pertenecido a una imagen de *Asklepios*. Pero la unión de los bloques transformó esa lógica inicial y convirtió la nueva estatua en una divinidad diferente.

La imagen portaba un cetro

Schroeder (1996, 230-231) identificó acertadamente cómo el “extremo de báculo” imaginado por Kukhan y Almagro correspondía en realidad al extremo de una pequeña cornucopia del tipo “pastel de omphalos” (BEMMAN 1994, 160), y propuso que la estatua la sujetara con la mano izquierda alzada. Schroeder (1996, 229) afirma haber iniciado su análisis con la idea de que se tratara de una imagen de Serapis pero la ausencia del *chitón* bajo el *himatión* característica de la iconografía de la divinidad alejandrina le hizo decantarse por el paralelo con una escultura doméstica de *Kallipolis* en Etolia (ciudad destruida en el 279 aC) que muestra una divinidad barbada y drapeada con *himatión* sosteniendo una cornucopia con el brazo izquierdo de tipo muy similar al em-

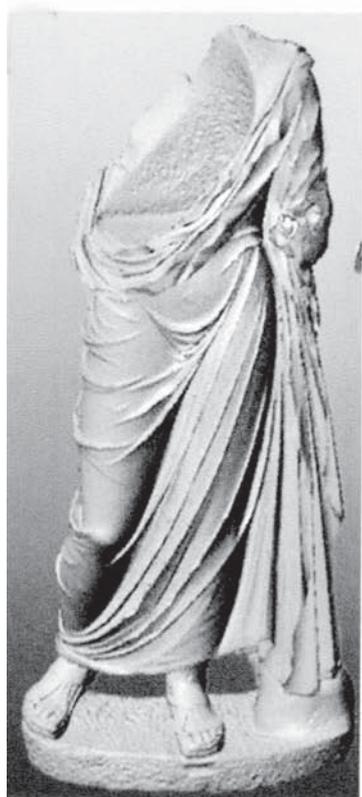


Fig. 16. Comparación de la posición del cuerpo de la estatua con imágenes de *Asklepios* tipos “*Giustini / Eleusis*”. De izquierda a derecha: 1. Cuerpo de la estatua emporitana. 2. *Asklepios* del santuario de Demeter en Eleusis, ofrendado por Epikrates c. 320 a.C. (LIMC núm. 234) 3. *Asklepios* procedente de la isla Tiberina, Roma, Museo de Nápoles (LIMC núm. 155).



Fig. 17. Comparación de la escultura completa con la imagen de Asclepios del tipo “Este”. El brazo izquierdo hacia lo alto no corresponde de ninguna forma con la iconografía del dios que debe siempre “apoyarse” en un bastón de nudos en torno al cual se enrolla la serpiente. Además la posición de las piernas está invertida. De izquierda a derecha. 1. Escultura emporitana. 2. Estatua en mármol pentélico encontrada en Epidauro, Atenas, Mus. Nac. 263 (LIMC núm. 321).

poritano (v. fig. 18). Esta escultura etolia, datable *c.* 300 aC, hoy en el Museo de Delfos, sería incluida por Dunand (1981, núm. 5a) entre los ejemplos catalogados para la voz “Agathodaimon” del *LIMC*, mientras que K. Bemman (1994, G 2, 71) la interpreta mejor como un Hades / Plutón benefactor (cf. SCHROEDER 1996, 230, nota 63). El tipo iconográfico clásico del *Agathos Daimon* helénico, aunque mal conocido puede reconocerse como una divinidad barbada con cornucopia a partir de una base marmórea de la acrópolis ateniense acompañada de texto votivo explícito donde aparece como paredro de la *Agathé Tyché* (DUNAND 1991, núm. 4; SCHROEDER 1996, 230). Schroeder valoró la posibilidad de que la escultura emporitana sostuviera con el brazo izquierdo una pequeña cornucopia y propuso considerar la imagen emporitana un *Agathos Daimon*, identificación luego matizada como un *Agathos Daimon / Serapis* (SCHROEDER 2000, 122; 2007).

Pero la propuesta de Schroeder se efectuó en un momento en que la estatua todavía debía ser contemplada sin los brazos unidos a la misma. En cuanto hemos podido contemplar la imagen con los brazos colocados entendemos que la posibilidad de que sostuviera una pequeña cornucopia no resulta apropiada. Una estatua de dimensiones mayores al natural tuvo en todo caso que sostener una gran cornucopia como símbolo iconográfico de los dones

y la abundancia proporcionados por la divinidad y estas cornucopias siempre aparecen cogidas desde su base (RODÀ 2004, 310; cf. BEMMAN 1994). La disposición de los dedos de la mano izquierda así como el rebaje en palma de la mano prueban que la escultura estaba haciendo un elemento circular. Con este elemento hemos de relacionar también la presencia de un pequeño encaje rectangular en el lateral derecho de la estatua. Necesariamente este encaje tuvo que servir para insertar un tirante marmóreo añadido a la imagen para sujetar el elemento que la estatua sujetaba con el brazo izquierdo. Tras examinar y desechar diferentes posibilidades (un vegetal cogido por el tallo, quizás un *rhyton* apoyado en la cintura...) solo vemos posible proponer que la escultura sostuviera un cetro ya que la dirección sólo permite encajar con un objeto vertical como un cetro. En este sentido deben entenderse las modificaciones del brazo original y su cambio de dirección.

Es cierto que la posición “canónica” en la estatuaria antigua para sostener un cetro sería la de mantener el brazo del todo extendido hacia lo alto, pero el trabajo del bloque previo drapeado ya no permitía tal posibilidad. Por ello también, el cetro no pudo apoyarse sobre la propia base de la imagen sino que tuvo que hacerlo sobre el plinto rectangular que la rodearía. Inicialmente, durante las discusiones complementarias al proceso de restauración, esta falta de

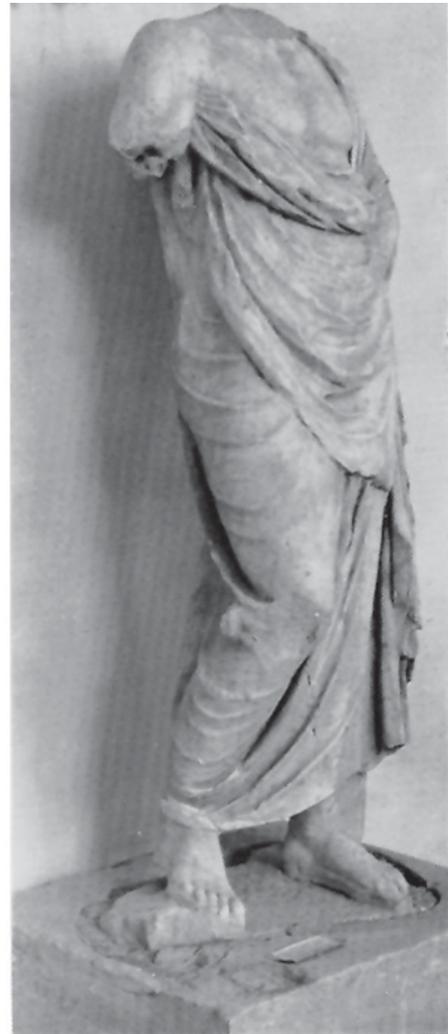


Fig. 18. Imagen doméstica de divinidad barbada con cornucopia procedente de *Kallipolis* (Etolia), interpretada como *Agathos Daimon* o Hades (Museo de Delfos 11424) c. 300 aC (de DUNAND 1981, LIMC, num. 5 a; cf. BEMMANN 1994, G 2; SCHROEDER 1996).

apoyo en la base de la estatua sorprendía a algunos especialistas para imaginar que la imagen sostuviera un cetro, pero tal cosa no resulta en absoluto concluyente. La famosa estatua de *Asklepios* procedente de Eleusis dedicada por *Epikrates* en el 320 aC (*IG* ii 2, 4414; ADAM 1966, 102-104; HOLTZMANN 1984, n. 234) utiliza claramente el mismo sistema de apoyo “exterior” sobre el plinto para su bastón y resulta por tanto un sistema documentado sin mayores problemas ya desde el siglo IV aC. Situar el brazo izquierdo en posición alzada resultó algo forzado para el escultor y la unión del brazo con el cuerpo drapeado resulta mucho menos cuidada que la unión entre el cuerpo y el busto. El cetro de la imagen emporitana, realizado también probablemente en mármol se tuvo que colocar en último lugar, con la estatua ya montada sobre su plinto, deslizándose desde lo alto sobre la posición circular de los dedos de la mano izquierda y a continuación se sujetó con un tirante de mármol a la altura de la pantorrilla y con un pequeño perno insertado en el dedo pulgar. Esta combinación de pernos para su sujeción era del todo imprescindible. La rotura y restauración antiguas de varios dedos de esta mano izquierda muestran que aun así la imagen resultaba inestable.

En los años que duró su advocación como imagen de culto en el santuario emporitano la estatua

fue objeto de nuevos adornos votivos. Los dos pies fueron recubiertos por adornos de metal y cuero evidenciados por la presencia de pequeños agujeros para pernos de sujeción en ambos pies a la altura de los tobillos. Los pies de la estatua debían jugar pues un papel importante en los rituales de culto y esto también debe ser valorado desde el punto de vista iconográfico. Probablemente y quizás como resultado



(a)



(b)

Fig. 19. Estatua de *Asklepios* procedente de Eleusis ofrendada por *Epikrates* c. 320 aC. Detalle del apoyo para el bastón en el plinto exterior de la imagen (de GIBSON 1966, fig. 51).

del fervor de los devotos al acercarse a la imagen para querer tocarla la escultura sufrió pequeños daños repetidos. Los dedos de ambas manos presentan evidencias de roturas y restauraciones realizadas con ayuda de pequeños pernos.



Fig. 20a. Vista posterior izquierda de la escultura mostrando los detalles poco cuidados de la unión del brazo izquierdo con el ropaje del cuerpo.



Fig. 20b. Detalle de la flor de ropaje en la unión entre el brazo izquierdo y el cuerpo.



Fig. 20c. Detalle de los pliegues añadidos en el hombro izquierdo para disimular la unión entre el torso y el cuerpo. El fragmento fue restaurado de antiguo y en la actualidad falta la pieza del extremo.



Fig. 21a. Vista lateral del cuerpo de la escultura mostrando el encaje para un tirante situado bajo el brazo izquierdo.



Fig. 21b. Vista lateral con el brazo izquierdo colocado en su lugar, véase también la presencia de un agujero para un perno de sujeción en la yema del dedo pulgar.



Fig. 21d. Ensayo de reconstrucción con cetro de madera añadido y tirante de madera insertado en el encaje anterior. La disposición de ambos elementos —cetro y tirante— concuerdan con bastante aproximación. La posición lateral del tirante respecto al cetro resulta imprescindible para poder unir ambos mediante un pequeño perno.



Fig. 21c. Detalle de la mano izquierda mostrando como su forma se adapta a la sujeción de un elemento circular que no pudo ser un bastón de nudos sino un cetro.



Fig. 22. Vista de la mano derecha extendida (probablemente sostenía una pátera) mostrando los agujeros de restauraciones antiguas que presentan todos los dedos.



Fig. 23. Vista de detalle de los pies de la escultura (antes de las tareas de limpieza y restauración) mostrando los agujeros para pernos a la altura de los tobillos. Los dos pies fueron recubiertos de adornos de cuero y/o metal.

¿Serapis?

Desestimada la identificación como *Asklepios* por la imposibilidad de que la serpiente estuviera enroscada en un bastón y porque la imagen no se “apoya” en un bastón sino que “sostiene” lo que consideramos un cetro, las posibilidades de interpretar la estatua se limitan a las otras cuatro divinidades patriarcales (*Vätergottheiten*): Zeus, Hades, Poseidón y Serapis. En realidad, la escultura posee una característica que permite con cierta seguridad dirigir el estudio en una única dirección. En la parte superior de la cabeza aparece un profundo encaje rectangular longitudinal (5,5 x 1,9 cm y 6,9 cm de prof.) cuya interpretación iconográfica resulta determinante. Gracias a los nuevos trabajos de restauración hemos podido por primera vez examinar con detalle esta cavidad rectangular que muestra huellas de haber contenido un elemento férreo insertado en un extremo y marcas de rozamiento en los laterales debidas probablemente al propio trabajo de elaboración. Discutiendo distintas

posibilidades, el escultor y restaurador A. Masalles ha visto en este encaje la posibilidad de relacionarlo quizás con una loba de dos piezas o unas pinzas de sujeción que hubieran permitido hacer ascender y descender con facilidad el gran bloque de cabeza / torso durante las tareas del proceso de unión con el cuerpo drapeado. La corrección de los detalles que disimulaban la juntura, evidentes en los pliegues del *himatión*, precisarían de un movimiento repetido de los bloques para asegurar un encaje correcto y bien disimulado. Es una propuesta ciertamente razonable sobre la que hemos debido reflexionar; pero no conocemos ningún otro caso publicado en la estatuaria antigua que documente la utilización de un sistema de perforación en la cabeza para mover una estatua mediante pinzas o una loba. Las huellas de los laterales de esta ranura no parecen corresponder por su posición al rozamiento de unas pinzas y la huella férrea de un extremo nos parece propia de un perno final de sujeción para un elemento insertado que no terminaba de ajustar bien. En realidad, los recientes



Fig. 24. a. y b. Vistas superiores de la cabeza mostrando la ranura rectangular de 5,5 x 1,9 cm y 6,9 cm de profundidad.



Fig. 24c. Detalle de las marcas visibles en el interior de la ranura tras las tareas de limpieza.



Fig. 24d. Restitución por scanner digital de la sección de la ranura. (A. Masalles y facsímil 3D).

traslados de la escultura y su restauración han demostrado la inutilidad de ese instrumento.

Aparentemente, esta ranura debió servir mejor para sostener sobre la cabeza un elemento añadido. De ser así, la adscripción iconográfica de la escultura sería ya

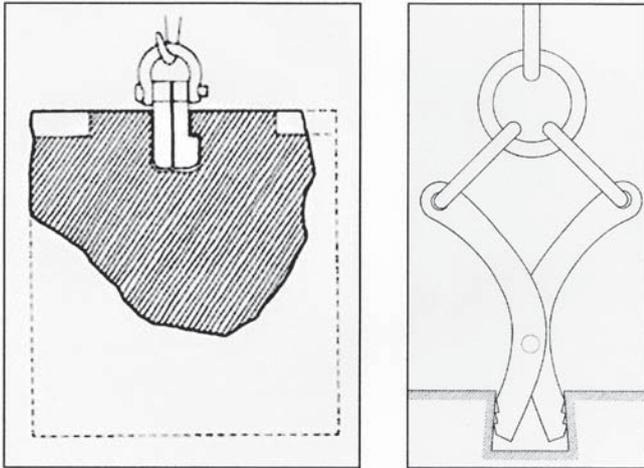


Fig. 25. Mecanismos de aprehensión para el levantamiento de sillares documentados en el mundo griego antiguo. Loba y pinzas de sujeción. No obstante, estos mecanismos no han sido documentados hasta el momento en la escultura antigua.

prácticamente segura. Un elemento añadido que resalte sobre la coronilla de una divinidad adulta y barbada corresponde necesariamente al *kalathos* / *modius* que caracterizaba de forma precisa a las divinidades ctonias de la ultratumba y en concreto únicamente a las imágenes de culto del dios alejandrino Serapis. Pudo ser también una corona egipcia de tipo *Atef*, el atributo de Osiris, igualmente transmitido a Serapis y que la divinidad ostenta en pinturas y terracotas tardo-republicanas.

En las imágenes que conocemos del Serapis de Alejandría en la época imperial romana, la cabeza de dios sostiene siempre un *kalathos* o *modius* como símbolo de la abundancia análogo a la cornucopia. Cabeza y *kalathos* podían ser tallados en el mismo bloque de mármol o bien, como ocurrió frecuentemente en los siglos II y III dC, ser trabajados en piezas distintas lo que permitía jugar con el diferente color y textura de los mármoles para transmitir mejor la sensación de riqueza y poder. Una cabeza de Serapis, hoy en la Walters Art Gallery de Baltimore, de tamaño monumental (52 cm de altura) presenta en la coronilla ("on the very top of the head") un agujero cuadrado de 4,3 cm de lado por 5 de profundidad para permitir el encaje del *modius* (KENT 1946, 63). El tamaño de la imagen no influía a la hora de decidir la talla conjunta o separada de cabeza y ornamento, puesto que una pequeña cabecita de Serapis encontrada en



Fig. 26. Imágenes de Serapis de época imperial romana. Izq. Serapis alzado de Gortina. Der. Serapis entronizado de Puteoli. (de Museum Heraklion y MERKELBACH 1995, fig. 116)



Fig. 27a. Baltimore. Walters Art Museum. Cabeza colosal de Serapis (h: 52 cm) procedente de Egipto, época imperial romana (HORNBOSTEL 1973, fig. 164).

Corinto (15 cm de altura) presenta también un pequeño agujero superior, en este caso circular (0,8 cm y 2,3 de profundidad) como encaje del *modius* (MILLEKER 1985, 134, pl. 29, a3) y otro tanto ocurre con otra cabecita en este caso de pórfido del Ashmolean Museum de Oxford (HORNBOSTEL 1973, fig. 48c). En el Museo Gregoriano Profano (Vaticano) podemos encontrar dos nuevos ejemplos (fig. 27 c y d). El primero es una cabeza de Serapis de 29 cm de altura con un agujero cuadrangular de considerables dimensiones en su parte superior de 6,5 cm por 8 cm y de 6 cm de profundidad, para encajarle un *modius* y el otro una cabecita, también de Serapis, de 11 cm de altura con un pequeño agujero de 2,5 cm de diámetro por 1 cm de profundidad (VON CHRISTIANE VORSTER 2004, n. 54 y 75). La utilización de estos agujeros de encaje en la parte superior de la cabeza para sostén y añadido de los *modii* es un elemento señalado de forma suficiente y precisa en la iconografía de Serapis.

Un nuevo paralelo puede resultarnos muy indicativo en esta cuestión iconográfica con una mejor aproximación cronológica a la imagen emporitana. Se trata de una escultura marmórea del Museo de Siracusa (h. 1,56 m) que representa a una divinidad masculina ataviada únicamente con un himatión que le envuelve el hombro derecho (fig. 28a). El brazo derecho descendía junto al cuerpo mientras que el izquierdo, flexionado, sostenía quizás una cornucopia. A sus pies, junto a la pierna izquierda se sitúa un can Cerbero tricéfalo. Con una cronología de III-II aC, esta imagen divina en la que inicialmente se había reconocido una imagen de Hades ha podido ser identificada mejor como una imagen de Serapis (KATTER-SIBES 1973, n. 584; TRAN TAM TINH 1983, 153,



Fig. 27b. Detalle del agujero superior para permitir el encaje en la cabeza de la espiga de un *kalathos / modius* (foto cortesía de Sabine Albersmeier, Walters Art Museum).

III.7, fig. 96). La cabeza presenta en lo alto un amplio encaje circular (diám. ca 6,5 cm - prof. ca 4,5 cm) cuya utilidad parece de nuevo bien evidente: “sur le sommet du crâne, une mortaise pour recevoir, semble-t-il, le modius” (TRAN TAM TINH 1983, 153). La duda del profesor Tinh sobre si fue exactamente un modio el elemento encajado en la cabeza de esta estatua surge de su cronología helenística y del conocimiento que no fue ese el único símbolo iconográfico portado en la cabeza por el dios de Alejandría.

En realidad el *kalathos/modius* sobre la cabeza como símbolo de la abundancia tan solo parece generalizarse en la iconografía de Serapis a partir de la época imperial romana. Tal como demostrara un estudio de Castiglione (1978) las acuñaciones monetales de los Lagidas muestran a este respecto una evolución significativa con monedas de bronce que en época del fundador de la dinastía Ptolomeo I muestran como anverso una solemne cabeza coronada de Zeus acompañado en el reverso por el águila, el rayo, la cornucopia y la estrella macedónica. Al final de su reinado o inicio de su sucesor Ptolomeo II, esta cabeza de Zeus fue dotada de los cuernos de carnero del dios oracular Amón del oasis de Siwa y de una pequeña corona lotiforme de tipo *Atef*, el tocado propio de Osiris en el Egipto clásico. Por último, en las monedas de plata de Ptolomeo IV la cabeza del dios ya sin los cuernos, ostenta únicamente la corona *Atef* sobre la frente siendo además acompañado por la cabeza de Isis. La presencia de la diosa prueba que el dios representado era ya claramente el nuevo dios Serapis, un dios “inventado” por Ptolomeo I Sóter, confirmado y engrandecido por sus sucesores. Diversas terracotas alejandrinas de los siglos III-II aC muestran al dios entronizado, con el torso descubierto, sosteniendo una cornucopia y con la cabeza adornada por una alta corona egipcia de tipo *Atef* (CASTIGLIONE 1978, núms. 63-74; *Cleopatra* 2000, 46, núm. I.24). Según la lista de monumentos donde el dios luce este símbolo elaborada por Castiglione (1978, 223-232), la corona osiríaca *Atef* precedió al *kalathos/modius* como emblema oficial de Serapis.

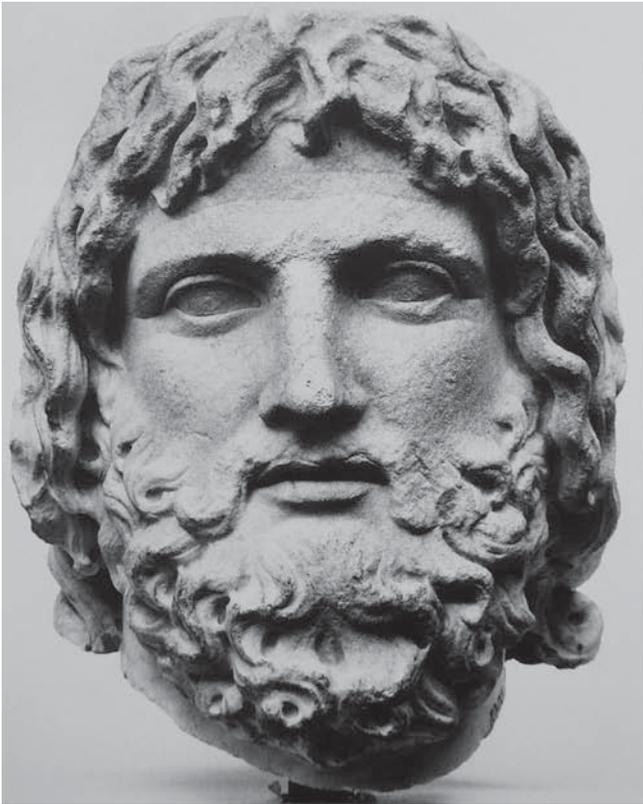


Fig. 27c i d. Cabezas de Serapis del Museo Gregoriano Profano - Ciudad del Vaticano (de VON CHRISTIANE VORSTER 2004, núms. 54 y 75)