

Culturas e imaginarios del Mediterráneo Antiguo (V ed.)

¿Carros garamantes? Relaciones económicas entre las poblaciones locales norteafricanas y el mundo romano

Las distintas secciones del *limes* romano en el norte de África, muy variadas en forma, extensión, características y cronología, no han recibido, por parte de la investigación y de la historiografía tradicional, la atención que se ha dedicado a otras fronteras, más célebres, del Imperio, pero se trata de uno de los espacios más interesantes de la Antigüedad y de los que más posibilidades ofrecen para su estudio. Estas posibilidades están muy relacionadas con los contactos y los intercambios, de todo tipo, que allí se produjeron, y para los que, además de las fuentes textuales, que siempre deben ser entendidas en su contexto, contamos con información arqueológica de gran relevancia. Es el caso del estudio de las relaciones económicas y comerciales habidas entre el mundo romano y las poblaciones y comunidades que habitaban los territorios en los que van a establecerse las provincias norteafricanas, así como al sur de las mismas, en los confines meridionales del mundo conocido.



Fig. 1. Grabado de un carro (biga) de Oued Djerat (Tassili n'Ajjer), que parece perseguir a un guerrero con máscara (foto Camps 1982).

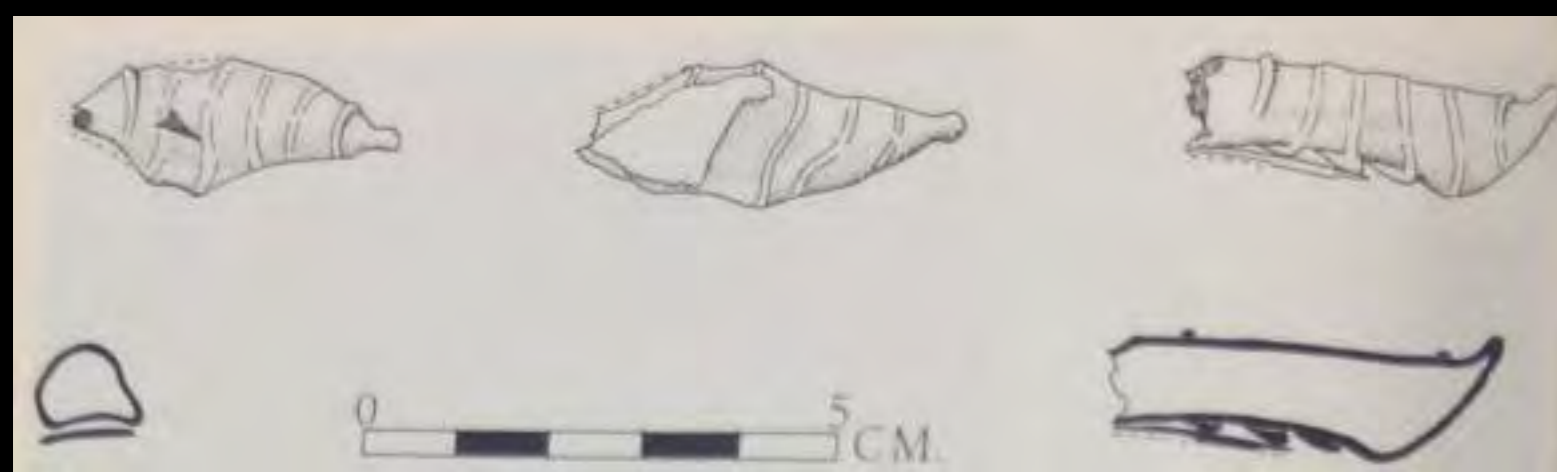


Fig. 2. Fragmento de un "vaso de peces" de Garama (foto Ruprechtsberger 1989).



Fig. 3. "Vaso de peces" casi completo de Tréveris, que permite apreciar la similitud con los fragmentos de Garama de la Fig. 2. (foto web del Rheinischen Landesmuseum).



Fig. 4. Bol de sigillata itálica (Drag. 29) de una típica tumba garamante del siglo I d.C. (foto Mattingly 2013).

La cultura material de los garamantes, por otra parte, ha arrojado, también, datos muy valiosos para el conocimiento de los aspectos comerciales de este mundo de contactos entre el Sáhara y el Mediterráneo, especialmente como resultado de las investigaciones en la que es considerada la capital histórica de este grupo, Garama (actual Germa, Libia), y, en especial, en sus necrópolis. Estos trabajos científicos, que dieron comienzo en los años 30 del pasado siglo XX, pero que, prácticamente desde entonces, no han sido abandonados, han identificado varios objetos romanos [Figs. 2, 3 y 4] que permiten atestiguar una circulación de productos [Fig. 5], acompañados, como siempre, por personas, animales e ideas, que, aunque tal vez no fuera fluida, intensa ni comparable con otras zonas de la órbita romana, se produjo con toda seguridad.

Estefanía A. Benito Lázaro

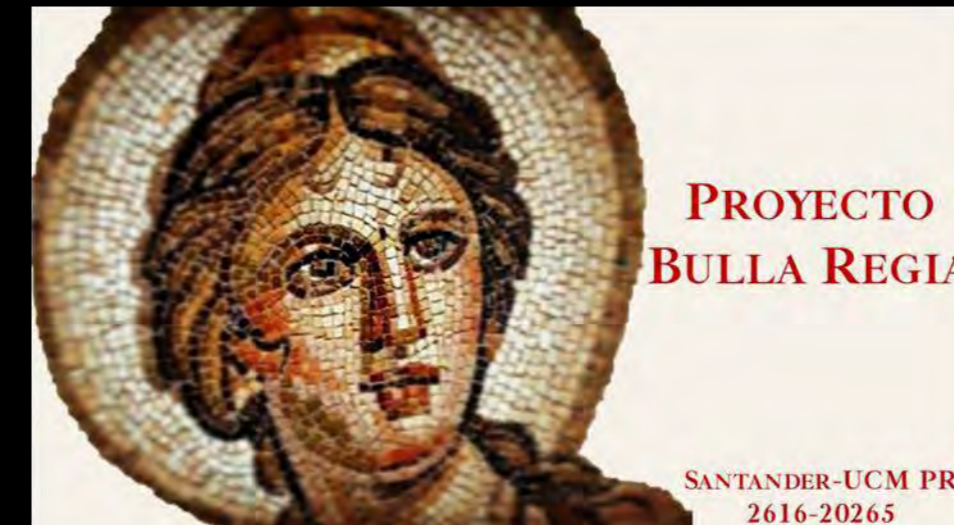
Fig. 5. Síntesis de los hipotéticos productos comerciales principales de época preislámica entre Roma y los garamantes, y entre los garamantes y el África subsahariana (elaboración de Mattingly 2017).

Para la época romana y, siguiendo una dirección oeste-este, comenzando en la costa atlántica, tenemos testimonios (Plin. *NH* 5.12, 6.201) que nos informan del proceso de obtención, manufactura y comercialización de la llamada 'púrpura getúlica', fabricada a partir de un tipo de *murex* característico de esta región, y cuyo epíteto se debe a la participación que se cree debieron tener en esta actividad los gétulos, un grupo poblacional difuso, quizá una especie de organización supra-tribal formada por entidades menores; quizá una denominación genérica y flexible aplicada a varios grupos entendidos al sur de los antiguos reinos de *Mauretania* y *Numidia* hasta las cercanías de la Pequeña Sirte. Además, en estos mismos pasajes, encontramos referencias a las zonas boscosas a los pies de la cordillera del Atlas, en el extremo sur de los actuales Marruecos y Argelia, de donde debían extraerse, principalmente, ciertas maderas especiales –como el cedro– y marfil de elefante. En la región de Fezán, en la Libia moderna, y en pleno desierto del Sáhara suele situarse el centro principal del pueblo de los garamantes, de gran entidad, cuyas actividades económicas aparecen en la literatura romana sobre todo en relación con el comercio de 'piedras', quizás granates, carbunclos o cornalinas, gemas semipreciosas, en cualquier caso, de fama en la Antigüedad. Los garamantes jugaron en este comercio, según dichos testimonios, un cierto papel, quizás como centralizadores y redistribuidores, aunque los textos mencionan también, en relación con las piedras, la intervención de otros grupos vecinos, más orientales, como los nasamonos o los mismos etíopes, asociados, en general, a un territorio más meridional (Plin. *NH* 5.34; Sil. Ital. 15.676).

Sin embargo, la referencia más impactante y que ha suscitado un mayor debate en la investigación en torno a los garamantes, la encontramos unos cinco siglos antes, en Heródoto, que ya menciona a esta población, y recoge su costumbre por la caza de etíopes trogloditas, a bordo de carros de cuatro caballos (Hdt. 2.34). Algunos estudiosos quisieron ver en este testimonio una prueba de los garamantes como iniciadores del tráfico de esclavos negros en el Sáhara, un fenómeno que se encuentra bien atestiguado en la Edad Media, pero del que, al igual que en el caso del oro –con una sola referencia, para época púnica (Hdt. 4.196)–, no tenemos ninguna evidencia concluyente para la Antigüedad. La aparición de estos 'carros garamantes' en las fuentes alentó, además, el entusiasmo de algunos investigadores de los primeros momentos en el descubrimiento de los grandes conjuntos artísticos rupestres del Sáhara, como los de Tassili n'Ajjer y el Ahaggar, pertenecientes, además, en estos dos casos, a grandes rasgos, al área territorial garamante. En realidad, los grabados de carros son muy frecuentes en todo el arte rupestre del norte de África, lo que sirvió a algunos estudiosos para formular la idea de una 'ruta' de comercio caravanero transahariano que tendría sus paradas o postas en todos los puntos donde se aprecian estas manifestaciones, en un periodo de condiciones climáticas más favorables, bastante temprano en el tiempo. Sin embargo, las representaciones son muy diversas y manifiestan multitud de variantes y grados de esquematización, tratándose, por lo general, de bigas, con una escasa proporción de cuadrigas, coincidentes, más bien, con una tipología de prestigio y de parada, de contexto aristocrático y guerrero, alejado de lo comercial. Además, la cronología de estos conjuntos es amplia y compleja, regionalizada en gran medida y, aunque algunos casos sean especialmente sugerentes [Fig. 1], no debemos pasar por alto que, para las fases en que aún no aparecen camélidos ni escritura líbico-bereber acompañando a los grabados o pinturas, estaríamos hablando de épocas neolíticas y protohistóricas.

MEDITERRANEAN	GARAMANTES	SUB-SAHARAN
Fine pottery produced	Fine pottery received	Fine pottery not received in any quantity
Glass and Faience vessels produced	Glass and Faience vessels received	Glass and Faience vessels not received?
Amphorae (wine and oil esp.) produced	Amphorae received	Amphorae not received?
Building materials (tile, marble, hydraulic mortars, etc.) produced	Building materials received	Building materials not received?
Gold received	Gold received, partly worked and consumed in Fatan (?) and partly traded on to Mediterranean	Gold produced in West Africa and traded as dust in Sub-Saharan zone and to Garamantes?
Silver produced and traded in form of coins (denarii)	Coins (denarii) received and reworked as silver artefacts?	Coins rarely received? Might have received silver?
Copper ingots produced for trade?	Copper ingots produced and received	Copper ingots received?
Large potential to export finished metal artefacts – some evidence that this done	Iron and copper alloy artefacts produced and received	Iron and copper alloy artefacts produced and received
Semi-precious stones received (for gemstone production)	Semi-precious stones (carnelian and amazonite) traded in unworked and worked form	Semi-precious stones received
Glass beads produced	Semi-precious stone beads, ostrich eggshell beads and possibly glass beads produced, glass beads received from Mediterranean	Ebony beads and cowrie shell beads produced, glass, amazonite, carnelian and ostrich eggshell beads received?

Ivory received	Ivory received and worked/traded north	Ivory collected
Textiles produced and possible items of trade	Textiles produced – potential item of trade to north and south	Textiles produced and received?
Finished garments produced	Finished garments – produced and received?	Finished garments produced and received?
Dyeing pigments and dyed wool produced?	Dyeing pigments and dyed wool produced and received?	Dyeing pigments and dyed wool produced and received?
Leather products (water skins?) produced and received	Decorative leatherwork produced	Leatherwork potentially received
People/Slaves received	People/Slaves received and some traded north	People/Slaves
Dates received	Dates produced	Dates received?
Cereals received	Cereals produced	Cereals received?
Salt and natron received?	Salt and natron produced	Salt and natron received?
Camels and horses received?	Camels and horses bred	Camels and horses received?
Wild animals received for arenas	Wild animals hunted locally or received from Sub-Saharan zone and traded with Rome	Wild animals hunted and traded
Miscellaneous (aromatic and medicinal plants, ostrich feathers) received	Miscellaneous produced and received	Miscellaneous produced and received



Culturas e imaginarios del Mediterráneo Antiguo (V ed.)

La escritura líbico-bereber: una fuente poco conocida para el estudio del norte de África en la Antigüedad

Por inscripciones 'líbico-bereberes' entendemos todas aquellas manifestaciones escritas que se encuentran en alfabeto líbico antiguo –en alguna de sus variantes–, o bien en *tifinagh* –también con variantes regionales–, la escritura usada en la actualidad por las comunidades bereberes o *imazighen*. La doble denominación es debida a la usual aparición de las dos escrituras en los mismos contextos, así como a la dificultad que se presenta en ocasiones para distinguir entre unos y otros alfabetos, pues la amplia distribución de esta escritura por todo el norte del continente africano ha propiciado que, en varios casos y, dadas las cronologías dudosas, aún en estudio e interpretación, de algunos yacimientos, no sea posible una adscripción segura al líbico antiguo o al *tifinagh*, como categorías generales, pues en el estado actual de la investigación, no se conoce bien el límite entre las dos escrituras, extendidas por siglos en el tiempo. Además, aunque se reconozca un fondo común en todas las inscripciones, es fundamental tener en cuenta las variantes geográficas y cronológicas, por las cuales aparecen, de cuando en cuando, signos 'nuevos', que no han sido identificados en otros conjuntos. Así, en las publicaciones se encuentran a menudo adjetivaciones como 'oriental', 'occidental' o 'sahariano', además de 'del Ahaggar' o 'del Air', para el *tifinagh*, que obedecen a esta necesidad de recalcar el caso concreto de estudio en cada ocasión.

En lo que se refiere al líbico antiguo, se trata, como se ha adelantado ya, de un alfabeto; es decir, de un sistema ordenado de una veintena de signos que se basa en una correspondencia aproximada entre dichos signos y los fonemas que representan. Sin embargo, resulta llamativo que no se haya podido encontrar hasta la fecha ninguna prueba arqueológica de una escritura precedente, similar al líbico, en las zonas donde este aparece, como sí fue el caso de la mayoría de sistemas que conocemos, como el alfabeto fenicio, que pasaron por una etapa de pictogramas e ideogramas antes de estandarizarse y fijarse como tales. Así pues, parece claro que el alfabeto líbico debió venir del extranjero y, en concreto, pudo ser tomado del fenicio, con el que comparte algunas características importantes, si bien otras los hacen diferir. En primer lugar, es un sistema consonántico, como el fenicio, en el que no se escriben las vocales que sí se pronuncian al hablar y, también como el fenicio, no cuenta con ligaduras, que sí existen en *tifinagh*. Entre las diferencias, destacan su orientación, pues el líbico, por lo general, se lee de izquierda a derecha, mientras que en fenicio es a la inversa, y su dirección de escritura, por lo general vertical en el caso del líbico.



Fig. 1. (izq.) Estela funeraria con inscripción líbica, procedente de Ramel el Bathouma (Túnez). Museo del Bardo (Túnez). RIL 79, nº invent. D 435 (foto J. García 2017).

Fig. 4. (centro) Figura antropomórfica de Azib n Ikkis (Marruecos), con inscripción líbico-bereber (foto Malhomme 1959-61).

Fig. 5 (dcha.) Detalle del tablón funerario de Guarazoca (El Hierro). Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife (foto E. Benito 2018).

Las inscripciones líbicas que conocemos hasta la fecha, en el norte de África, aparecen, fundamentalmente, en dos soportes, lo que lleva a algunos investigadores a considerar que hay un líbico antiguo 'epigráfico', escrito, sobre todo, en estelas funerarias y en algunos textos honoríficos; y un líbico antiguo 'rupestre', término preferente en estos casos sobre el propuesto por la historiografía tradicional de 'sahariano', pues pueden encontrarse inscripciones en abrigos rocosos tanto en el Sáhara como en otras zonas muy alejadas de él. El líbico epigráfico resulta especialmente interesante para el estudio de algunos aspectos de la sociedad y de la religión del mundo norteafricano antiguo, aunque, la mayoría de las veces, se encuentra representado por inscripciones funerarias de tan solo dos o tres líneas con el nombre del difunto y su filiación [Fig. 1]. Un hito fundamental en la investigación de este tipo de testimonios fue el hallazgo de la inscripción conocida como RIL 2 [Fig. 2] –en atención a su número de clasificación en el *Recueil des inscriptions libyques*, la primera obra de referencia en la materia, publicada por J.-B. Chabot en 1940– o inscripción bilingüe de Masinisa (o Micipsa). Se trata de un texto bilingüe púnico-líbico hallado en Dougga (Túnez), que constituye la primera inscripción líbica que pudo ser datada con relativa seguridad (en 138 a.C.), al dar el décimo año del reinado de Micipsa, y que proporcionó la clave para el desciframiento de, al menos, el líbico oriental [Fig. 3]. Por su parte, el líbico rupestre [Fig. 4] resulta mucho más difícil de estudiar, así como de diferenciar de los primeros signos *tifinagh*, con los que comparte medio y muchas veces, incluso, pared, hasta el punto de no haberse realizado nunca hasta la fecha un repertorio que haya podido recoger todos los testimonios existentes, por lo que tan solo contamos con algunos estudios regionales.



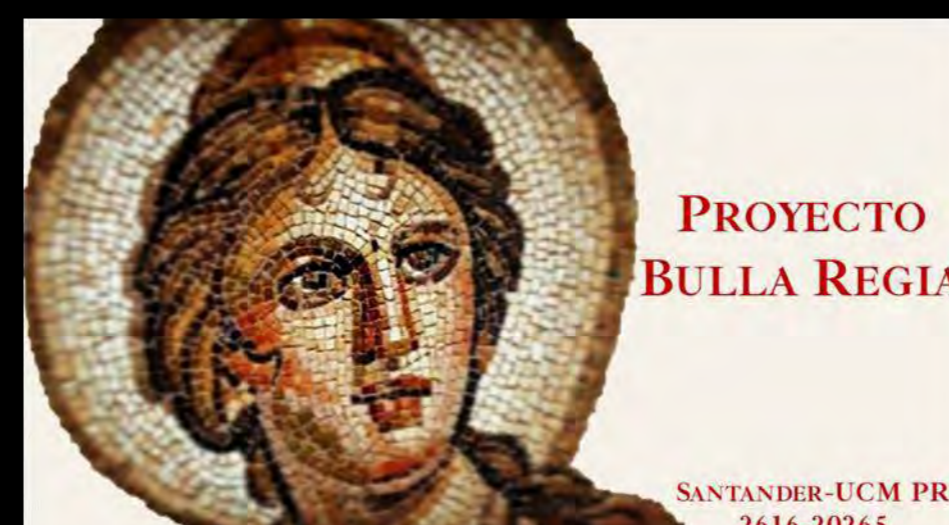
Fig. 1. Dedicación a Masinisa, procedente de Dougga (Túnez). <Museo del Bardo (Túnez). RIL 2, nº invent. D 1127 (foto Chabot 1940).

Valeur	Libyque oriental vertical	Libyque de Dougga Horizontal
B	⊙	⊙
G	↑	↖
D	⊐	⊐
W		≡
Z	⊐	≡
Z	I	H
Z	—	—
T		→
Y	↘	Z
K	↑	←
L	≡	
M	⊐	⊐
N		
S	⊗	⊗
f/p	Σ, X	Σ
Q		÷
R	⊙	⊙
š	⊐, w	⊗
T	+ X	+
ç	T	⊐
T		⊐
H	, ≡	≡

Fig. 3. Alfabeto líbico de Dougga (elaboración M. Ghaki 2004).

Una región aparte, particular en su contexto y diferente de las escrituras comentadas, está constituida por las Islas Canarias y sus inscripciones líbico-bereberes, cuyo alfabeto no ha sido aún descifrado y que continúan siendo interpretadas por los especialistas, siempre en busca de evidencias que permitan contrastar los diferentes signos con paralelos en los alfabetos líbicos antiguos continentales africanos y entre los *tifinagh* y la lengua bereber 'moderna'. Características especiales de las inscripciones canarias, en su mayoría rupestres, son la situación de los paneles, que suelen estar en zonas de amplio control visual y al aire libre, lo que parece evidenciar una función pública, además de en relación con recursos naturales, fuentes, zonas de pesca, y en conexión con caminos tradicionales. Para las Islas, uno de los hallazgos más interesantes, en los años 70 del siglo XX, fue el tablón funerario de Guarazoca (El Hierro) [Fig. 5], datado entre los siglos VIII y X d.C., que, además de suponer una excepción por su tipo de soporte, en madera, significó la demostración de que las inscripciones canarias eran obra de los indígenas de las Islas, y no *graffiti* realizados por navegantes extranjeros, en un momento en que el prejuicio prehistoricista imperaba y hacía desconfiar de la capacidad de los aborígenes canarios para haber realizado inscripciones propias.

Estefanía A. Benito Lázaro



Culturas e imaginarios del Mediterráneo Antiguo (V ed.)

El mosaico de la liberación de Andrómeda por Perseo de Bulla Regia (Túnez)

En la zona norte de la antigua ciudad romana de *Bulla Regia*, uno de los sitios arqueológicos más importantes de Túnez, se localiza la «Casa del triunfo de Venus marina». Esta *domus* se caracteriza por conservar prácticamente intacto un piso subterráneo que viene a reproducir, en menor escala, el piso superior. En el *triclinium* principal de este último [Fig. 1] fue hallado uno de los escasos ejemplares musivos de temática mitológica documentados en la ciudad: el mosaico de la liberación de Andrómeda por Perseo [Fig. 2]. Su descubridor, el médico militar francés Louis Carton, fue el encargado de su traslado al Museo del Bardo (Túnez) en 1910 y, en la actualidad, se expone en la denominada sala de *Bulla Regia*.

Actualmente, el pavimento que cubre el *triclinium* del piso superior se presenta cementado y reestructurado. Sin embargo, se puede sostener que el mosaico de Andrómeda siendo liberada por Perseo se dispondría a modo de emblema en el centro del ambiente [Fig. 1], como se registra en otros modelos musivos que incluyen las figuras de héroes en salas de representación. El mosaico se puede datar entre la primera y la segunda mitad del siglo III d.C.

DESCRIPCIÓN DEL MOSAICO

El pavimento en *opus vermiculatum* se presenta rematado por una bordura formada por guirnalda de hojas, flores y frutas, que podrían ser granadas y que quedan enmarcadas por dos hileras de dentículos [Fig. 2].

En el centro se representa el momento en el cual Perseo se dispone a liberar a la princesa etíope Andrómeda. El héroe, en *contrapposto*, cubierto parcialmente con clámide en el hombro y dejando entrever su musculatura, sostiene sutilmente del antebrazo a la bella Andrómeda para ayudarla a descender de la roca donde estaba encadenada. Perseo porta en su mano izquierda la *harpé* o espada curvada con la que dio muerte a la Gorgona y la cabeza de esta. Igualmente, en los pies calza las sandalias aladas regalo de Hermes (Hyg. *Fab.* 64). Mientras tanto, Andrómeda, cuyo rostro se encuentra perdido, deja entrever su cuerpo que queda cubierto al nivel del pubis. En las muñecas se observan los restos de la cadena a la que estaba atada (Apoll. *Bibl.* II, 2, 3-5; Ov. *Met.* IV, 663-752).

En la parte inferior de la composición se representa recostado un hombre de edad madura, parcialmente cubierto con un manto, con las pinzas de cangrejo en la frente y alzando la mano hacia la princesa. En el ángulo inferior derecho se incluye el *kethos* o monstruo marino. Este último se muestra en forma de dragón y tras haber sido asesinado por Perseo. Al fondo de la composición se observa una columna sobre la que se apoya un cofre.



Fig. 1. Bulla Regia. «Casa del triunfo de Venus marina». Piso superior. *Triclinium*. Se indica la posible localización original del mosaico, dispuesto a modo de *emblemata* (foto R. Rubio 2017).

Fig. 2. Bulla Regia. «Casa del triunfo de Venus marina». Piso superior. *Triclinium*. Mosaico de la liberación de Andrómeda por Perseo. 2,90 x 2,75 m. s. III d.C. Museo del Bardo, Túnez (foto R. Rubio 2016).

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La liberación de Andrómeda por Perseo, en particular, y el ciclo del héroe, en general, no se documentan con frecuencia en la musivaria norteafricana. El ejemplar de *Bulla Regia*, junto con el procedente de Djemila [Fig. 3] se presentan como dos ejemplos esporádicos.

En los modelos orientales, el héroe presenta el gorro frigio y ambos personajes quedan identificados gracias a la inscripción con su nombre en griego. Otra de las variaciones observadas es la presencia de otras figuras como Eros, quien personifica el amor entre los personajes, u otros objetos ajenos al mito como un espejo [Fig. 4].

Una de las particularidades iconográficas del mosaico de *Bulla Regia* es la presencia de la personificación fluvial dispuesta en la parte inferior de la composición y que no encuentra parangón en otros modelos de la misma temática. Seguramente, representa el agua del río donde Perseo se lavó las manos tras matar al monstruo, tal y como recogen en el mito Pausanias (Pau. IV, 35, 9) y Ovidio (Ov. *Met.* IV, 663-752).

En la pintura mural del área vesubiana se registran varios casos en los cuales se representa la liberación de Andrómeda por Perseo [Fig. 5]. Este prototipo iconográfico fue creado por el pintor griego Nicías en el siglo IV a.C., quien representaba los mitos en el momento de su resolución y el paisaje se convertía en un simple elemento accesorio.

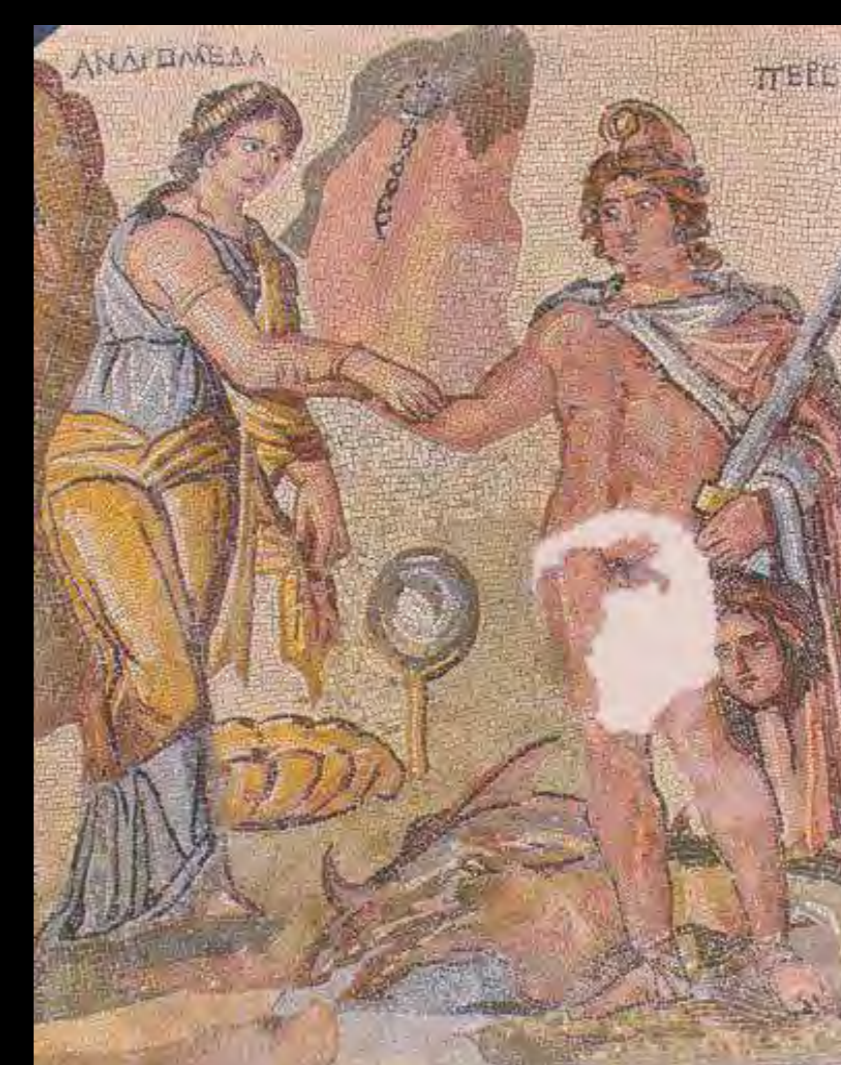


Fig. 3. (izq.) Djemila. «Casa del asno». Mosaico de la liberación de Andrómeda por Perseo. Finales s. IV-comienzo s. V d.C. (foto Kemp-Lindemann 1977: 203, lám. 56, 3).
Fig. 4. (centro) Zeugma. «Casa de Posidón». Mosaico de la liberación de Andrómeda por Perseo. Primera mitad del s. III d.C. Museo de Gaziatep (Turquía) (foto Önal 2007: fig. III, E, 19).
Fig. 5. (dcha.) Pompeya. «Casa del príncipe de Montenegro» (VII, *Ins. Occ.*, 10). *Oecus*. Fin primera mitad s. I d.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Inv. nº 8997 (foto R. Rubio 2016).

PERSEO: ¿PERSONIFICACIÓN DEL DOMINUS?

Algunos autores han querido ver la representación de Perseo como la autorrepresentación del *dominus* de la casa [Fig. 6]. Se trata de una hipótesis factible, ya que en la iconografía musiva romana es muy frecuente que el propietario mandara al artesano musivo reproducir un episodio que incluyese un héroe mitológico. Este se convertía en un modelo de varón virtuoso y valiente con el cual el *dominus* de la «Casa del triunfo de Venus marina» quedaría identificado.

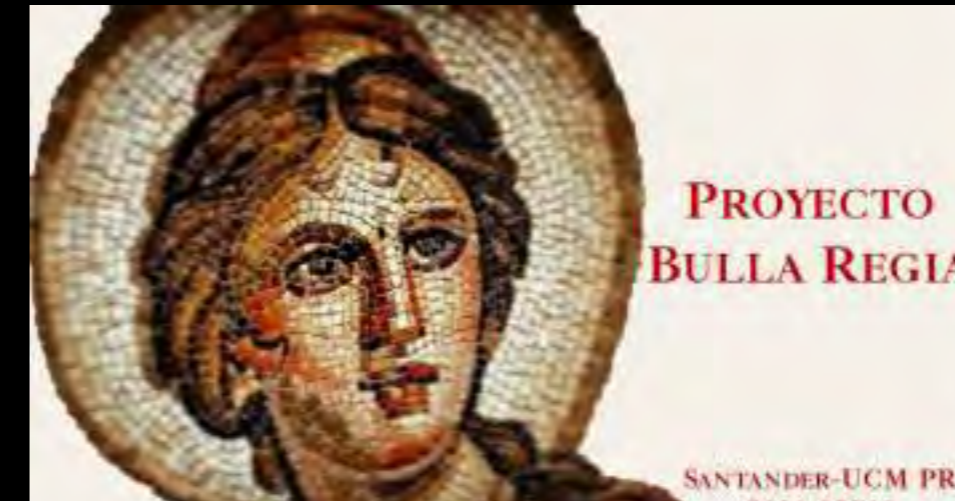
En otros ejemplos de pinturas murales también procedentes del ámbito vesubiano [Fig. 7] se reinterpreta el pasaje de la liberación de Andrómeda. Por un lado, se elimina el gesto caballeresco del héroe que ayuda a la joven princesa a liberarse de las cadenas, mientras su perfecta anatomía se sustituye por una figura masculina poco espigada que levanta en alto la cabeza de Medusa. Este es el único elemento que permite identificar la escena. Por otro lado, Andrómeda se presenta como una mujer de la aristocracia romana sentada o, en ocasiones, abrazada junto a su rechoncho héroe y que remite a las parejas de Marte y Venus representadas a finales del s. I d.C.



Fig. 6. (izq.) Bulla Regia. «Casa del triunfo de Venus marina». Piso superior. *Triclinium*. Detalle mosaico Perseo liberando a Andrómeda. ¿Representación del *dominus*? S. III d.C. Museo del Bardo, Túnez (foto R. Rubio 2016).

Fig. 7. (dcha.) Estabia. Fragmento de pintura parietal. Perseo y Andrómeda. Inv. nº 8995 (foto R. Rubio 2014).

Raquel Rubio González



Culturas e imaginarios del Mediterráneo Antiguo (V ed.)

Corpus Terminorum Italiae Antiquae (CoTIA). El estudio de los *termini lapidei* y la implicación de los límites en la península itálica

Los estudios de límites en la Antigüedad son algo recurrente. La mayoría de los trabajos sobre este tema se han centrado en el *limes*, es decir, en la frontera física del Imperio Romano que, en la mayoría de los casos, estuvo formada por murallas o redes de *castella* que está presente en los extremos del territorio imperial (África, norte de Europa, Asia, isla de Gran Bretaña). Actualmente el estudio de los límites está atrayendo cada vez más atención con el objetivo de enfocarlo desde otro punto de vista y estudiar los límites internos del Imperio.

Los límites provinciales no son tan fáciles de identificar como el *limes* del Imperio o el *pomerium* de una ciudad, pero sus implicaciones son muy parecidas: todos esos límites determinan estrategias de movilidad, jurisdicción legal y administrativa y, además, tienen implicaciones en las prácticas sociales.

El propósito del Proyecto CoTIA es compilar toda la información epigráfica que tiene que ver con los procesos de delimitación y de disputa entre entidades públicas (dominios imperiales, ciudades, entidades rurales -*vici, pagi*- e infraestructuras públicas) en el territorio de Italia romana [Fig. 1]. Esta recopilación supone el primer corpus de los *termini lapidei* presente en la península itálica, islas y territorios pertenecientes a entidades administrativas de las *regiones* itálicas, con el fin de elaborar una interpretación histórica que permita comprender y entender las estructuras territoriales y sus estrategias de definición y pertenencia. La delimitación geográfica tiene un claro objetivo de entender el origen y la situación inicial mediante la cual los romanos empezaron a desarrollar dichos proyectos de delimitación, influenciados claramente con los precedentes de delimitación territorial etrusca, además de griega. Así, estos procesos que pueden verse en el resto del Imperio tienen su origen en el modelo que se fue desarrollando en la Italia preimperial, modelo que se fue mejorando para exportar y poder regular la vasta extensión geográfica de un Imperio poblado por más de 2000 ciudades privilegiadas.

Si se miran los orígenes de las técnicas de limitación, se podrá ver la primera evidencia legal de este tipo de regulaciones en la *Lex duodecim tabularum* (Ley de las doce tablas), del siglo V a.C., noticia que se extrae de la cita de Cicerón (*De Leg.* I, 21, 55). Tras esa primera fuente, la regulación territorial fue un asunto recurrente y de capital importancia en los textos legales de la República y el Imperio Romano. Uno de los recursos más importantes para entender los procesos de delimitación es la compilación de gran parte de la información conocida en el *Corpus Agrimensorum Romanorum* (CAR). Estos textos proveen una información muy útil sobre los procesos de fijación de los límites. También proveen información detallada sobre la descripción de los *termini* (los cipos epigráficos o anepigráficos que marcaban el confín entre dos partes). El CAR da también una descripción de dichos cipos, indicando el repertorio de elementos que podían marcar un límite para un romano. A pesar de tener información sobre *termini* hechos en materiales perecederos de los que, de momento, no tenemos ninguna evidencia arqueológica, también nos hablan de la tipología de *terminus lapideus*: el cipo hecho en piedra que tenía una inscripción con la que indicaba dicho límite. Es este último tipo de cipo el que conforma el corpus CoTIA por ser el único que reporta información relevante al respecto.



Fig. 1. Distribución de los *termini* en las regiones de Italia, Sardinia y Sicilia (proyecto CoTIA).

En una investigación anterior, el CoTIR -*Corpus Terminorum Imperii Romani*-, la compilación resultante dio 259 inscripciones provenientes de las provincias romanas [Fig. 2]. Comparándolo con la península itálica, se nota la cifra desproporcionada de los cipos itálicos [Fig. 3]. Los epígrafes de las ciudades itálicas se pueden subdividir en 45 evidencias dispersas por las *regiones* de época de Augusto, además de otras 9 evidencias en Sardinia (Cerdeña) y 1 en Sicilia. Las otras 144 evidencias corresponden con los procesos de delimitación de Roma. En la *caput imperii* se pueden identificar tres procesos diversos: uno de época republicana, un reajuste de su *pomerium* y el último que alude a la *ripa* del Tíber (el proceso de delimitación del curso del río).

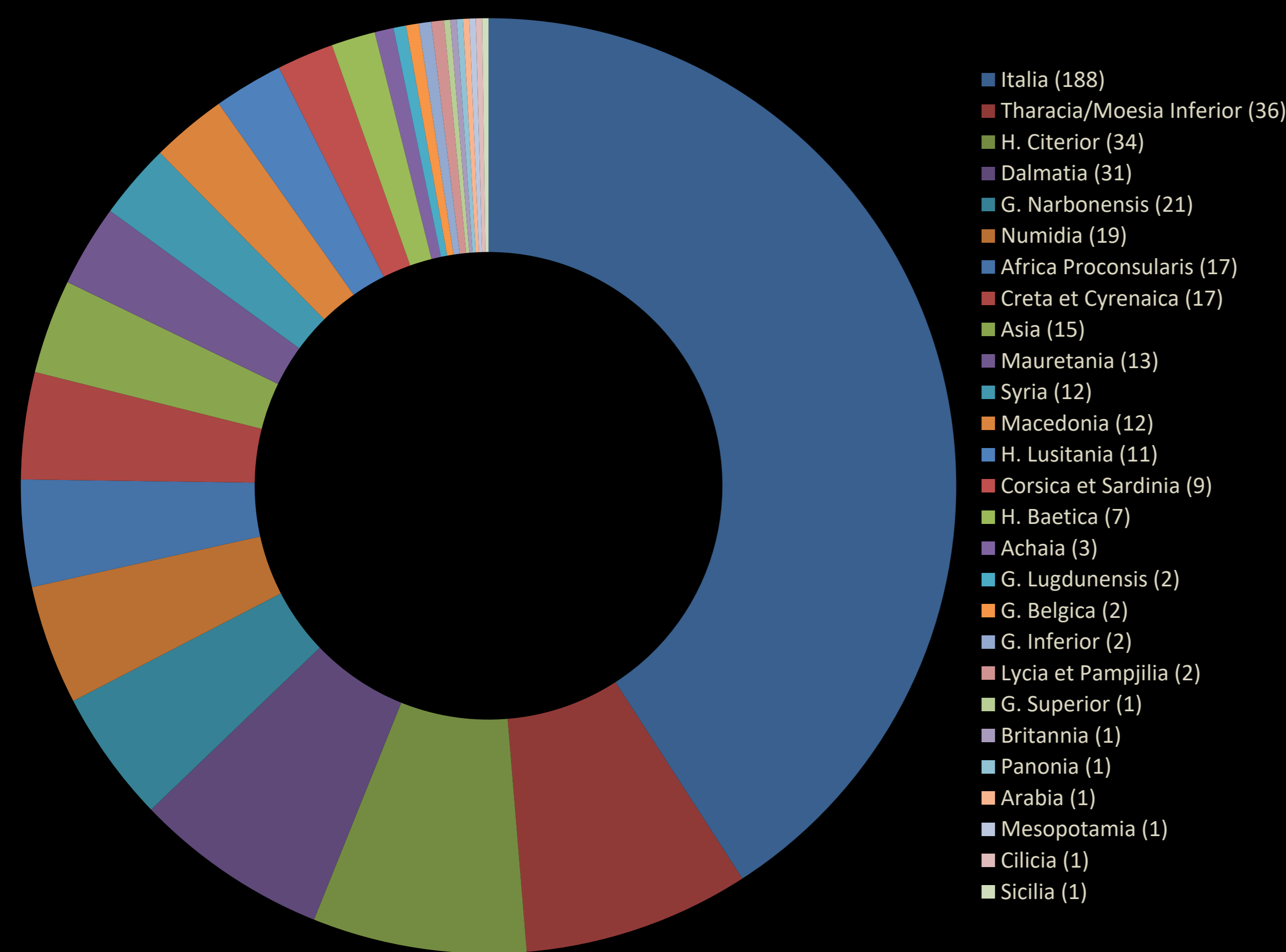


Fig. 3. Número de *termini* en cada provincia.

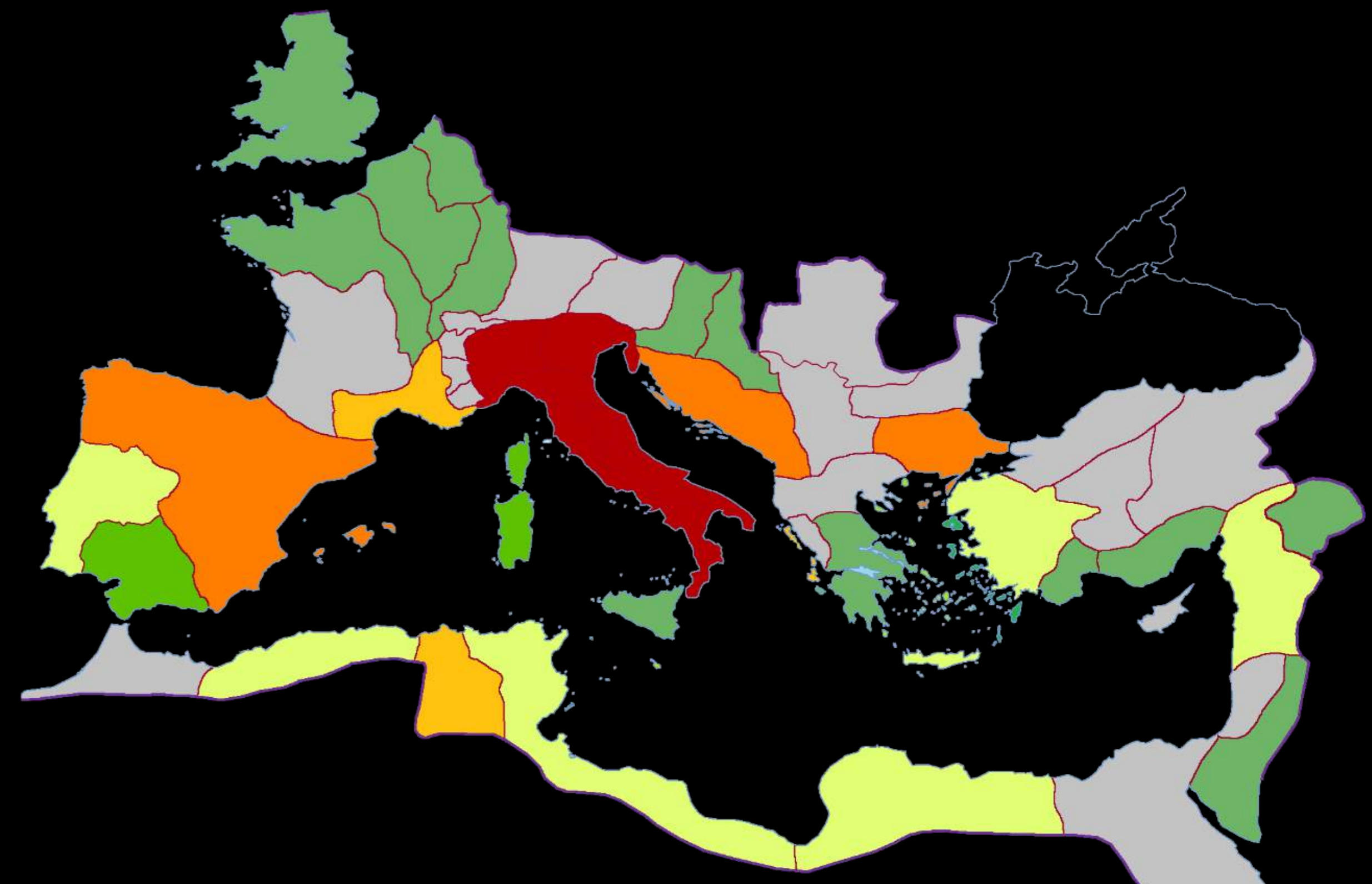


Fig. 2. Distribución de los *termini* en el Imperio Romano (proyecto CoTIR).

El alto número de inscripciones de Roma y de los territorios itálicos es ya una particularidad propia, pero se pueden sacar más conclusiones preliminares de dicho corpus. En Italia dichas evidencias abarcan un periodo cronológico mucho más amplio. Es el único territorio en el que se encuentra este tipo de epigrafía de época republicana, mientras que la última evidencia es del siglo V d.C. que señala el confín entre las comunidades de vándalos y godos en la localidad siciliana de Marsala. Los cipos itálicos principalmente hablan de procesos de delimitación entre comunidades, pero en Rocca Priora (*regio I*, actual Lacio) tenemos una de las pocas evidencias de delimitación pública de la zona por la que transitaba el acueducto (con otro paralelo en *Lugdunum* -Lyon, Francia-, perteneciente a la *Gallia Narbonensis*). Otra particularidad es la mención explícita de ciertas inscripciones a *Iuppiter Terminus*, la advocación de Júpiter vinculada a los límites (evidencias algo escasas, pero relevantes, ya que fuera de Italia sólo se ha documentado una evidencia más). El tipo de soporte también es algo a tener en cuenta, ya que existen inscripciones rupestres como el grupo de tres inscripciones rupestres del Monte Civetta (Dolomitas) que aluden al confín entre las comunidades cívicas de *Bellunum* (Belluno) e *Iulium Carnicum* (Zuglio), la inscripción del Monte Pergol (Dolomitas) que indica el confín entre las comunidades de *Feltria* (Feltre) y *Tridentium* (Trento) o la inscripción del Monte Venda (Colli Euganei) que indica el límite entre *Atestium* (Este) y *Patavium* (Padua). Este tipo de epigrafía solo se halla en el norte de Italia, con la única excepción de un hito de delimitación que marca el *territorium musulamiorum* (provincia de *Africa Proconsularis*, actual Túnez), que, en realidad, es una roca de medio tamaño.

En definitiva, conocer las dinámicas de delimitación en la península itálica ayuda a entender el resto de procesos de delimitación de los territorios provinciales, pudiéndose evaluar los orígenes y las cronologías de los mismos y ayudando así a entender la organización de los paisajes romanos.

Sergio España-Chamorro

Culturas e imaginarios del Mediterráneo Antiguo (V ed.)

El Sarcófago de Hipólito del Museo de Historia de Tarragona (España)

El *Sarcófago de Hipólito* [Fig. 1] del Museo de Historia de Tarragona es una pieza excepcional por tratarse del único ejemplar de la *Hispania Romana* que representa este mito, además de ser uno de los más importantes dentro del estilo de sarcófagos áticos. Está decorado en sus cuatro lados, con relieves referentes a la tragedia de Hipólito y Fedra. La pieza se conserva íntegra a falta de la tapa, aunque con importantes mutilaciones en el frente y lateral izquierdo donde también falta un gran fragmento en su parte superior. Los otros dos lados están completos.



Fig. 2. (izq.) Lluís M. Mezquida en la operación del rescate del sarcófago de Hipólito en la Punta de la Mora en Tarragona, finales de agosto de 1948 (foto Isidre Valentines, Petrófilos).

Fig. 3. (centro) Autores y textos clásicos que recogen el mito (elaboración M. Hinojosa Aguilera 2017).

Fig. 4. (dcha.) Imágenes de restos fósiles tomadas a través de lupa de 30x, de 22 mm (foto M. Hinojosa Aguilera 2017).

Fig. 1. Sarcófago de Hipólito, mármol lunense, caja: 2,035 m x 1 m x 1,130 m; Museo de Historia de Tarragona, España. Segunda mitad del siglo II o principios del siglo III d.C. (foto M. Hinojosa Aguilera 2017).

HALLAZGO

Rescatado del fondo del mar en la costa tarraconense en 1948, fue llevado a las antiguas dependencias del Museo Arqueológico de Tarragona. En 1960 es trasladado al Museo de Historia, a la Torre del *Pretori*, donde se encuentra en la actualidad [Fig. 2].

Tras su recuperación le practicaron una limpieza de restos biológicos. Desde ese momento, no ha sido objeto de ninguna restauración.

Nuestro estudio técnico ha consistido en: observación del estado general de conservación; medición; documentación fotográfica; exploración con lupas [Fig. 4] de los residuos biológicos y búsqueda de restos de pigmentos de pintura que pudieran encontrarse.

Sin datos epigráficos ni otros vestigios que pudieran ayudarnos en la identificación del comitente, solo se ha podido conjeturar al respecto sin que hasta la fecha se haya podido llegar a una conclusión. Del mismo modo, sigue siendo un misterio cómo, cuándo y por qué acabó a seis metros de profundidad en el fondo marino.

CRONOLOGÍA

El sarcófago de Tarragona se realiza en la segunda mitad del siglo II o principios del siglo III d.C., es decir, en un período intermedio de la producción de sarcófagos que representan el mito de Hipólito ya que esta se extiende desde finales del siglo II d.C., hasta la primera década del siglo IV. A través de ellos, podemos observar la importancia de los intercambios artísticos que hubo entre Roma y Atenas, así como la influencia de los talleres romanos en los áticos instalados posteriormente en la metrópolis.

EL MITO

Hipólito era hijo del rey de Atenas, Teseo, e hijastro de su segunda esposa, Fedra. Amante de la caza, veneraba especialmente a Ártemis y despreciaba a Afrodita. Por ello fue castigado por la diosa del amor, quien hizo que Fedra concibiera por él una gran pasión de la que Hipólito se enteró a través de la confesión que le hace la nodriza. Ante tal revelación, repudió a Fedra, quien, para evitar la deshonra, decide suicidarse no sin antes dejar escrita una falsa acusación contra el joven de abusar de ella en ausencia de su padre. Teseo regresa de un corto viaje y se encuentra a su esposa muerta con la carta aún en sus manos. Sin dudar de la culpabilidad de Hipólito, le expulsa de Atenas, maldiciéndole y suplicando a Poseidón un castigo mortal para su hijo. El dios marino envía un monstruoso toro que hará desbocar a los caballos del carruaje del héroe que queda mortalmente herido. Aún vivo, lo llevan ante Teseo, a quien, previamente, Ártemis le ha desvelado toda la verdad, y rogando el perdón de su hijo, Hipólito muere en sus brazos (EURÍPIDES. *Hipólito*).

El problema fundamental que se debate en esta tragedia es el conocimiento de la *hybris*, la insolencia ante el poder de la divinidad que siempre conlleva un castigo. Como obra literaria en diferentes textos clásicos, su recorrido cronológico comienza en el s. V a.C., con Eurípides quien compuso dos piezas con el mismo título de *Hipólito* [Fig. 3]. El mito de Hipólito gozaba de gran popularidad porque remite a la figura del buen cazador, utilizándose para evocar un parangón de la *virtus* del difunto con el héroe en la batalla y la imagen de Fedra como mujer doliente protagonista de una escena de despedida. Sin embargo, la literalidad de la obra se empezará a reflejar a medida que avance en el tiempo su producción.



Fig. 6. (izq.) Detalle del panel trasero. En la izquierda la imagen femenina y, sobrepuestas a esta, tanto el remo como el dibujo que resalta el *króbylos* sobre la cabeza de la diosa que interpretamos como Venus-Fortuna (elaboración M. Hinojosa Aguilera 2017).

Fig. 7. (dcha.) Lateral derecho del sarcófago (foto M. Hinojosa Aguilera 2017).



Fig. 5. Imágenes de Teseo en el lateral izquierdo, el frente y la trasera del sarcófago (elaboración M. Hinojosa Aguilera 2017).

DIVERGENCIAS DE INTERPRETACIÓN

En 2003 los investigadores Abellán Armelles y Dalmau Mensa elaboraron el estudio iconográfico más completo hasta la fecha. El estudio de la pieza nos lleva a discrepar con la interpretación dada y asumida hasta ahora que, básicamente, se resume en los siguientes puntos:

- Se identifican quince escenas representadas, en lugar de las catorce que refirieron en 2003.
- Con base en la época de elaboración, en los textos clásicos y en la presentación del mito en los relieves, se evidencia que es el **II Hipólito de Eurípides la obra en la que se basa toda la iconografía** del monumento funerario, sin que la obra de Séneca, *Fedra*, se utilizara en ninguna de las escenas como ellos aseguran.
- La constante presencia de Teseo, que encontramos en el sarcófago, se fundamenta en el importante peso que tiene en el desarrollo de la tragedia, siempre puesto en relación con las escenas representadas [Fig. 5].
- La imagen femenina que aparece en la esquina inferior izquierda del panel trasero ha sido considerada por diferentes autores como Venus, Fedra o Ariadna, mientras que, con base en los atributos que presenta, la identificamos como **Venus-Fortuna**, sincretismo entendido como una de las incorporaciones de la libertad artística para indicar el *fatum* de Hipólito [Fig. 6].
- La continuidad en el panel derecho de las hojas del árbol en el que está apoyada la diosa, nos lleva a ese destino cumplido con la **alegórica muerte del héroe** que vemos representada en la figura casi antropomórfica del joven venado [Fig. 7].

El *Sarcófago de Hipólito* de Tarragona es el único ejemplar donde encontramos que se relata la obra completa de Eurípides, lo que lo convierte en una pieza aún más excepcional.

María Hinojosa Aguilera

