Joaquín Ruiz de Arbulo
David Vivó

Revista d'Arqueologia de Ponent
nº18 2008
Pàgs. 71-140

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 consideré un Asklepios comme une image hellenistique 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'épigraphe 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 Cadafalch 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

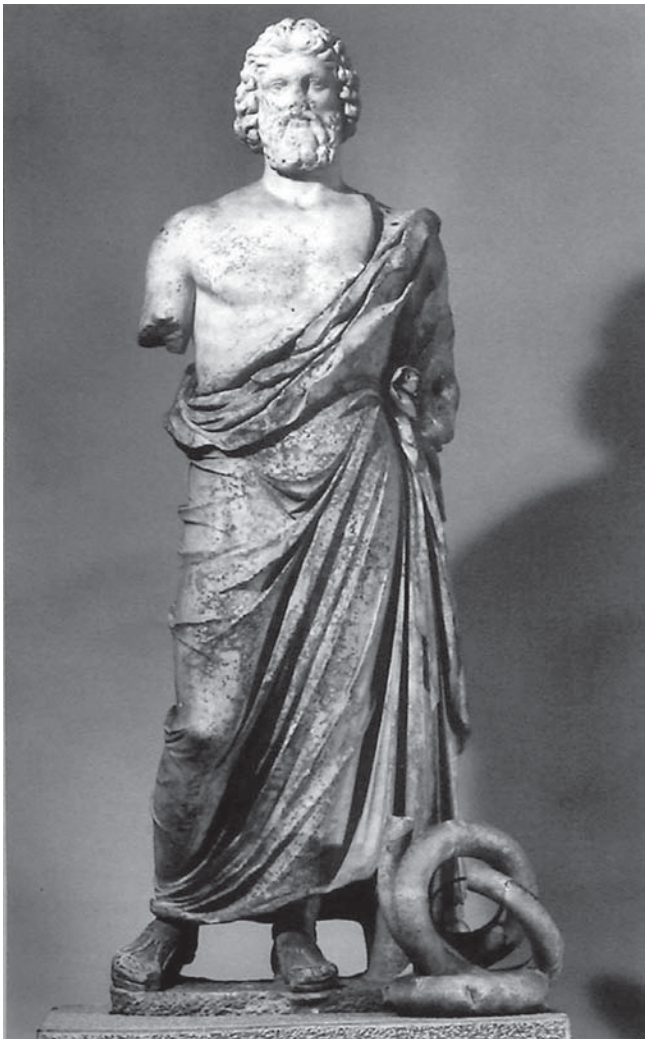

Fig. 1. Presentación tradicional hasta el año 2007 de la gran escultura marmórea emporitana atribuida a *Asklepios* en el Museo Arqueológico de Barcelona / Museu d'Arqueologia de Catalunya asociada a los fragmentos de una serpiente (foto Museu d'Arqueologia de Catalunya, Oriol Clavell). Los brazos de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

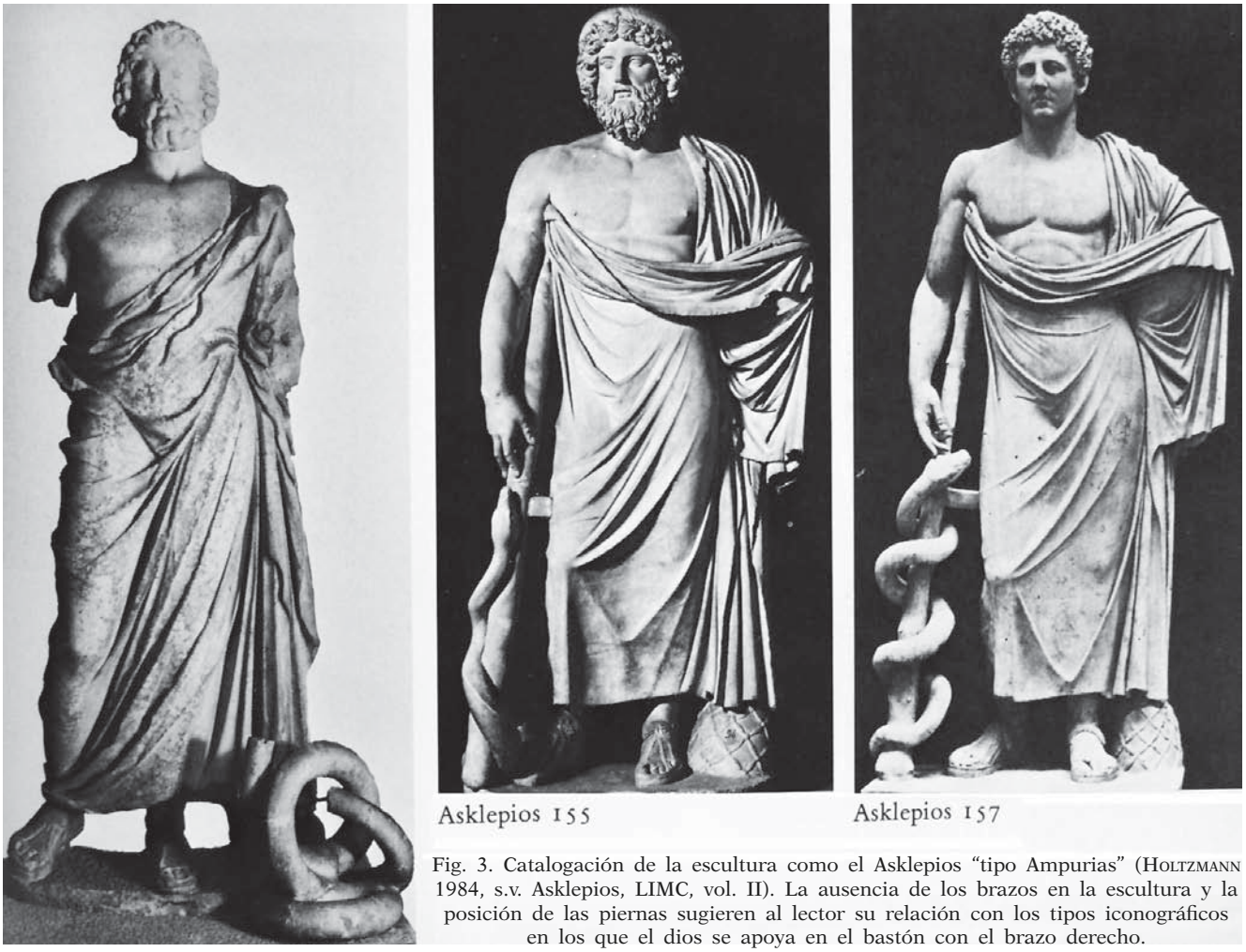

Fig. 3. Catalogación de la escultura como el Asklepios "tipo Ampurias" (Holtzmann 1984, s.v. Asklepios, LIMC, vol. II). La ausencia de los brazos en la escultura y la posición de las piernas sugieren al lector su relación con los tipos iconográficos en los que el dios se apoya en el bastón con el brazo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

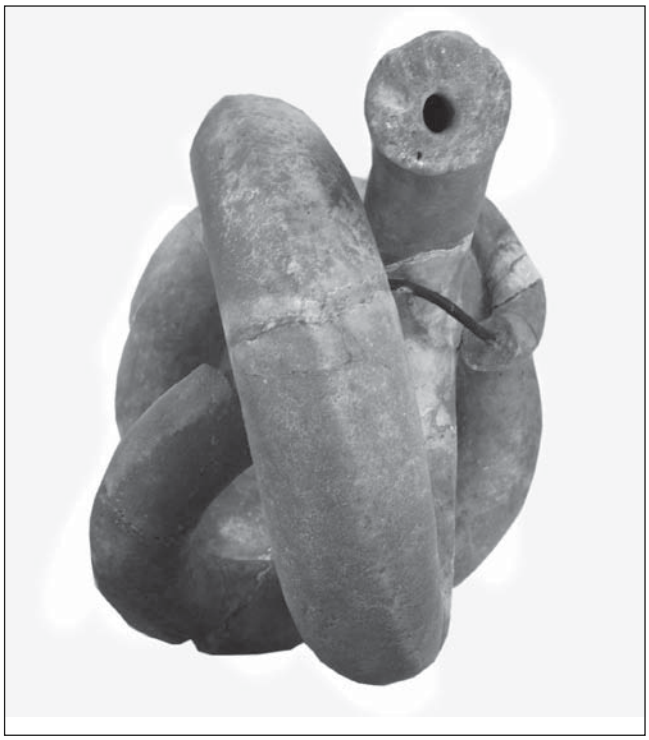

Fig. 4. Vista vertical de los fragmentos de la serpiente. Por su talla y disposición, no resulta posible que esta serpiente se enrollase a los pies de un bastón tal como sugiere de forma errónea la restitución de Almagro y Kukhan.

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 templetes 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 templetes (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 encontrase *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.

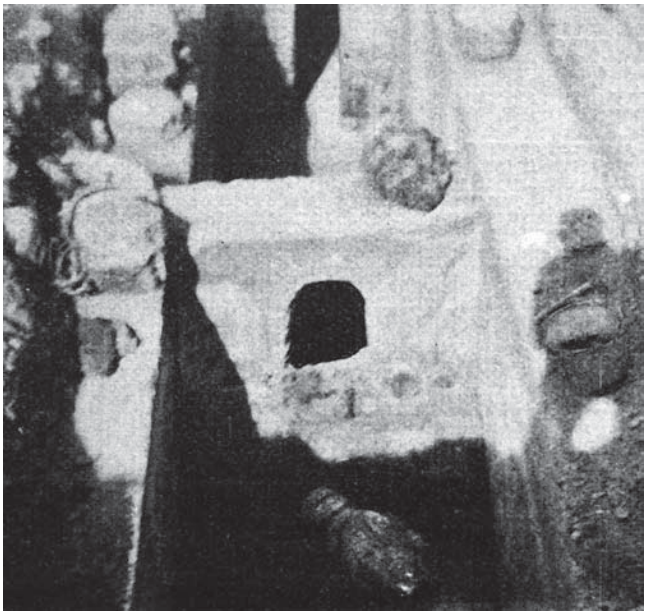

Fig. 5a. Aparición del torso de la estatua en el interior de la gran cisterna de cuatro compartimentos el 25 de octubre de 1909. Foto E. Gandía (Caselles 1911, fig. 17).

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 Iltres Sres presidente y vicepresidentes de la Junta de Museos y al Sr. Manuel Cazurro 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 encastre 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

perficial se encontró un trozo de estatua mas chica en mármol blanco y al parecer este fué posteriormente arreglado quedando á forma de busto despues de su destruccion debido á que en su primitivo estado tuvo brazos y al descubrirse en este lugar se encontró tirado á 1'50 de profundidad desde donde termina la pared lado

Este del referido deposito y de espaldas con la marca rota, el lado derecho tiene el brazo roto hasta el ante brazo con una huella de haber tenido empalmado el brazo, el lado izquierdo roto desde el hombro y sin nada de brazo ni ante brazo, llegando este trozo hasta la cintura, viéndose en este lado señales de haber sido arreglado por medio de hendiduras hechas en piedra teniendo 0'79 cm 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 endiduras de ropaje de alguna estatua de 0'10 de largo por 0'08 de alto, y por más que se rejistró este lugar no se pudo encontrar ningun fragmento del referido busto, ya que dió la casualidad que cuando se dió el primer golpe del pico en el mármol se encontraba el que suscribe presente y quizás por esto no sufrió desperfecto alguno, y acto seguido me encargué de descubrirlo con todos los cuidados que requiere el caso. El obrero que lo encontró fué Juan Escribá

y habia probabelidades de esta pertenecer á dicha al busto encontrado el dia 25 del mes de Octubre por coincidir las medidas de la endidura ó hueco que tiene desde el arranque de la cintura hasta el hombro izquierdo, de lo cual mañana anotaré mas detalles.

Dia 6 de Noviembre de 1909.

En este dia como digo el dia anterior tomé una fotografia de la estátua encontrada tal como se descubrió para poder demostrar su autentisidad de posicion en caso de que en un derrumbamiento hubiesen roturas por la cara delantera, y acto seguido dispuse para levantarla de pie en el mismo lugar de la zanja para proceder el sacarla á la superficie y antes de hacer esto saqué otra fotografia para poderla enseñar á los Sres. de la Ilustre Junta de Museos á mi llegada á Barcelona para que pudieran formarse una idea de la grandiosidad y hermosura de tan ropaje tan bien ejecutado viéndose bien claras las líneas de un buen escultor de la época griega, siendo una gran verdadera lástima le faltén

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 Iltres. 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 (RODÀ 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 escultura, probablemente la misma estatua masculina que venimos describiendo (ver fig. 38).

2. Partes delanteras de dos pies de una escultura 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 escultura 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 escultura 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 *perirrhanterion* 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 estatuita".

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

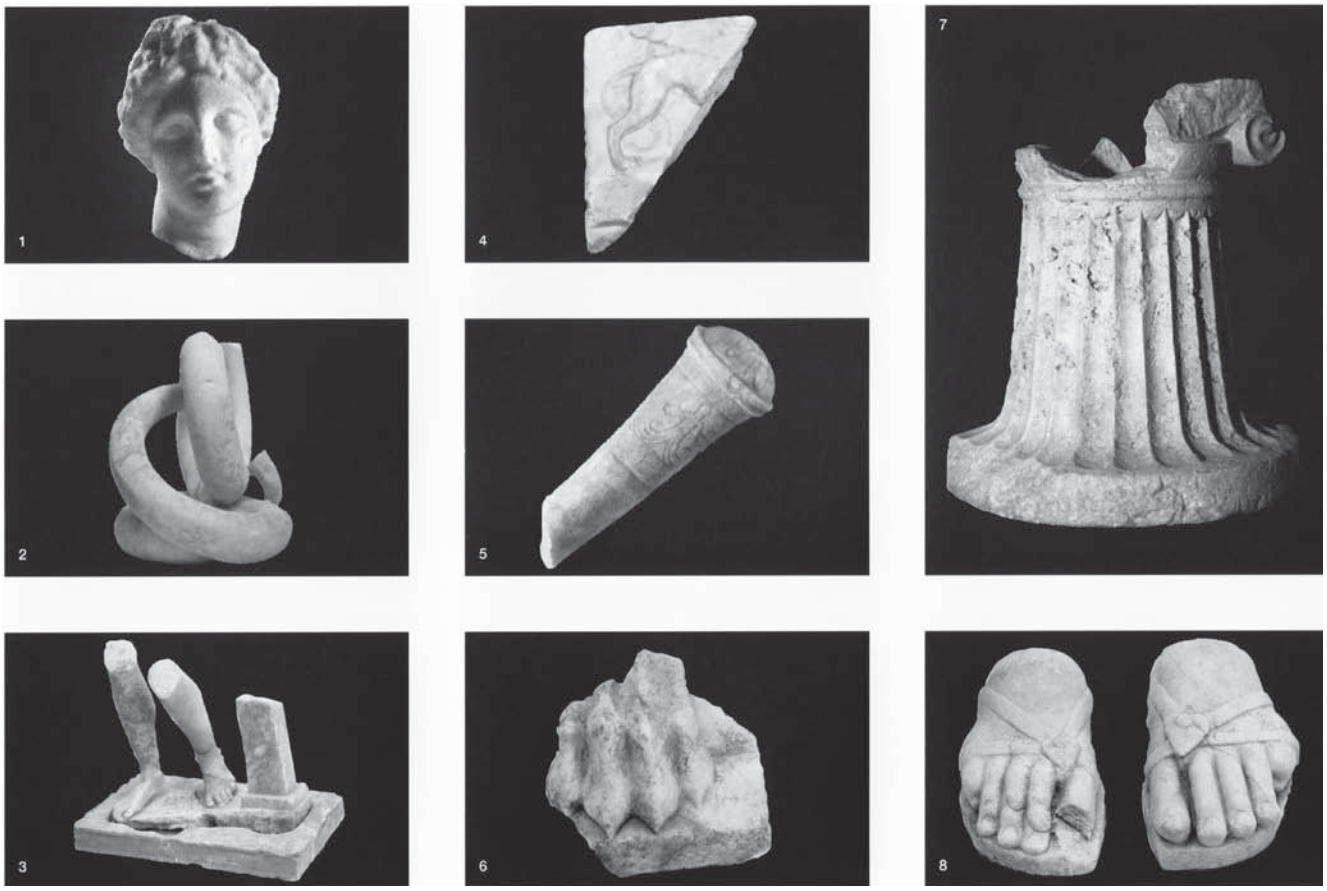

Fig. 8. Hallazgos escultóricos de 1909 en el templo M. Núms. 1 y 3. Cabeza y pies de una "Venus". Núm. 2. Fragmentos de una serpiente enroscada sobre sí misma. Núm. 4. Parte superior de una estela con relieve de esfinge alada. Núm. 5. Extremo de una cornucopia. Núm. 6. Garra de una escultura o mueble 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 praxitélico 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 los 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

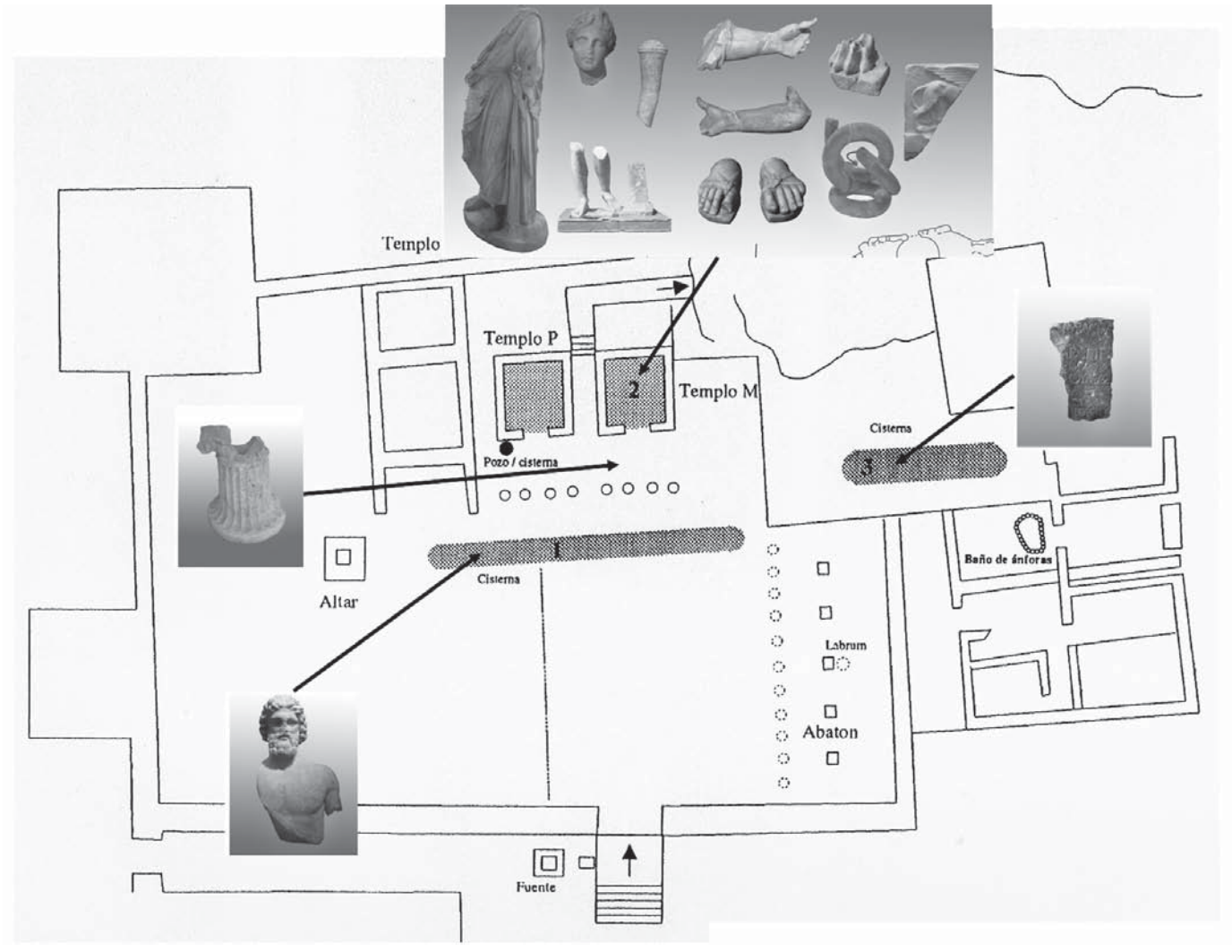

Fig. 9. Situación de los hallazgos escultóricos del año 1909 y del fragmento de lápida IRC III, 15 sobre una planta restituida de la última fase del santuario emporitano.

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 *perirrhanterion*, 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 *terminus 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 restituido de la siguiente forma: *[ISIDI SARA]PI(di) AEDEM / [SIMULACR]A PORTICUS / [NUMAS / N]UMENI F(ilius) / [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'eglise 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 restituida a partir de tres fragmentos diferentes (Fabre, Mayer, Rodà 1991).

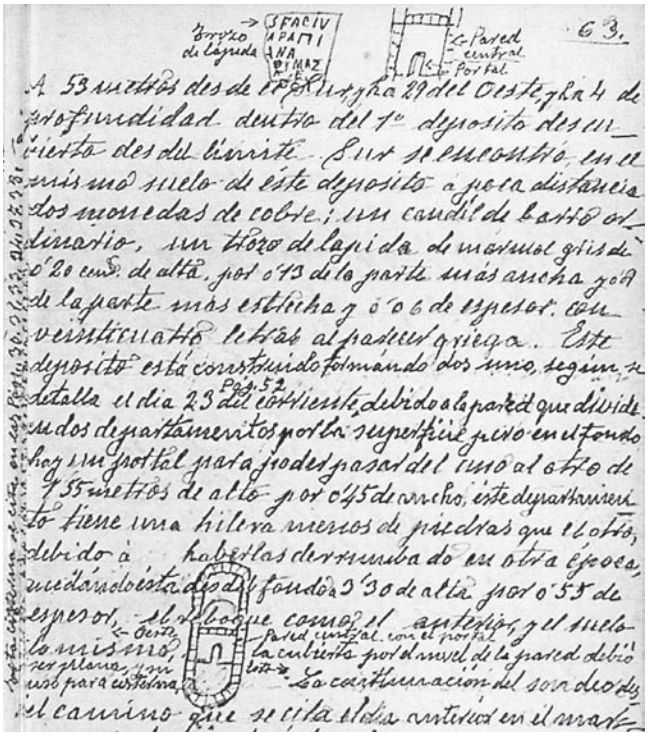

Fig. 10b. Anotación de E. Gandía referente a la aparición del fragmento "a" de la lápida en una cisterna vecina al santuario y a los hallazgos de escultura en el templo M (Diario de Gandía 1908, 63).

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 [---]S 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 atestiguado.

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 Vitrubio (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 Cadafalch 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 Psiqué 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'epoque hellenistique, sont normalement faites de plusieurs morceaux réunis par emboîtement, collage ou scellement, en general de deux manieres 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

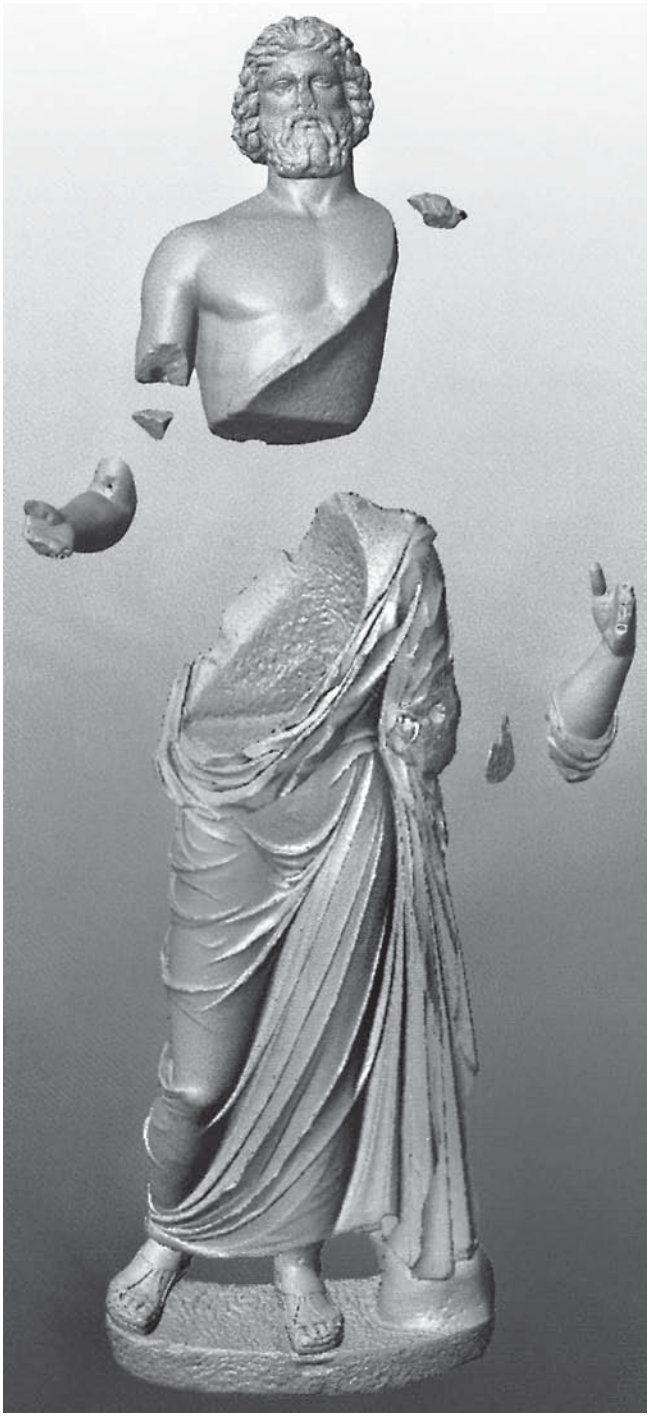

Fig. 11. Imagen virtual tridimensional con las diferentes piezas que componen la escultura obtenida mediante una digitalización en 3D de alta definición (Masalles 2007, fig. 9).

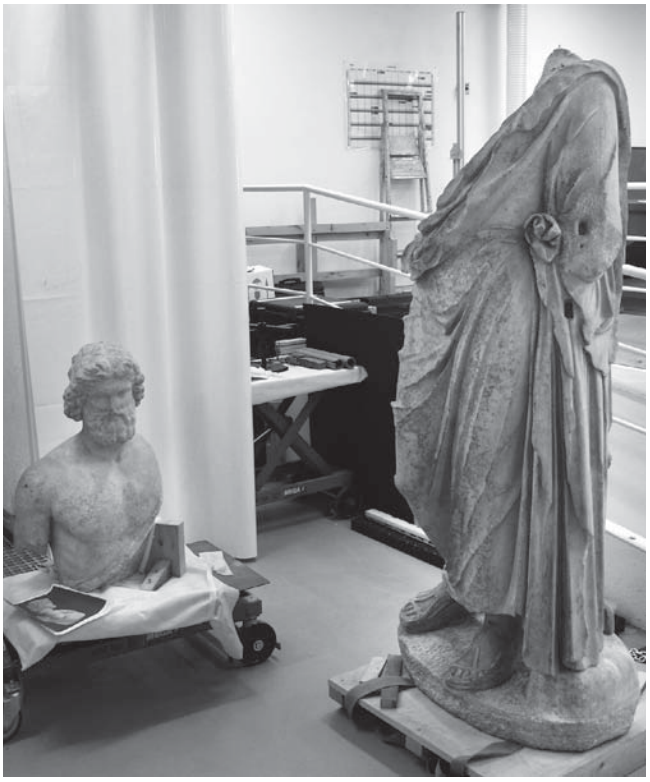

Fig. 12. Torso y cuerpo de la estatua durante los trabajos de limpieza, documentación y restitución en el Taller de conservación/restauración escultórica del Museu d'Art de Catalunya.

forma aproximada los pliegues del manto (*himatión*) 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

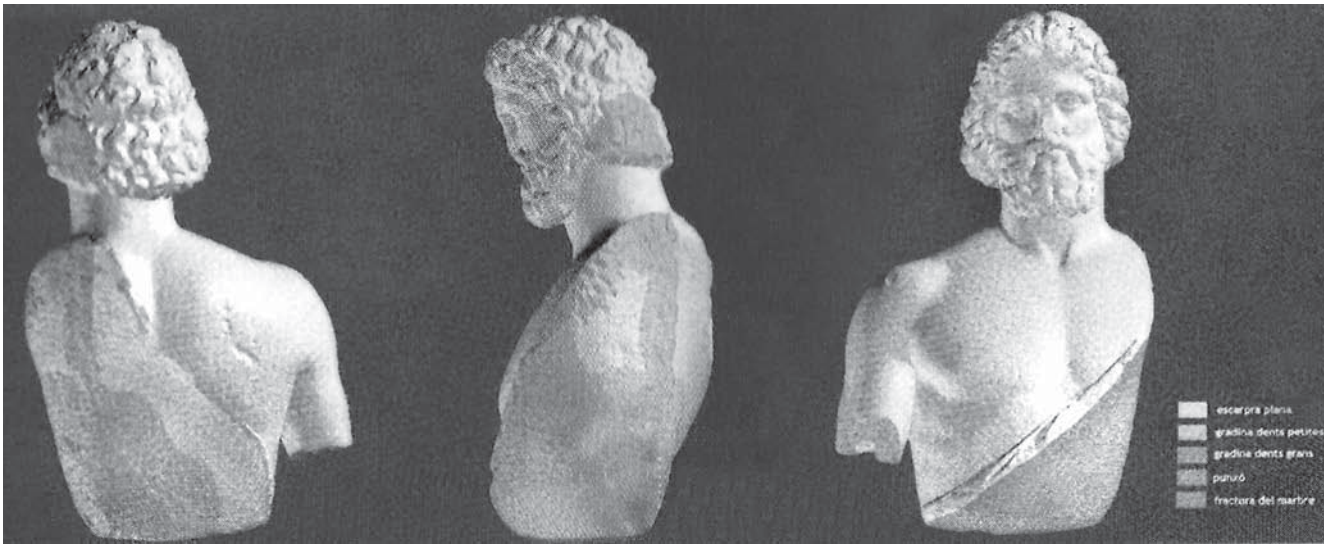

Fig. 13. Imagen virtual del torso de la estatua mostrando las marcas de trabajo con escarpa, gradina y punzón (Masalles 2007, fig. 8)

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.

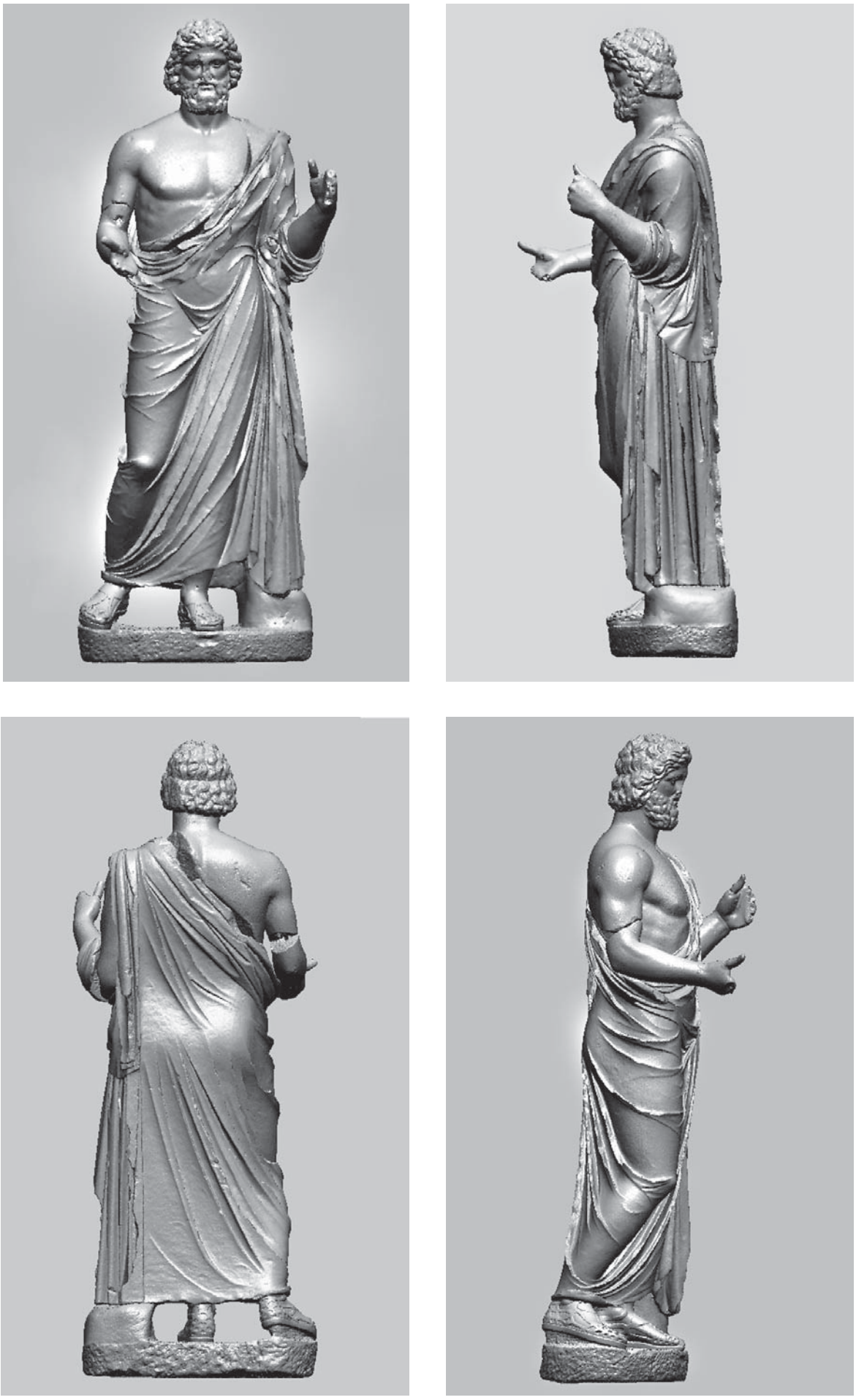

Fig. 15. Imágenes virtuales tridimensionales de la estatua (A. Masalles y facsímil 3D).

resulta efectivamente característica de dos de los tipos canónicos del dios *Asklepios*, los denominados tipos *Florencia* 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 escultura 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 Asklepios 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 asiendo 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

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 sujección 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 sujección 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 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.

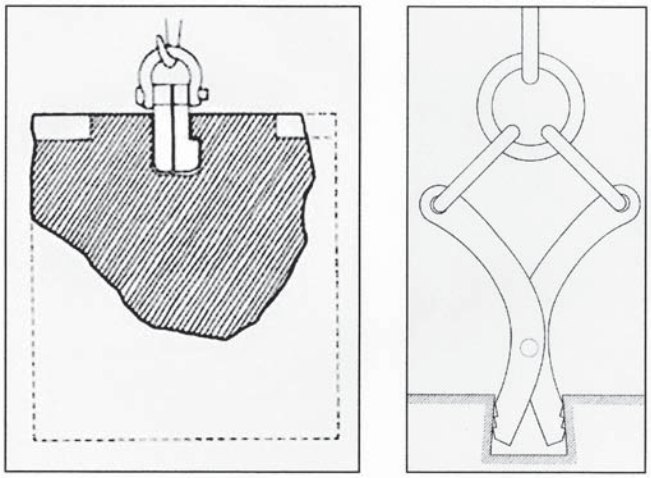

Fig. 25. Mecanismos de aprehensión para el levantamiento de sillares documentados en el mundo griego antiguo. Loba y pinzas de sujección. No obstante, estos mecanismos no han sido documentados hasta el momento en la escultura antigua.

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)

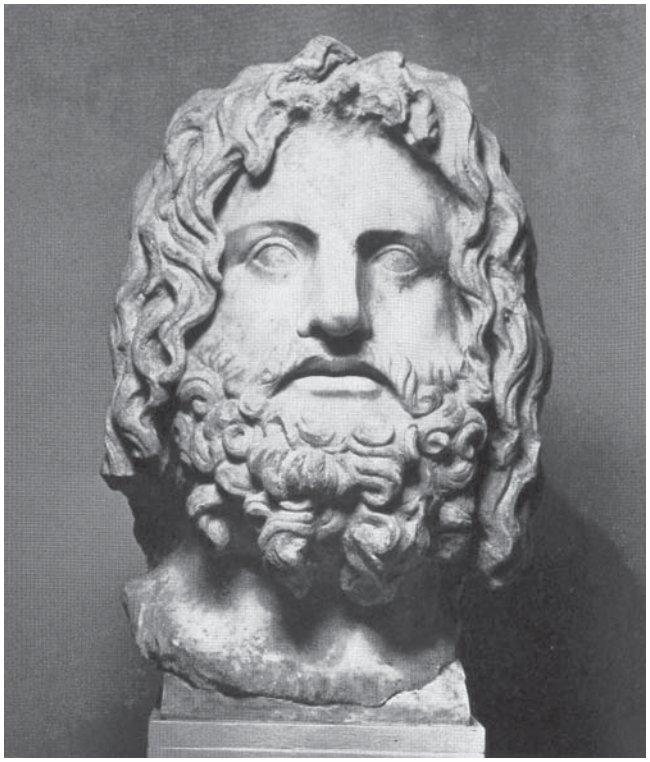

Fig. 27a. Baltimore. Walters Art Museum. Cabeza colosal de Serapis (h: 52 cm) procedente de Egipto, época imperial romana (Hornbostel 1973, fig. 164).

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 quadrangular 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, 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.

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).

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.

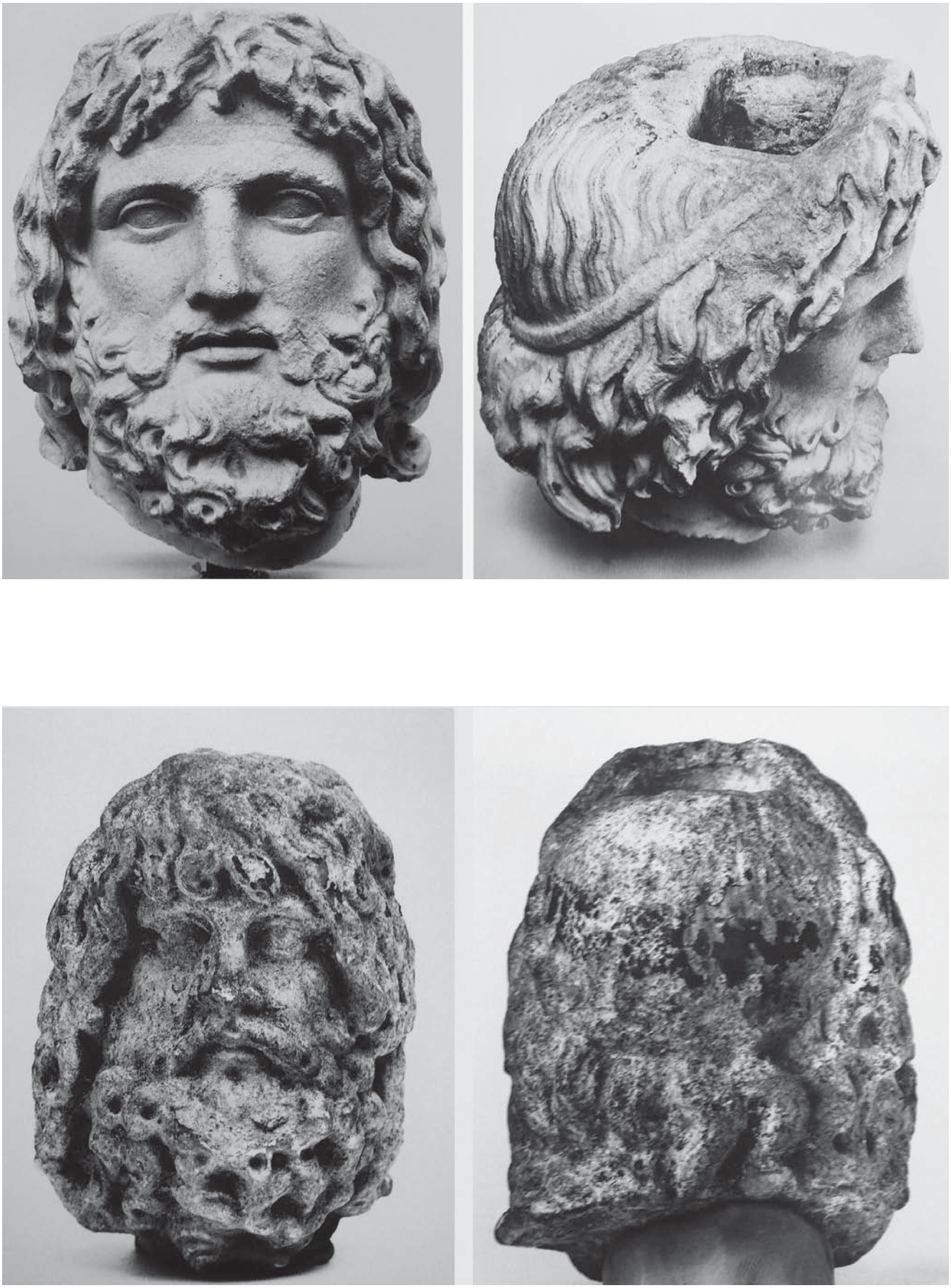

Fig. 27c i d. Cabezas de Serapis del Museo Gregoriano Profano - Ciudad del Vaticano (de Von Christiane Vorster 2004, núms. 54 y 75)

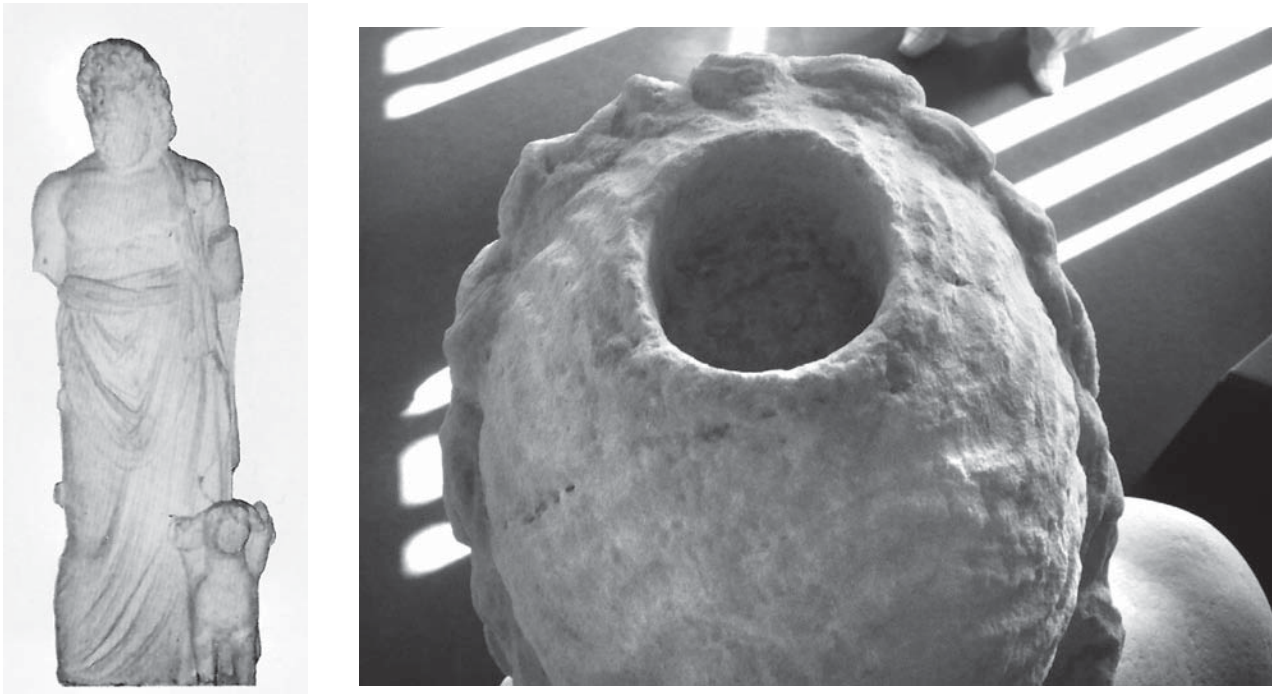

Fig. 28a. Siracusa. Museo Archeologico Paolo Orsi. Estatua marmórea de Serapis con can Cerbero procedente de Siracusa, s. III-II a.C. (Tran tam Tinh 1983, III.7, fig. 96). b. Detalle del gran agujero superior para encajar el *kalathos* (foto cortesía de Concetta Ciurcina, Museo Archeologico Paolo Orsi).

En diversos frescos pompeyanos el dios muestra simplemente sobre la cabeza la flor de loto osiríaca. Así ocurre en la imagen pintada de Serapis junto a Isis y Anubis en el peristilo de la casa degli amorini dorati y también en la edicula pintada en la pared del *viridarium* de la casa de las Amazonas (VI, 2, 14) mostrando a Serapis e Isis con el niño Harpócrates entre ambos (Tran tam Tinh 1983, 156-157, núms. III.15 y 16). También lucen flores de loto los dos bustos idénticos de personajes barbados con amplios rizos (¿Serapis y el Nilo?) que enmarcan a las barcas nilóticas de Isis y Horus sobre un altar al que ascienden las serpientes *Agathos Daimon* y *Agathe Tyché* en una famosa pintura de la pared norte del *sacrarium* del Iseo pompeyano (*Alla Ricerca di Iside* 1992, 60, I.74; *Egittomania* 2006, 111, núm. II.51 / 1.74). En último lugar, una plaquita de bronce procedente de una villa en el entorno pompeyano muestra a Isis y Serapis, tocados ambos con la flor de loto, rodeando un pedestal con Harpócrates, de nuevo en una explícita imagen de tríada isíaca (Tran tam Tinh 1983, 107, n. IB 2, fig. 30; Tran tam Tinh 1990, n. 167; Tran tam Tinh, Jaeger, Poulin 1988, n. 379; Merkelbach 1995, fig. 68). En resumen pues, la ranura que lleva en la coronilla la imagen emporitana servía para sostener un emblema añadido y éste pudo ser un *kalathos* / *modius* o quizás mejor para una cronología tardo-republicana una corona egipcia de tipo *Atef*.

No obstante, para identificar la escultura como una imagen alzada del dios Serapis existen dos cuestiones iconográficas que hemos de tener en cuenta. Como ya observara Schroeder (1996, 229) la iconografía característica del dios alejandrino en época imperial romana lo presenta normalmente vestido con una túnica (*chitón)* bajo el manto de ropaje (*himatión*). En segundo lugar, uno de los detalles fisionómicos de

Fig. 29. Acuñaciones monetales de los Lagidas en Alejandría a lo largo del siglo III aC De arriba a abajo: Ptolomeo II; Ptolomeo IV (de Castiglione 1978, fig. 1).

Fig. 30. Terracotas helenísticas (siglos III-II aC) mostrando a Serapis entronizado, con cornucopia, el brazo derecho apoyado sobre Harpócrates y portando la corona osiríaca *Atef*. a. Procedencia desconocida, British Museum (de *Cleopatra* 2000, 46, I.24). b. Colección Fouquet (de HORNBOSTEL 1973, fig. 359).

Fig. 31. Pompeya. Casa degli amorini dorati. Detalle del fresco en el peristilo de la casa con las cuatro divinidades alejandrinas —Anubis, Harpócrates, Isis y Serapis—. Isis y Serapis portan flores de loto sobre las cabezas.

Fig. 32. Placa de bronce de una villa del entorno pompeyano. Isis con sistro y palma y Serapis con patera y cetro, ambos tocados con flores de loto, rodean un pedestal que sostiene al niño Harpócrates de pie, vestido con nebrida, con el gesto característico del dedo índice derecho en los labios, portando una cornucopia y apoyado en un tronco sobre el que se enrolla una serpiente (de Merkelbach 1995, fig. 68).

la famosa estatua de culto entronizada venerada en el gran Serapeo de Alejandría parece ser su peinado con cinco mechas frontales, rizadas y caídas sobre la frente. Pero de nuevo gracias a una aguda y debatida propuesta de L. Castiglione (1958) podemos discutir si ambos elementos iconográficos corresponden a la imagen de culto primigenia o bien surgieron en una época más avanzada, como deudores del gran fervor que tuvieron por Serapis diversos emperadores romanos, especialmente Adriano, reconstructor de su templo (cf. Malaise 1972 b, 419-427). Castiglione propuso que la imagen entronizada de Serapis acompañado del can Cerbero que encontramos repetidamente representada a lo largo de los siglos II y III dC correspondería en realidad a una nueva imagen creada en época adrianea. La tesis fue rápidamente contestada por Hornbostel (1973, 204-206, 210-214) mostrando hasta 15 ejemplos anteriores a Adriano donde la imagen de Serapis muestra un peinado con mechas frontales pero tuvo la virtud de demostrar la falta de una iconografía "rígida" en la transmisión de la imagen cultual de Serapis (discusión en Malaise 1975; Tran tam Tinh 1984, 1713-1715; cf. Merkelbach 1995).

Veinte años más tarde, Castiglione (1978) pudo demostrar que en las ya citadas acuñaciones helenísticas de los Lágidas, la imagen iconográfica primigenia del dios mostraba un típico peinado alejandrino en *anastolé*. El autor húngaro defendió así una concepción pluralista en la tipología de las imágenes de culto de una divinidad que tan solo en Alejandría ya contaba con varios santuarios diferentes y en cuya expansión mediterránea las iniciativas particulares (como la que ahora examinamos) tuvieron una importancia fundamental: "Tout plaide en faveur de l'exclusion d'une iconographie uniformisée de Sarapis avant l'époque imperiale romaine" (Castiglione 1978, 222).

La iconografía de Serapis/Sarapis, el nuevo dios alejandrino "inventado" por Ptolomeo I Soter, sería estudiada de forma detallada por W. Hornbostel (1973) y V. Tran tam Tinh (1983), mostrando efectivamente una realidad abierta a diferentes variantes. Hornbostel propuso la existencia de dos imágenes diferentes de Serapis: una inicial, desarrollada en el santuario primigenio de Menfis, cuna de la divinidad, donde el culto milenario de Osiris / Apis adquirió nuevas formas antropomorfas bajo el influjo helénico de la dinastía Lágida y una segunda imagen entronizada, que según el relato mítico fundacional habría sido inicialmente trasladada a Alejandría desde la ciudad de Sínope tras un sueño premonitorio del monarca (Plutarco, *De Iside et Osiride*, 361-362).

Ambas obras se situaron en el nuevo y enorme santuario construido en Alejandría por orden de Ptolomeo I Soter (304-283 aC). El gran *Serapieion* se levantaba en uno de los ángulos de la ciudad antigua, en la colina de Rakotis, el barrio indígena primigenio anterior a la ciudad de Alejandro, vecino al gran canal de Alejandría, y situado junto al hipódromo de la ciudad (denominado *Lageion* en recuerdo del padre del primer Ptolomeo). La importancia de la obra justifica que los trabajos continuaran durante los reinados de sus sucesores Ptolomeo II Filadelfo y Ptolomeo III Evergetes, al igual que ocurriera con otras grandes obras de la ciudad como la gran torre de la isla de Faros. Las ruinas del santuario fueron excavadas a fines del siglo XIX por sucesivas expediciones y en último lugar durante la Segunda Guerra Mundial por A. Rowe, con resultados que han sido revisados recientemente por McEnzie, Gibson y Reyes (2004). La identificación del recinto se logró ya en 1886 por el hallazgo en una trinchera de fundación de una placa de oro conteniendo una dedicatoria escrita en griego y en la sagrada lengua jeroglífica: "El Rey Ptolomeo, hijo de Ptolomeo y Arsinoe, los dioses hermanos, [dedica] a Osiris/Apis (el nombre de Serapis transcrito en cartela jeroglífica), el templo (*naos*) y el recinto sacro (*témenos*)" (Maspero 1886 cit. en McKenzie, Gibson, Reyes 2004, 81). Posteriormente, aparecieron en las trincheras de fundación de las esquinas del recinto otras diez placas de oro, plata, bronce, fayenza y barro siempre con idéntico texto probando así que el gran templo y la monumentalización del gigantesco recinto sacro circundante habrían sido en realidad construidos durante el reinado del tercer dinasta lágida, Ptolomeo III Evergetes (246-221 aC) agrupando en su interior las construcciones precedentes, mal conocidas.

En el recinto han aparecido dedicatorias a Isis y Serapis por parte de las parejas reales Ptolomeo I Soter /Arsinoé y Ptolomeo II Filadelfo/Arsinoé II. Eran estos últimos los padres del tercer Ptolomeo, los "dioses hermanos" citados en las placas de fundación; un matrimonio real de hermanos de sangre (Filadelfo: "el que ama a su hermana"), cuya unión solo podía legitimarse por su carácter excepcional y divino. A la muerte prematura de Arsinoé II, Ptolomeo II organizó en su honor y en el de sus padres también divinizados unas famosas y grandes fiestas

que recogieron todo el fasto y la suntuosidad del más rico de los reinos helenísticos (Pfrommer 1999). Las solemnes *Ptolemaia* instauradas en los años 279/278 dC incluían competiciones gimnásticas, musicales, ecuestres y ante todo espléndidas procesiones en honor de Dionisos / Serapis descritas por Calíxeno de Rodas y recogidas de éste con todo detalle por Ateneo (*Deip.*, 197-203; ver traducción castellana de L. Rodríguez-Noriega 1998 en ed. Gredos). Estas fiestas crearon realmente un "modelo" extremado de lujo y fasto, siendo el exponente magnífico de aquella *luxuria asiatica* que décadas más tarde aturdiría a los *imperatores* romanos victoriosos sobre Antíoco y los gálatas del Asia Menor y que sedujo después, por intermedio de Cleopatra, tanto a Julio César como a Marco Antonio.

Según el relato del escritor griego cristiano Clemente de Alejandría (*Protrepticus*, 4, 48, 3) la imagen colosal entronizada venerada en el santuario era en el siglo II d.C. una obra deslumbrante, cubierta por limaduras de oro, plata, bronce, hierro, plomo y estaño y también zafiros, hematites, esmeraldas y topacios, reducidos a polvo que darían a la imagen un misterioso color azul oscuro. Numerosas copias de los siglos II y III d.C. acreditan de forma detallada el aspecto e iconografía del dios pero como ya hemos explicado no podemos saber si esta imagen fue realmente la imagen inicial o una nueva creación de época antonina. Según Clemente, la estatua habría sido obra de un escultor denominado Bryaxis. Éste ha sido tradicionalmente relacionado con el famoso escultor cario del siglo IV aC contemporáneo de Scopas, Leochares y Timoteo junto a los que trabajó en torno a los años 351 y 333 aC decorando las fachadas del Mausoleo de Halicarnaso (Plinio, *Nat. Hist*., XXVI, 4). A Bryaxis se le atribuyen la gran estatua de Mausolo y también diversas esculturas de divinidades de gran tamaño, pero resulta casi imposible que se trate del mismo artista ya que la diferencia de fechas es demasiado grande (Adriani 1948; Hornbostel 1973, 3ss). Ptolomeo I Soter inició su mandato en el 304 aC y las fechas dedicatorias del gran Serapeo se asocian en realidad al tercero de sus sucesores en torno al 250 aC.

En realidad los relatos fundacionales no son coincidentes. El culto de Serapis fue creado, según Plutarco (*De Iside et Osiride*, 361-362), por la directa inspiración de Ptolomeo I; según Tácito (*Hist.*, 4, 83-84) como iniciativa de su tercer sucesor; y de nuevo según Plutarco, esta vez en su *Vida de Alejandro* (39,5; 73, 9; 76, 9), como una divinidad local ya existente en el núcleo egipcio precedente a la fundación de Alejandría. Ya fuera el primero o el tercero de los Ptolomeos, el rey habría recibido en sueños la orden de hacer trasladar desde Sínope, en el Helesponto, una gran estatua del dios de los infiernos Hades, que según el relato de Tácito (*Hist*., 4, 83-84) "daría prosperidad al reino y llenaría de grandeza y gloria a la ciudad que la poseyera". Plutarco afirma que el rey tan solo pudo ver la imagen de la estatua en su sueño y que sería su amigo Sosibio el que identificó la imagen soñada por el rey como una estatua que él había visto en Sínope. Los enviados del rey, Soteles y Dioniso, conseguirían "tras múltiples penalidades" apoderarse de la estatua en una historia que podemos imaginar como toda una aventura. Al llegar a Alejandría, según el relato de Plutarco (*De Iside et Osiride*): "tan pronto como fue visible aquella figura transportada, Timoteo (de Eleusis) y Manetón el Sebenita conjeturaron por medio de la serpiente y el Can Cerbero que poseía como emblemas que se trataba de la estatua de Hades y persuadieron a Ptolomeo que no representaba otro dios sino a Serapis…". El monarca lágida tenía pues como consejeros espirituales a Timoteo, un eumólpida o gran sacerdote iniciado en los misterios de Eleusis que sabemos también interesado por los ritos de la Magna Mater, acompañado por Manetón, un sacerdote egipcio llegado del templo de Isis en Sebenitos al que el monarca encargaría escribir una famosa historia de Egipto. La colaboración entre ambos sacerdotes en el culto ambiente palacial alejandrino demuestra un esfuerzo consciente de sincretismo por parte del monarca: la búsqueda de elementos comunes en las tradiciones egipcia y helénica para configurar un dios venerado por todos.

La iconografía de la gran estatua entronizada de Alejandría con el dios sosteniendo un cetro y acompañado por el can Cerbero a su lado pudo derivar de la imagen trasladada según el mito fundacional desde Sínope, pero desde luego parece mejor deudora de la famosa estatua crisoelefantina de *Asklepios* que Trasímedes de Paros, hijo de Arignoto, creara para el gran santuario de Epidauro a principios del siglo IV aC (Fowler 1887; Thiemann 1952, 22 ss., v. ahora Riethmüller 2005, 305-308).

Fig. 33. Trihemidracma de Epidauro, AR, segunda mitad del siglo IV aC Anv. Cabeza imberbe laureada (no reproducida aquí, quizás Apolo maleatas). Rev. *Asklepios* sentado de perfil a la izquierda en un escabel con el torso desnudo, el brazo derecho extendido tocando la cabeza de una serpiente y el brazo izquierdo apoyado en una vara de nudos vertical; debajo del escabel un perro echado. Este reverso se identifica con la estatua crisoelefantina de *Asklepios* obra de Trasímedes de Paros (de Holtzmann 1984, núm. 84).

Era ésta una estatua de mitad de tamaño que el Zeus de Olimpia, sosteniendo con el brazo izquierdo una vara y con la mano derecha apoyada en una serpiente, mientras que a sus pies figuraba también un perro echado según la descripción de Pausanias (II, 27, 2) corroborada por la imagen de los reversos de trihemidracmas de plata acuñadas en la segunda mitad del siglo IV aC (Holtzmann 1984, núm. 84). Los sincretismos de la nueva divinidad con las demás "divinidades patriarcales" pueden ser explicados por la necesidad de crear una figura "familiar", que inspirara confianza por igual a griegos y egipcios (Hornbostel 1973, 333-356).

Desde el siglo III aC habrían así existido dos imágenes diferentes del dios Serapis: la nueva estatua entronizada de culto venerada en el Serapeo de Alejandría y un segundo Serapis de pie, con los atributos de la abundancia y del más allá (*modius* o corona *atef*, cornucopia) creado quizás en el santuario primigenio de Menfis. Para ambos tipos resulta evidente que la imagen Serapis, como nueva divinidad sincrética, no fue divulgada de una forma rígida sino a través de préstamos iconográficos o incluso "contaminaciones". En una amplia reflexión dedicada a la iconografía de Serapis incluida en su erudito manual de 1963, Ch. Picard (1963, 879) observaba a este respecto: "Lorsqu'il etait nécessaire de representer le dieu (Serapis) autrement qu'assis sur un trône —pour les types debout notament, qui n'ont apparu qu'ensuite— on faisait appel à des prototypes grecs: Zeus, le Dionisos dit "Sardanapalos" et Asclepios, notamment". Los estudios iconográficos sobre la evolución de las imágenes de Serapis a lo largo de los siglos han podido remarcar que el peinado con el flequillo de las cinco mechas (*Fransentypus* de Hornbostel 1973, 207-295) coexistió con un segundo peinado con los mechones de la frente tirados hacia atrás (*Anastoletypus* de Hornbostel 1973; de *Anastolé:* tirar hacia atrás). Un peinado inspirado por las imágenes patriarcales de Zeus, Poseidón y *Asklepios,* a su vez deudoras de la famosa cabellera leonina creada por Lisipo para sus retratos de Alejandro. La cabeza de la estatua emporitana presenta este peinado con gruesos rizos y mechas de la frente tiradas hacia atrás. Un peinado que ha sido señalado por Castiglione (1978) como el característico de las imágenes helenísticas de Serapis (cf. Hornbostel 1973, 133-205; seguido por Clerc y Leclant 1994=*LIMC* VIII, s.v. Sarapis, 690; Tran tam Tinh 1983; ver en último lugar Schmidt 2005, 300-302).

Para conocer como se divulgó la iconografía de Serapis en los siglos III y II aC a partir pues de esas dos famosas estatuas alejandrina y menfita contamos con algunas noticias bellamente explícitas. La llamada "Crónica de *Maiistas*" (*IG* XI, 1299; Roussel 1916, n. 1) grabada en una columna a la entrada del Serapeo A de Delos antes del 166 aC, narra las aventuras del sacerdote Apollonio, un menfita que acudió a Delos como misionero llevando consigo la imagen del dios ("Nuestro abuelo Apollonios egipcio de la clase sacerdotal, llegó de Egipto trayendo una estatua del dios..." ¿Se trataba de un toro Osiris-Apis o bien de una imagen ya helenizada de Serapis?); su hijo Demetrios heredó el cargo paterno y pudo ya contar con una imagen de bronce del dios colocada "de prestado" como divinidad visitante en uno de los templos delios; el nieto Apollonios recibió una vez más de su padre los objetos sagrados, pero en sueños la divinidad le exigió tener un templo propio en una parcela abandonada y puesta a la venta; en seis meses el templo estuvo acabado pero entonces los vecinos presentaron una denuncia, iniciándose un proceso durante el cual el dios mostró todo su poder paralizando a los contrarios y motivando el texto votivo de agradecimiento (v. trad. castellana de la introducción en prosa en Mar y Ruiz de Arbulo 2000, 312; trad. francesa del texto completo en Roussel 1916, 76-78 y un amplio comentario en 245-249). Las aventuras de esta saga de sacerdotes no acabaron aquí. Años después, cuando la nueva autoridad ateniense decidió convertir el vecino Serapeo C en templo oficial del culto egipcio, el Serapeo A fue conminado a cesar su actividad y el nuevo sacerdote Demetrios, hijo del Apolonios de la crónica anterior, no dudó en apelar al propio Senado de Roma obteniendo además una respuesta favorable. Todo el proceso fue narrado sobre una nueva estela (Roussel 1916, 92-94, n. 14; Bruneau 1970, 461). El santuario pudo continuar funcionando en manos de la misma familia sacerdotal y coexistiendo sin problemas junto al Serapeo "oficial".

Esta evidente autonomía nos acredita una difusión individual y permeable de los cultos egipcios que se apoyaba de forma preferente en las comunidades de egipcios establecidos como comerciantes en puertos importantes como El Pireo ya en el siglo IV aC (*SIRIS* 1; Dunand 1973-2) y en la forma como los navegantes asumieron paulatinamente los cultos de Isis y Serapis en su vertiente de protectores de la navegación (ver una pequeña síntesis en Ruiz de Arbulo 2006). Ahora bien, si la epigrafía nos proporciona un gran cúmulo de referencias no ocurre lo mismo con la estatuaria en bulto redondo. Para saber cual era el aspecto y los atributos de estas imágenes conforme el culto de Serapis se iba extendiendo por las orillas del Mediterráneo oriental conocemos muy pocas esculturas de mármol que puedan ser datadas con seguridad en los siglos III a I aC

Un primer ejemplo datable a fines del siglo II aC es una estatuita de mármol blanco (h. 0,47 m) encontrada en la isla de Amorgos (hoy en el Museo Nacional de Atenas). La inscripción grabada en el plinto —*Timokles Timokleidou Sarapidi* (IG XII, 7, 430; *SIRIS* 149)— permite asegurar claramente la identificación de la imagen superior que en realidad no ostenta ninguno de los atributos "tradicionales" de la divinidad egipcia; por el contrario la imagen muestra un evidente parecido con el Poseidón de Melos bien remarcado por los especialistas (cf. Tran tam Tinh 1983; 136-137, II 2). El dios viste un largo *chitón* y se enrolla en torno al hombro un grueso *himatión* cogido con la mano izquierda mientras que la mano derecha, cortada, sostendría un cetro. Parece pues que el escultor utilizó simplemente una imagen "de repertorio" para atender a la petición del dedicante.

Más significativa es una pequeña imagen entronizada del dios (h. 0,54 m) ofrendada en el Serapeo B de Delos por el sacerdote Kineas con anterioridad al 166 aC (Roussel 1916, 45 y fig. 7; 100, n. 24 —epígrafe—;

Fig. 34. Pequeña imagen entronizada del Serapeo B de Delos (h. 0,54 m) ofrendada por el sacerdote Kineas (inic. II aC) considerada Serapis por el contexto y las mechas frontales. Museo de Delos (de MARCADÉ, HERMARY, JOCKEY, QUEYREL 1996, núm. 73).

Fig. 35. Cabeza de Serapis de la isla de Amorgos, antes considerada imagen de Asklepios, peinado en *anastolé*. Museo Nacional de Atenas (de HORNBOSTEL 1973, fig. 112).

MARCADÉ 1969, 427-428, n. A 1990 —cuerpo—, A 2003 —cabeza—; STAMBAUGH 1972, n. 24; KATTER-SIBES 1973, n. 349; SCHIMDT 2005, n. 30). Serapis es representado con el torso desnudo bajo el himatión, sin *kalathos* en la cabeza aunque ostentando las cinco mechas frontales, sin Cerbero a los pies, apoyado en un cetro asido con la mano izquierda, con la inscripción dedicatoria grabada delante del escabel (*Epí ieréos Kinéou IG* IX, 1261). El sacerdote Kineas mencionado como dedicante aparece en otras tres listas de asociaciones dedicantes en este Serapeo B y puede por ello situarse en la época de la independencia delia, en el primer cuarto del siglo II aC Respecto a la iconografía de esta pequeña imagen de Serapis, J. Mercadé (1969, 428) remarcaría: "pour distinguer Serapis de Zeus et des Baals orientaux conçus a son image, le sculpteur delien s'est contenté d'indiquer quelques meches frontales; peut-etre d'autres artisans négligeaient-ils même ce detail".

Pero en realidad, como ya señalaría Hornbostel, el aspecto de la cabeza del dios en las imágenes helenísticas muestra el peinado en *anastolé,* con la frente despejada con los cabellos rizados tirados hacia atrás y los lados, en juego con una tupida barba trenzada en todo semejante a la que presenta nuestra estatua emporitana. Así lo muestra una cabeza de mármol en el Museo Nacional de Atenas procedente de la isla de Amorgos identificada con Serapis por las evidencias epigráficas de su culto en la isla aunque anteriormente también se había relacionado con *Asklepios*. Esta cabeza de Serapis de Amorgos (COLLIGNON 1889, 41-47, THIEMANN 1959, 123; HORNBOSTEL 1973, 174-176) comparte muchos de los mismos elementos semánticos con nuestra escultura. El trabajo del rostro es tan parecido que podrían compartir modelo e incluso taller. En nuestro caso, sin embargo, la cabeza está inacabada. En el rostro se puede apreciar que falta el pulido final que se encuentra en el resto del torso, en realidad se distingue la línea divisoria siguiendo la barba, una línea tan delimitada que no puede atribuirse a una erosión natural tal como se había sugerido. Así mismo, tanto barba como cabellera se encuentran apenas esbozados en someros bloques, faltándoles el trabajo de acabado que sí puede verse en la cabeza de Amorgos. Esta característica de esculturas compuestas aún inacabadas se ha documentado en Delos (JOCKEY 1998, 179) a la que nos referiremos posteriormente.

En segundo lugar, la utilización del *chitón* debajo del *himatión* en las representaciones del dios también parece ser una de las variantes iconográficas que se generalizó únicamente en la época imperial romana, mientras que en las imágenes tardohelenísticas el dios aparece con frecuencia con el torso desnudo

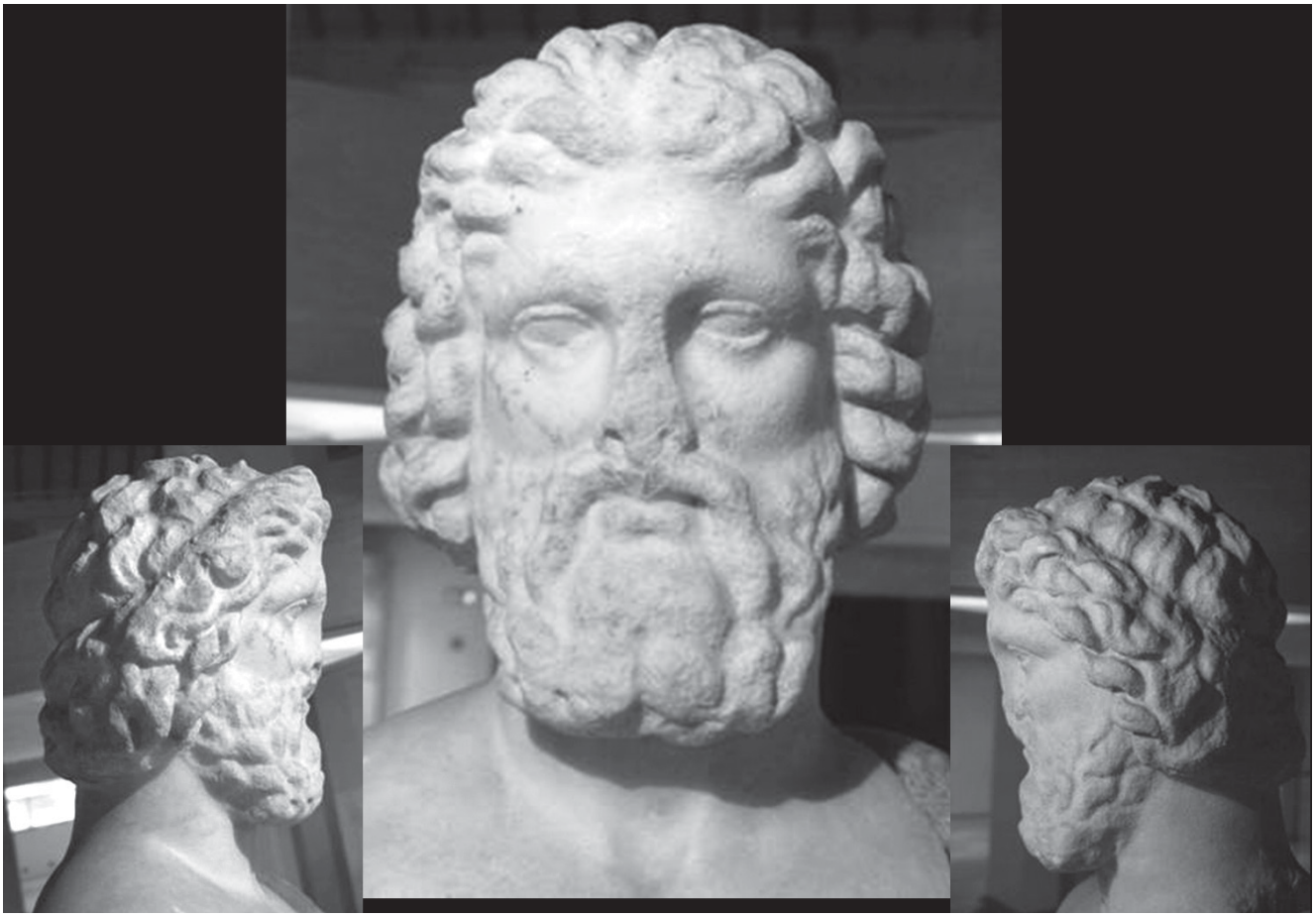

Fig. 36. Detalle de la cabeza de la estatua emporitana antes del proceso de limpieza y restauración. La comparación con la cabeza de Serapis procedente de Amorgos prueba que la pieza probablemente no llegó a ser acabada.

bajo el *himatión*. W. Hornbostel dedicaría a este tema el último de los capítulos sobre la iconografía del dios (Hornbostel 1973, 333-355: Serapiden ohne chiton). Años más tarde, en su estudio monográfico dedicado a las imagenes de Serapis "de pie", V. Tran tam Tinh (1983, 30) concluiría: "Les decouvertes et recherches recentes nous habituent desormais à un autre type de Serapis plus «libre» dont quelques creations remontent au II siecle av. JC, comme le fameux relief de Rhodes, celui de Tigani, Samos, le relief de Dougga, plusieurs terracuites de Serapis tronant: le chitón n'est pas un atribut sine qua non du dieu". Volvería a insistir en la misma idea en otro de sus trabajos, la síntesis sobre la iconografía de los dioses alejandrinos publicada en los *ANRW*: "Contrairement à l'image stéréotypée de Sérapis trônant les images les plus anciennes conservées jusqu'à nous le representent sans chitón, souvent sans modius" (Tran tam Tinh 1984, 1715 y nota 19).

En conclusión, la estatua emporitana, por su datación tardo-republicana y a partir estrictamente de su análisis iconográfico parece representar no a *Asklepios* sino a Serapis. Su encuadramiento tipológico siguiendo la clasificación propuesta por V. Tran tam Tinh (1983) correspondería a las características de su tipo I: Serapis de pie, apoyando la mano izquierda sobre un cetro, la mano derecha bajada, teniendo o no una pátera, con o sin Cerbero. Si la presencia de una serpiente asociada a la estatua había sido suficiente para considerar la escultura una imagen de *Asklepios,* ahora comprobamos que tal asociación no existe en realidad y que además tanto el gesto de la estatua sosteniendo un cetro como el encaje en lo alto de su cabeza corresponden en realidad a Serapis. Esta atribución deberá tener en cuenta además la correcta identificación del resto de esculturas aparecidas en el interior del templo M que estudiaremos acto seguido. Pero antes podemos también reflexionar un momento sobre el taller de procedencia de la escultura emporitana.

¿La escultura emporitana se fabricó en Delos?

Para intentar identificar el taller que elaboró esta estatua, la procedencia de los mármoles empleados resulta un primer indicio, pero no resulta del todo determinante. La combinación del mármol pentélico para el cuerpo drapeado junto al mármol de Paros, de grano más fino y luminoso, para la piel de la divinidad, revela un cuidado característico de los buenos talleres de época helenística y la encontramos, por ejemplo, en la estatua de una sacerdotisa llevando un bandeja con un *volumen* y los *sacra* del

Fig. 37. Restitución de la gran estatua emporitana sosteniendo un cetro y una pátera y llevando sobre la cabeza un *kalathos* o una corona egipcia (dibujo D. Vivó).

culto tradicionalmente conocida como la Fanciulla di Anzio (s. III aC Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo). Sin duda la ciudad de Atenas sería un lugar idóneo para situar un taller especializado que trabajara habitualmente con estos dos tipos de mármol. El paralelo que hemos establecido con la cabeza de Serapis procedente de la isla de Amorgos no permite en este sentido nuevas precisiones. No obstante, contamos con un nuevo paralelo que nos permite proponer un origen concreto para esta escultura en un contexto religioso, económico y cultural que podría explicarnos además el largo viaje de la misma hasta la lejana *Emporion* de Iberia. Nos referimos a la isla de Delos.

A pesar de la exhuberante riqueza epigráfica de los cuatro santuarios egipcios de Delos no ocurre lo mismo con sus imágenes escultóricas. La iconografía de Serapis atestiguada entre la escultura delia catalogada por J. Marcadé (1969) se limita a la estatuilla sedente del Serapeo B que hemos mencionado antes y un pequeño fragmento casi irrelevante de cabeza marmórea tocada con *kalathos* (MARCADÉ 1969, 427, A 5850: *"infime débris"*). A estas dos piezas podemos también añadir dos nuevas imágenes delias no consideradas por Marcadé pero también atribuidas a Serapis alzado por Tram Tan Tinh (1983, 113-114 IB 24 y 25): un fragmento de estatua acéfala procedente del Serapeo C drapeada con chitón e himatión y una estatuilla marmórea de hallazgo impreciso de una divinidad barbada alzada, vestida con chitón e himatión, sosteniendo un cetro.

Pero entre estos ejemplos delios hemos de señalar una nueva imagen que constituye un excelente paralelo para el tema que nos ocupa. Se trata del torso marmóreo inacabado de un dios barbudo, encontrado en los años treinta por Robert y Coupry (1936, 483) en una de las casas al NE de la bahía de Fourni. Es la imagen nunca acabada de una cabeza, torso y hombro derecho desnudos de un dios con barba y cabellera de amplios rizos tirados hacia atrás, al que falta sin embargo el hombro izquierdo (núm. inv. A 4023; h. máx. 65 cm; MARCADÉ 1969, 106-107; JOCKEY 1996). Pero el elemento que más nos interesa ahora es su carácter "compuesto": "on notera qu'il s'agit d'une piece destinée à être raportée: l'artiste,

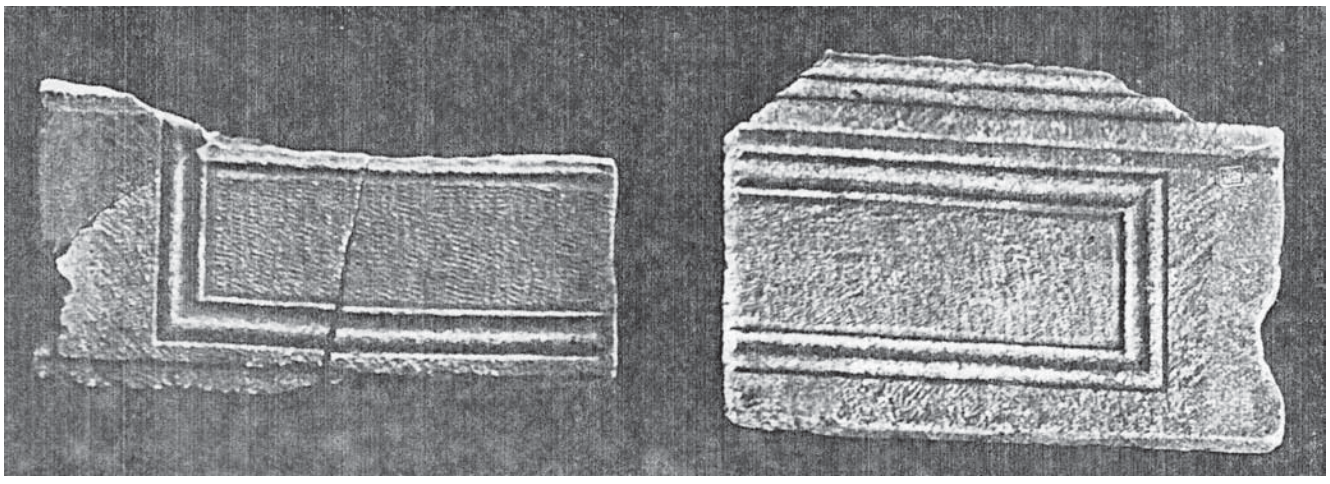

Fig. 38. Placas marmóreas de un plinto estatuario aparecidas en la cisterna junto al busto del dios (de PUIG I CADAFALCH 1912, fig. 7).

en terminant, aurait decoupé le marbre en suivant la ligne de l'himatión de façon à adapter la partie nue du tors sur un corps drapé; le haut du bras droit appelle aussi un complement" (Marcadé 1969, 106-107). Se trata de un fragmento que guarda pues todas las semejanzas posibles en su forma general con el torso marmóreo emporitano: mismo tipo de talla, unión de dos bloques distintos para un busto desnudo y un cuerpo drapeado con himatión, brazo derecho y brazo izquierdo tallados aparte... todo coincide. Curiosamente, esta escultura había sido considerada un *Asklepios* dada la proximidad del *Asklepieion* delio, pero en su presentación más reciente, Ph. Jockey (1996) la considera mejor un Serapis (con interrogante) ya que la casa de Fourni había sido sede de una asociación de orientales. ¡Incluso para nuestra discusión iconográfica el paralelo también resulta oportuno!

Recordemos brevemente cual era el contexto histórico de Delos durante el helenismo tardío, en los siglos II y I aC (Vial 1984; Roussel 1916 —1987—). Sabemos que en el 167 aC Roma declaró a la isla puerto franco y devolvió su administración a Atenas (que había dominado la isla entre los años 394 a 314 aC), siendo la entera población delia sustituida por nuevos colonos atenienses. A partir del 145 aC y la destrucción por Roma de Cartago y Corinto la isla pasó a ser el gran mercado de esclavos del Egeo, eclipsando totalmente a la propia Rodas como gran emporio marítimo tal y como Roma pretendía. Los comerciantes acudieron en tropel instalando delegaciones y llevando con ellos a sus dioses nacionales lo que explica la variedad y extrema riqueza de los cultos documentados en la isla especialmente en la denominada "terraza de los dioses orientales" (Bruneau 1970). Entre los años 167 y 145 aC Atenas gobernó directamente la cleruquía delia por medio de un epimeleta pero más tarde, tras la creación de la provincia romana de Asia a partir del 133 aC, la isla pasó a ser directamente una posesión romana gobernada de forma honorífica por una asamblea de los residentes atenienses, itálicos y extranjeros diversos (Malaise 1972, 268-281; *Delo e l'Italia* 1982).

Una epigrafía particularmente rica y detallada nos proporciona todo tipo de informaciones precisas para el tema que ahora nos ocupa (Durrbach 1924 —1976—; Pretre *et al.* 2002). Podemos saber en Delos lo que contenían los templos de Apolo y Artemis en el 250 aC (*IG* XI, 2, 287 B); los inventarios de lo que almacenaba la caja sagrada de Apolo y la caja pública en los años 192 (*ID* 399 A) y 179 aC (*ID* 442 A) incluyendo el alquiler de los bienes inmobiliarios y las propiedades rurales del santuario y comparar ambas con la gran estela opistógrafa *ID* 1417, que proporciona un detallado inventario de todo lo que contenían los templos de Delos en los años 156-55 aC, incluídos además los contratos de alquiler de los bienes inmobiliarios propiedad del gran templo de Apolo (cf. Prêtre *et al.* 2002, 199-238, con trads. francesas de los textos y comentarios explícitos). El

Fig. 39. Comparación de los torsos de la divinidad emporitana y del Serapis de la casa de Fourni en Delos. Se trata de un torso marmóreo de divinidad inacabado (h. 65 cm) destinado a una estatua compuesta. Esta imagen se había considerado un *Asklepios* pero ahora se valora como una representación de Serapis (de Marcadé, Hermary, Jockey, Queyrel 1996, num. 74).

saqueo de la isla provocado por las tropas de Mitrídates del Ponto apoyado por los atenienses en el otoño del 88 aC significó el traslado a Atenas de todo el tesoro sagrado que más tarde caería en manos de Sila. La terrible matanza de itálicos en Delos y las costas del Egeo (20.000 según Apiano, *Mithrid.*, 28) provocó sin duda una reorganización de las rutas comerciales marítimas y sus enclaves portuarios de apoyo. En el 69 aC la ciudad fue nuevamente saqueada por los piratas y aunque en el 58 aC la ley Gabinia Calpurnia restituyó a la isla sus antiguos privilegios su decadencia fue ya imparable (Nicolet 1980).

Atenas, Cos o Rodas fueron grandes talleres y escuelas de escultores en la época helenística, pero si tenemos en cuenta tanto el origen de los dos tipos de mármol de la estatua emporitana (Pentélico y Paros), como las rutas de comunicación para su exportación, hemos de considerar que Delos reúne de forma magnífica todos los requisitos necesarios para poder situar en ella el taller original donde esta imagen fue realizada. La isla de Paros, famosa por la calidad magnífica de su mármol, se encuentra situada inmediatamente al sur de Delos y en cuanto al mármol pentélico acabamos de explicar que eran atenienses tanto los habitantes como la administración de la isla sagrada a partir del 167 aC El mármol del Ática llegaba pues a la isla de forma directa. Pero aun hay más. Delos, en el siglo II aC estaba unida directamente por una línea marítima ampliamente utilizada con los puertos campanos de *Puteoli* y *Neápolis* (*Delos minorem* la llamaría Lucilio) y sabemos que de la Campania surgía en la misma época la ruta marítima que introducía en *Emporion* y el noreste de la Península Ibérica los vinos y aceites itálicos acompañados de la vajilla campaniense y las cerámicas comunes campanienses (cf. Mar y Ruiz de Arbulo 1993). Si un mercader alejandrino decidió probar fortuna en las lejanas tierras del occidente mediterráneo sin duda tuvo de alguna forma que integrarse en estas rutas marítimas y fondear en sus puertos.

La técnica de las esculturas compuestas aparece ya en Cos en el siglo IV aC según la nueva datación epigráfica de las esculturas del santuario de Deméter en Kyparissi (Kabus-Preishoffen 1989), aunque quizás deba retrasarse hasta el siglo II aC (discusión en Jockey 1999, 311-314), pero si en un yacimiento del Mediterráneo oriental podemos documentar la técnica de las esculturas marmóreas compuestas ese es precisamente la propia Delos durante la época helenística. Como hemos citado antes textualmente, esa es precisamente la principal característica técnica de la escultura en la isla durante el siglo II aC J. Marcadé (1969, 109-112) ha remarcado suficientemente esta cuestión y la gran perfección técnica que permitía por ejemplo ensamblar por partes estatuas ecuestres de gran formato y en posiciones difíciles equilibrando los pesos como las encontradas en el ágora de los itálicos y en el entorno del Lago sagrado (Marcadé 1993 b, 554-555). Una técnica que se utilizaba por igual en esculturas desnudas, drapeadas o con coraza militar, alzadas o entronizadas, a pie o a caballo. La conocida estatua del galo herido del ágora de los itálicos hoy expuesta en el Museo Nacional de Atenas (inv. MNAtenas 247) muestra un amplio corte longitudinal desde el hombro derecho a la cintura izquierda donde debían ajustarse tanto el hombro y el brazo izquierdo extendido hacia lo alto (pieza también encontrada y restituida) como una cabeza trabajada aparte (que Mercadé propone fuera la llamada cabeza de Miconos A 4194; Marcade 1969, lám. 80; 1993, 552-553). La cubeta de encaje, la técnica utilizada por la unión de las dos partes principales de la estatua emporitana está en Delos perfectamente documentada incluso para estatuas ecuestres (Marcadé 1993 b, 555 y nota 49). En Delos, por lo demás, funcionaban con toda seguridad distintos talleres de escultores en mármol como prueban las esculturas inacabadas aparecidas en distintos puntos de la isla, tanto en la realización de grandes esculturas de culto y votivas para los distintos santuarios (a su vez repletos de imágenes arcaicas y clásicas), como en la

Fig. 40. Ejemplos de estatuas compuestas de Delos. Izq.: Torso juvenil considerado una representación del Inopos con corte longitudinal para insertarse en un cuerpo drapeado (Museo del Louvre). Centro: escultura ecuestre de fabrica compuesta con coraza militar del ágora de los itálicos. Der.: Imagen compuesta de galo herido del ágora de los itálicos con unión en amplio corte longitudinal. (de Marcadé, Hermary, Jockey, Queyrel 1996, nums. 33, 90 y 92)

realización de pequeñas esculturas para la decoración y los cultos domésticos (Marcadé 1969; Jockey 1995; 1996, núms. 64, 65, 75; en prensa).

Los pies de la diosa

Una segunda evidencia a la nueva lectura iconográfica de la escultura emporitana viene dada por los dos pies marmóreos aparecidos a su lado en el interior del templo M. Estos pies no habían sido valorados suficientemente hasta que E. Sanmartí (1992) los rescató del olvido proponiendo que pertenecieran, juntamente a la garra también aquí aparecida, a una imagen entronizada de Serapis siguiendo el modelo bien documentado en *Puteoli* y que imitaría la famosísima imagen emblemática del Serapeo de Alejandría. Sin embargo, al volver de nuevo nuestra atención sobre estos pies nos hemos dado cuenta que su interpretación tiene que ser otra bien distinta.

Estos pies calzan un tipo de sandalia abierta con solo dos tiras de sujeción ceñidas por una hedera decorativa junto al dedo gordo y con una tercera tira enlazando todos los dedos. Un breve repaso a las sandalias del mundo griego antiguo siguiendo por ejemplo el estudio de K. Dohan (1985) nos muestra que a diferencia de las fuertes *krépides* masculinas con múltiples correas rodeando todo el pie (como las que calza la gran escultura emporitana) este tipo de sandalias de solo dos tiras anudadas en torno al dedo gordo del pie son propias de la época helenística y eran llevadas casi exclusivamente... por imágenes

Fig. 41. Pies de mármol de una segunda estatua aparecidos en el templo M junto a la gran imagen masculina. Calzan sandalias abiertas de dos tiras con hedera de sujeción.

femeninas (Dohan 1985, 90-97, *thonged sandals,* App. 1, figs. 11-13). Para su datación podemos utilizar como primer ejemplo el famoso grupo realizado en mármol blanco (h. 1,29 m) mostrando un *symplegma* o encuentro mitológico de carácter amoroso en el que Afrodita alza una de estas sandalias contra Pan que la asedia animado por un pequeño Eros (Bieber 1961, 147-48, figs. 629-630; Delivorrias *et al.* 1984 = *LIMC* II, s.v. Aphrodite, n. 514; Dohan 1985, 93 y 99; *Eros Grec* 1991, n. 17; Jockey 1996, núm. 61). El mercader sirio Dionysios, hijo de Zenon, la dedicó "a sus dioses patrios, para sí y para sus hijos" en torno

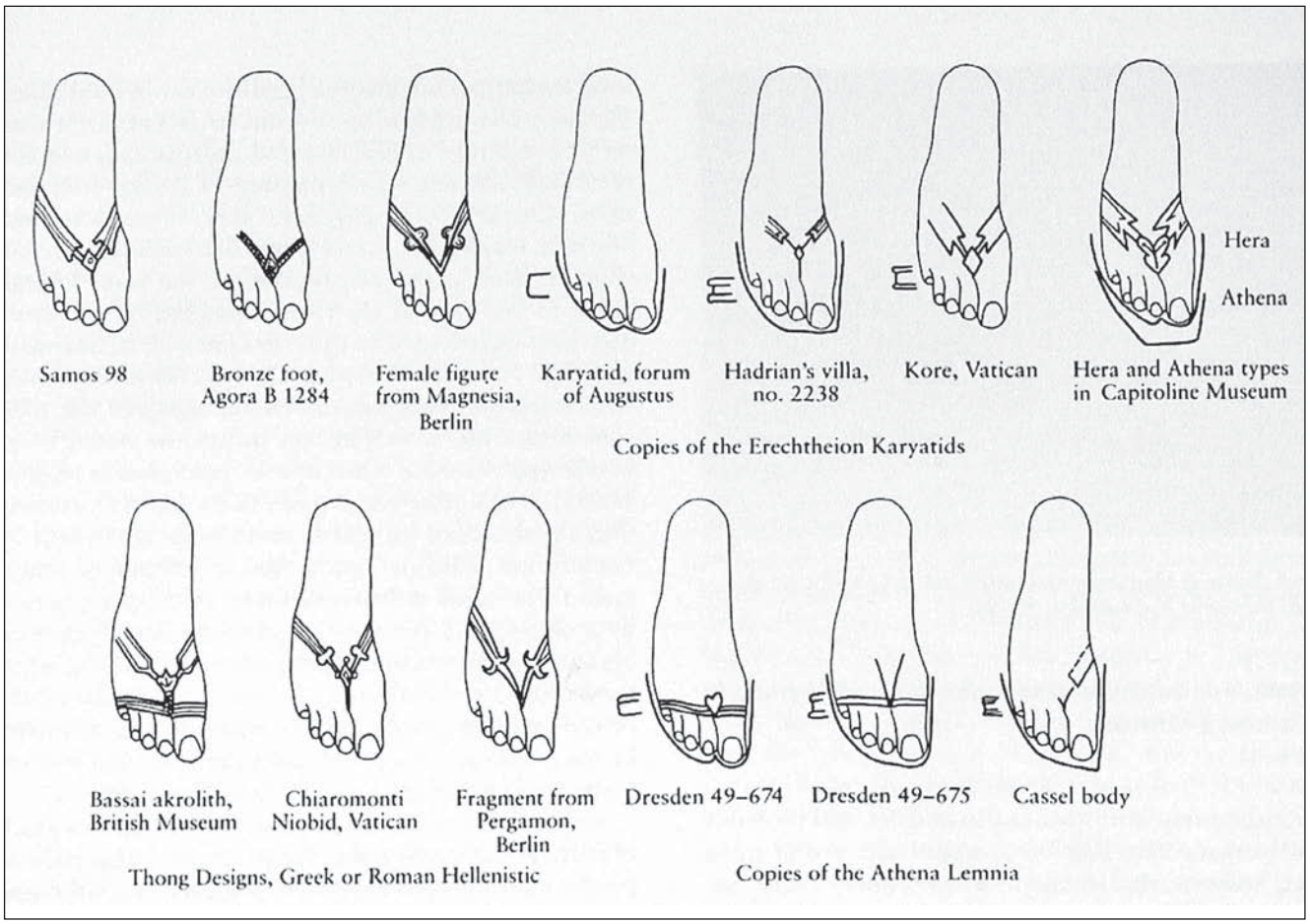

Fig. 42. Ejemplos de sandalias de esculturas femeninas griegas (de Dohan 1985).

Fig. 43. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries. Vista lateral de los pies anteriores mostrando su trabajo únicamente en la parte delantera y diferentes tratamientos de los empeines, plano el izquierdo, alzado el derecho. Este hecho prueba que la escultura estaba en posición alzada y tenía el pie izquierdo adelantado y el derecho en posición flexionada.

a los años 150-100 aC en la casa de contratación que su ciudad (*Berytos*, la actual Beirut) poseía en Delos. Por otra parte, la morbidez con que están tratados los dedos dificilmente casarían con la robustez de una estatua patriarcal.

Pero el principal argumento iconográfico que nos interesa ahora remarcar es que ambos pies están trabajados únicamente por su parte delantera. Ello quiere decir que se insertaban en una figura cuyo ropaje caía hasta el suelo lo cual era característico siempre del manto femenino pero nunca del *himatión* masculino que no llegaba a cubrir totalmente los tobillos. Si volvemos nuestra atención sobre estos pies marmóreos aun podemos precisar mucho más. El distinto trabajo de ambos pies, plano el izquierdo, con el empeine alzado el derecho corresponde a una escultura en postura erguida en la que el pie izquierdo está adelantado y el pie derecho aparece en posición atrasada con la pierna flexionada, a punto de avanzar. Ambos pies se habrían "añadido" a los paños de la imagen tallados en bulto redondo. Esta es una actitud habitual en esculturas femeninas de diosas que contemplamos documentada en numerosos ejemplos que se prolongan hasta la época imperial romana resaltando las diferencias de color y calidad de las piedras para resaltar la piel divina de los vestidos que la envuelven. Aunque se trata simplemente de un tipo de calzado, lo cierto es que un repaso en busca de paralelos durante la época helenística y ro-

Fig. 44a. Delos. Imagen de culto de la diosa Isis en el templo de la diosa dedicado por los atenienses en el Serapeo C, 128-127 a.C. En la parte inferior rebajes planos para la inserción de dos pies marmóreos. b. Delos. Fragmento inferior de una escultura de Isis / Némesis ofrendada por el sacerdote Sosión en 110-109 aC con rebajes para insertar la parte delantera de los pies. (de Mercade, Hermary, Jockey, Queyrel 1996 y Dunand 1973)

Fig. 44c. Tesalónica. Cuerpo de la estatua de Isis en el Serapeo con encajes para insertar pies marmóreos.

Fig. 44d. Nápoles, Museo Nazionale. Escultura de Isis de época antonina. (de Tran Tam Tinh 1990)

mana nos conduce una y otra vez de forma especial a representaciones de la diosa Isis.

Así ocurre en Delos con la magnífica imagen de culto de Isis (h: 2,05 m rota a la altura del pecho, sin cabeza) que todavía hoy puede admirarse en su lugar original, el pequeño templo dórico que los atenienses levantaron en el año 130 aC en el interior del Serapeo C (Roussel 1916, 56-61; Dunand 1973-2; Jockey 1996). La dedicatoria de la estatua se data de forma precisa en los años 128-127 aC (*ID* 2044) y soportaba una imagen drapeada con amplios pliegues de estilo puramente helenístico. En la parte inferior, dos rebajes planos permitían la unión a la estatua de dos pies marmóreos por medio de pequeños encajes rectangulares y circulares. Idéntica solución presenta también en Delos la estatua ofrendada a Isis / Némesis por el sacerdote Sosión en los años 110-109 aC con los pliegues finales del manto rebajados de forma plana indicando el encaje de la parte delantera de ambos pies, prácticamente en la misma posición que presentarían en la estatua emporitana de acuerdo con el diferente tratamiento de los empeines (Roussel 1916, 158, núm. 138; Dunand 1973-2, lám. 36-II).

Si estos ejemplares de Delos nos ofrecen un magnífico paralelo en el mismo marco cronológico del hallazgo emporitano hemos de reconocer que el uso de esta técnica perduró durante la época alto imperial romana con diversos ejemplos. La magnífica estatua de Isis en el Serapeo de Tesalónica tenía el ropaje del cuerpo trabajado en mármol gris azulado al que se le debían añadir la cabeza, brazos y dos pies en mármol blanco hoy perdidos (Dunand 1973-2, p. XVI). Los pliegues del ropaje se abren en su parte inferior en dos pequeños rebajes con forma de nicho para el encaje de los pies, en idéntica postura a la que proponemos en *Emporion*. En época imperial el juego de colores y formas que podía lograrse con el encaje de estas diferentes piezas corporales —cabeza, brazos y pies— al cuerpo estatuario drapeado trabajado en una piedra de diferente textura lo podemos ver en todo su esplendor en las dos estatuas de Isis alzada encontradas en Nápoles (hoy respectivamente en Viena y en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (cf. Tran tam Tinh 1972, núms. 16-17; en último lugar Longobardo 2007, 148-149, II 106 y 107). Obras de copistas diferentes que trabajaban en época antonina, las dos estatuas, muy similares aunque con diferentes acabados, combinan el mármol gris morado para el ropaje corporal ataviado con el nudo isíaco bajo los senos y el mármol blanco para la cabeza velada, las manos aguantando el sistro y el jarro lustral y los pies semiocultos por el vestido, con idénticas sandalias. El color oscuro del manto simbolizaba perfectamente el luto de la diosa tras la muerte de Osiris.

Una posibilidad diversa para interpretar como era el tipo de escultura a la que pertenecían estos pies nos la proporcionan los primeros hallazgos efectuados a mediados del siglo XVII en el famoso Iseo pompeyano (*Alla ricerca di Iside* 1992; De Caro 2006; *Egittomania* 2007). Se trata de las partes delanteras de dos pies derechos de mármol blanco (long. 14,5 y 12 cm), sobre zapatillas helenísticas con hedera del tipo que nos ocupa (*Alla ricerca di Iside* 1992, 70, núm. 3.10). Aparecieron en el *sacrarium* del templo junto a dos cabezas-retrato femeninas (*Alla ricerca di Iside* 1992, 69, núms. 3.4-5) y una masculina perdida, pero las proporciones respectivas no son las mismas. Se considera que formaban parte de acrolitos, pilares hermáicos realizados en madera decorados simplemente con cabezas, brazos y pies salientes que en ocasiones podían ser luego vestidos y decorados con joyas. La propia estatua de culto del Iseo debía tener este mismo aspecto según se ha propuesto a partir de la preciosa cabeza de Isis en mármol blanco encontrada a la entrada del *ekklesiasterion* junto con un brazo derecho, la mano izquierda y la parte delantera de dos pies semejantes a los ahora descritos. Junto a los fragmentos de mármol, aparecidos en buena posición relativa, se pudo individualizar incluso el vacío dejado por la madera del cuerpo (Sampaolo 2007, 114, II.57/núm. 3.3 afirma que no ha sido posible localizar estos dos pies).

No creemos necesario insistir con nuevos argumentos para asegurar que junto a la escultura de Serapis existió en Ampurias una segunda escultura de una imagen femenina con un tamaño similar. Tanto los paralelos ahora mencionados como el propio contexto del hallazgo emporitano justifican sobradamente el proponer sin reservas que se trataba de una imagen alzada de la diosa Isis, ya fuera una escultura en bulto redondo, como creemos, aunque también pudo tratarse de un simple acrolito y por ello el número de fragmentos aparecidos de esta estatua ha sido mucho menor.

Fig. 45. Nápoles. Museo Nazionale. Partes delanteras de pies derechos marmóreos aparecidos en el sacrarium del *Iseum* pompeyano relacionados con dos esculturas acrolíticas distintas.

El dios Serapis nunca recibió culto de forma aislada. Su propia "invención" como nueva divinidad tutelar de la dinastía helénica de los Lágidas dominadora de Egipto a partir del 323 aC precisaba de una asociación simbólica de importancia dentro de la compleja mitología egipcia, ritualizada en extremo. Ese fue el papel otorgado a la diosa Isis cuyo mito milenario explicaba las andanzas de la reina viuda desesperada ayudada por el fiel Anubis, el dios con cabeza de chacal, por recobrar los pedazos de su marido Osiris asesinado y desmembrado por Seth a lo largo del río Nilo (la *inventio Osiridis*), su mágico renacimiento en forma de milano y el engendramiento del hijo Horus que más tarde vengaría a su padre el cual regresaría al mundo de los muertos para reinar sobre ellos. En el nuevo marco cultural y mitológico impulsado por los Lágidas, gracias a los buenos oficios del sacerdote Timoteo hecho venir desde Eleusis y el egipcio Manetón del templo de Isis en Sebennytos los rituales mistéricos egipcios y helénicos se fusionarían en una nueva pareja de dioses monarcas dotados de poderes taumatúrgicos. Junto a la reina Isis, Serapis sustituiría a Osiris como el monarca benefactor del más allá mientras que su hijo Horus pasó a convertirse en Harpócrates, transcripción helénica del egipcio *Har-pe-chrad*, el niño Horus (cf. Lafaye 1884; Stambaugh 1973; Dunand 1973; Merckelbach 1995; breves síntesis en Mar y Ruiz de Arbulo 2001 y Ruiz de Arbulo 2006).

Sunnaoi Theoi, *los dioses acompañantes*

El desarrollo de los rituales de Serapis e Isis contó así con la presencia de nuevos númenes benefactores que fueron denominados en los epígrafes como los *Sunnaoi Theoi*, los dioses acompañantes (Tran tam Tinh 1984). Éstos fueron en primer lugar Anubis, el acompañante de la diosa Isis en la búsqueda de los restos de Osiris y el niño Horus convertido como decimos en el griego Harpócrates. Junto a los ya citados Anubis y Harpócrates encontramos también a las serpientes sagradas de Alejandría, el *Agathos Daimon* y la *Agathé Tyché,* genios tutelares de las viviendas ciudadanas incorporados a los rituales mistéricos. Pero además, las ofrendas votivas concretas podían incluir también imágenes de no importa qué divinidades *éuteménioi* "que comparten el mismo *témenos*", respecto a la divinidad venerada en el santuario. Los sincretismos permitían que una invocación solicitando por ejemplo salud o protección fuera lógicamente más eficaz si se dirigía a todas las divinidades susceptibles de otorgarla, ya fueran Serapis e Isis, Herakles, Asklepios e Hygea, Demeter y Koré, Zeus con distintos epítetos, Plutón, Hermes, Dionisos, Afrodita, Artemis/Hekate, los Dioscuros, Men, la Magna Mater, Atenea o Pan. Todos ellos aparecen mencionados en altares y bases de estatuas en el Serapeo C de Delos sin ningún tipo de limitación (Roussel 1916, 279; Bruneau 1970, 457-479).

Como veremos a continuación, es posible interpretar desde esta óptica el resto de fragmentos escultóricos aparecidos en el templo M emporitano.

Un pequeño Apolo y una cornucopia: Apolloniskos / Harpócrates (?)

En las dedicatorias de los santuarios egipcios de Delos fue sobre todo Anubis quien acompañó a Serapis e Isis como tercer miembro de la trilogía sagrada (Roussel 1916, 276). Las dedicatorias del *Serapieion* A se refieren a las tres divinidades y los inventarios delios citan que el naos del *Serapieion* oficial de la isla (el *Serapieion* C) contenía junto a la imagen de culto del dios imágenes broncíneas de Isis y de Anubis. Otros dos Anubis de plata constaban allí también junto a una amplia serie de ofrendas votivas (*ID* 1417, col. II, 1, 141-164, Pretre *et al.* 2002, 221). Fragmentos de una estatuilla hallada en el Serapeo A muestran su cabeza de chacal en mármol dorado con pan de oro a la egipcia (Marcadé 1969, 433) y sabemos por un dintel epigráfico que Anubis tenía su propio templo en el *Serapieion* C, que fue renovado y dedicado por los atenienses en el 130/129 aC (*ID* 2043; cf. Bruneau 1970).

El niño Harpócrates aparece en Delos en un momento más tardío, ya en el siglo II aC avanzado, y lo hace con muy escasas dedicatorias (solo una en cada uno de los tres Serapeos, cf. Roussel 1916, 278, nota 1). Su imagen no acompaña a los grandes dioses en el naos principal del Serapeo C (quizás estuviera en brazos de su madre Isis), aunque sí lo haría en el templo de Isis del mismo santuario. En las dedicatorias compartidas en Delos, Harpócrates es mencionado como la cuarta divinidad del cortejo sacro, pero en Pompeya, dos siglos más tarde, habría ya sustituido al servidor Anubis como principal dios acompañante de la pareja divina. La plaquita de bronce que hemos mencionado anteriormente procedente de una villa en el entorno pompeyano (fig. 32) muestra la imagen de Harpócrates sobre una columna o altar cilíndrico, entre Isis y Serapis, en una explícita imagen de tríada isíaca, con el dedo en los labios, llevando la cornucopia y apoyándose en un tronco en torno al cual se enrolla una serpiente (Tran tam Tinh 1983, 107, n. IB 2, fig. 30; Tran tam Tinh 1990=*LIMC*, V, s.v. Isis, n. 167; Tran tam Tinh *et al*. 1988=*LIMC*, IV, s.v. Harpokrates n. 379; Merkelbach 1995, fig. 68). Otro tanto ocurre en la edícula pintada en la pared del *viridarium* de la casa de las Amazonas (VI, 2, 14) mostrando a Serapis e Isis con el niño Harpócrates entre ambos (Tran tam Tinh 1983, 157, n. III.16).

En los orígenes de la expansión de los cultos egipcios, los epígrafes delios muestran la búsqueda iconográfica entre diferentes mitos griegos para interpretar la imagen del niño Horus egipcio. En la medida en que Isis fue considerada Afrodita, Harpócrates sería un Eros pero también un *Herakliskos*, un Hércules niño. Pero sobre todo, la asimilación que parece finalmente fue la más aceptada consistió en considerarlo un *Apolloniskos*, un "pequeño Apolo", cuyas imágenes (junto también a las de "niños" indeterminados) citan los inventarios tanto en el *Serapieion* C como en el vecino *dromos* (la avenida con esfinges) del *Isieion* (*ID* 1417; Pretre *et al*. 2002, 221-223; Roussel 1916, 278; cf. para las imágenes Marcadé 1993 b). Una dedicatoria delia se realizó explícitamente a Serapis, Isis, Anubis y Apolo

Fig. 46. Nápoles. Santuario alejandrino. Basamento de una imagen de Apolo / Horus / Harpócrates dedicada a Isis por *M. Opsio Navio Fannianus*. Siglo I dC (de Longobardo 2006, 148).

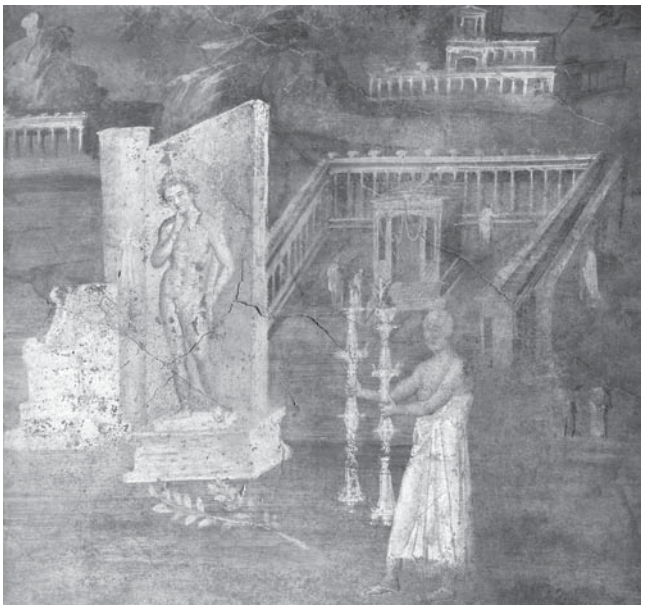

Fig. 47. Pintura del pórtico oriental del *Iseum* pompeyano. Un sacerdote isíaco con dos candelabros se aproxima a una escultura de Harpócrates de tipo praxitélico (de *Egittomania* 2006, 99, II.20 - 1.5).

y en ese orden Apolo debía referirse lógicamente al dios niño y no a la divinidad tutelar de la isla sagrada (Roussel 1916, 278). Mucho más tarde, ya en el siglo I d.C., una basa marmórea encontrada en el santuario egipcio de *Neápolis* contenía una dedicatoria redactada en griego a Isis por parte de *M. Opsio Navio Fannianus* indicando que la basa sostenía una estatua de "*Apollon-Horos-Harpokrates*" (*SIRIS* 496, v. ahora Longobardo 2006, 146 y 148, II.105); la misma dedicatoria que presenta, con distinto orden, un epígrafe de *Amphipolis*: "*Horos-Apollon-Harpokrates*" (*SIRIS* 116). El sincretismo entre el niño Horus, Harpócrates y Apolo queda pues perfectamente establecido (cf. Malaise 1972, 201).

La iconografía "apolínea" de Harpócrates ha sido hasta ahora poco considerada. Su imagen de culto en época imperial fue o bien la de un neonato lactante sentado en los brazos de su madre Isis o bien la imagen exenta de un *putto*, un niño en posición alzada desnudo, con la nébrida o el himatión, en ocasiones alado, llevando consigo la cornucopia de la abundancia y con un gesto iconográfico preciso que era el dedo índice de la mano derecha llevado a los labios, ordenando a los devotos "guardar silencio" sobre todo lo observado en los cultos (Tran tam Tinh 1984; Tran tam Tinh *et al*. 1988= LIMC IV, s.v. Harpokrates). Pero esta imagen de *putto*, de niño regordete, fue también en ocasiones sustituida por una imagen de joven o adolescente, como la que aparecía en una famosa pintura en el centro del pórtico oriental del Iseo pompeyano, en una posición central, vecina a la puerta de acceso al santuario y enfrentada a la puerta del templo y del podio delantero desde el que se mostraban a los devotos las imágenes de los dioses (MAN 8975; Sampaolo 2006, 98, II.20; v. planta en *Alle ricerca di Iside* 1992, 86, tav. I). Un sacerdote isíaco, rapado y con túnica blanca de lino se acerca con dos candelabros a una imagen exenta de Harpócrates situada en el exterior de un santuario, sobre un plinto bajo situado junto a un trono de mármol, una columna votiva y un murete de cierre que enmarca la figura. Harpócrates aparece de pie, desnudo, sosteniendo una larga cornucopia con el brazo izquierdo y con el meñique derecho junto a los labios. Su imagen, juvenil, con la pierna izquierda flexionada, es sin duda de modelo praxitélico.

Y ese modelo praxitélico es el que sigue también de forma estricta la imagen de Harpócrates procedente del Iseo de Ras-el-Soda, ya de época antonina (Moreno 1994, 355 y fig. 452; Tran tam Tinh *et al.* 1988= *LIMC* IV, s.v. Harpokrates, n. 5). Apoyado en un pilar, con la pierna izquierda flexionada, sosteniendo con el brazo izquierdo una pequeña cornucopia y llevándose a la boca el índice derecho, el dios muestra su cabeza característica, de carácter oriental, con mejillas carnosas y amplios mechones rodeando toda la cara, pero la postura de su cuerpo, sin duda alguna, es la del Apolo liceo praxitélico reelaborado por los artistas alejandrinos (Moreno 1994, 355).

Volvamos ahora de nuevo a la estatuilla del Apolo Liceo identificada por S. Schroeder (1993) y encontrada en Ampurias junto a las imágenes de Serapis y de Isis. ¿Qué hacía allí? Si leemos los inventarios

Fig. 48. Alejandría. Museo Greco-Romano. Escultura de Harpócrates del *Iseum* de Ras-el-Soda (de Tran tam Tinh *et al.* 1988, n. 5). b.- Roma. Museos Capitolinos. Escultura de Harpócrates de Villa Adriana (de Merkelbach 1995, fig. 122).

Fig. 49. Vistas frontal y lateral de la cabeza de un pequeño Apolo (*Apolloniskos*) aparecida en el templo M. La pieza fue considerada largo tiempo una imagen de Afrodita/Venus o Artemis hasta su reciente identificación por S. Schroeder (1993). Mármol de Paros.

Fig. 50. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries. Pies descalzos y soporte lateral pertenecientes a la imagen de Apolo en mármol de Paros insertados en un plinto de caliza gris.

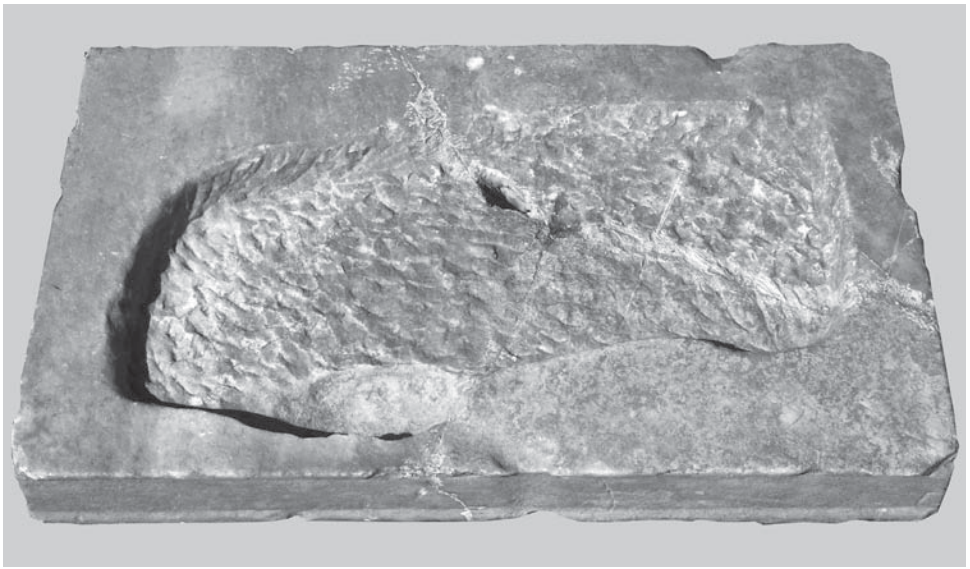

Fig. 51. Detalle del plinto con el rebaje superior destinado al soporte de la escultura de Apolo.

Fig. 52. Extremo de pequeña cornucopia del tipo "pastel de omphalos" aparecida en el templo M.

delios vemos que la ofrenda votiva de una imagen de Apolo podía situarse sin ningún problema en el naos de culto de un Serapeo; pero también es cierto que lo propio podía ocurrir con la ofrenda de una imagen de Apolo... a otra divinidad cualquiera. Este argumento por sí mismo no resulta suficiente. Ahora bien, si consideramos la identificación de Harpócrates como un "pequeño Apolo" que contemplamos documentada desde Delos en el siglo II aC hasta *Neápolis* y *Amphipolis* en el I dC, y si recordamos la imagen praxitélica del Harpócrates de Ras-el-Soda podemos preguntarnos si este pequeño Apolo Liceo emporitano, si esta imagen en la más pura tradición praxitélica no pudo de alguna forma representar una imagen sincrética de Harpócrates.

Si fuera así, y somos conscientes que se trata de una propuesta arriesgada, podríamos relacionar entonces con esta imagen la "pequeña cornucopia" identificada por Schroeder y que ahora sabemos que no pudo pertenecer a la gran escultura masculina. De forma significativa, una de estas pequeñas cornucopias es la que lleva la famosa imagen marmórea del Harpócrates de Villa Adriana, hoy en los museos capitolinos de Roma (Tran tam Tinh *et al*. 1988=*LIMC*

IV, s.v. Harpokrates n. 39 a; Merkelbach 1995, fig. 122). El tamaño de la cornucopia emporitana, que no pudo pertenecer a ninguna de las dos grandes imágenes convendría perfectamente a las dimensiones y la postura de esta pequeña estatua apolínea, cogiéndola con la mano izquierda apoyada sobre el pilar. Todas las piezas irían entonces encajando.

Nos preguntamos, pues, con todas las reservas que el caso requiere, si esta escultura emporitana, imagen de un *Apolloniskos*, un pequeño Apolo como los atestiguados en Delos, pudo representar de forma más explícita y concreta, con el añadido de esta pequeña cornucopia, una imagen de un Harpócrates tardo-republicano y por ello de iconografía todavía no fijada con precisión. La posición del cuerpo coincide plenamente, pero la solución iconográfica nos la debería dar lógicamente el brazo derecho, que en lugar de subir hasta la cabeza se dirigiría a los labios. Resulta por ello doblemente frustrante el saber que probablemente algunos fragmentos de los brazos de esta pequeña estatua fueron encontrados por Gandía pero que más tarde se han extraviado. Los croquis de Gandía no nos permiten ninguna nueva precisión.

Una serpiente enroscada: la serpiente guardiana, el Agathos Daimon

La primera ofrenda que el inventario de los templos delios del 156-155 aC señala a la entrada del recinto del *Serapieion* es la presencia de una "serpiente-guardiana sobre un *omphalos* colocado sobre el tronco de ofrendas" (*ID* 1417, col. II, l. 141; Prêtre *et al.* 2002, 221; una segunda serpiente, de plata, con tan solo una dracma de peso se inventaría más adelante, cara B, col. I, l. 43, como una pequeña ofrenda votiva en el exterior del *dromos* del *Isieion*). La serpiente, animal ctónico por excelencia, fue en el mundo griego un símbolo asociado con la práctica totalidad de los cultos relacionables con la salud, la cosecha, el destino, la buena suerte y sobre todo con el mundo ctonio, subterráneo, de la muerte y la ultratumba, con el más allá; un simbolismo que pudo proceder del propio Egipto donde la serpiente fue un símbolo omnipresente, en su doble forma de la cobra y de la gran culebra (Vázquez Hoys 1992; 1993).

Según el Ps. Kallistenes (*vita Alexandri Magni* I, 32) la frecuente aparición de una serpiente durante las primeras obras de edificación de la nueva Alejandría motivó que el monarca macedonio ordenara su caza y muerte. En el lugar donde fue sepultada se erigió un templete del cual surgieron nuevas serpientes que se dispersaron por las casas. A partir de entonces, la serpiente fue reconocida como divinidad tutelar de los hogares de Alejandría, siendo denominada el *Agathos Daimon*, el Genio Bueno (Visser 1938; Dunand 1981=*LIMC* I, s.v. Agathodaimon). El culto se expandió con rapidez y de forma generalizada ya que las pinturas de los lararios pompeyanos muestran repetidamente y de forma explícita a esta serpiente protectora como guardiana de las casas. Se trataba en realidad de un espíritu andrógino ya que podía estar acompañada de una segunda serpiente "femenina"

Fig. 53a. Serpiente exenta enroscada sobre sí misma con la cabeza alzada (cabeza perdida) aparecida en el templo M. Vista lateral antes de los trabajos de limpieza y restauración.

Fig. 53b. Vista posterior de la serpiente durante los trabajos de restauración.

representando a su paredra *Agathe Tyché*, la Buena Fortuna. Ambas serpientes, siempre en posición baja, subterránea, acudían en las pinturas pompeyanas de los lararios domésticos a devorar las ofrendas que los devotos les dedicaban en los altares: piñas, huevos y frutos secos, mientras en un nivel superior el Genio del *pater familias* rodeado por las imágenes danzantes de los lares presidía el santuario familiar (Boyce 1937).

El *Agathos Daimon* fue ante todo una divinidad doméstica, y como tal fue también invocada de forma explícita (*"xaire agathos daimon"*) desde el mosaico de *opus signinum* que decoraba el *andrón* helenístico de una de las grandes casas de la Neápolis emporitana (cf. Mar y Ruiz de Arbulo 1993, 374-376; conjunto 80-3). Ahora bien, en los cultos a Isis y Serapis, la serpiente sagrada de Alejandría fue también rápidamente reconocida como una de las divinidades del ciclo. Es la serpiente guardiana que aparece enroscada en torno a la cista mística decorada con el creciente lunar que contenía los *sacra* del culto. Así aparece en uno de los cuadros isíacos del peristilo de la casa degli amorini dorati, vecino a las imágenes de Serapis, Isis, Harpócrates y Anubis (Merkelbach 1995, fig. 60) y en forma de doble serpiente en torno a la cista en la pintura de la *inventio Osiridis* del *sacrarium* del Iseo pompeyano (*Alla ricerca di Iside* 1992, 60, I.74). Igualmente explícita es la serpiente enroscada sobre la tapa de la cista mística bajo el epígrafe *Isidi sacr(um)* de un altar romano con imágenes en relieve de Harpócrates y Anubis decorando otras dos caras (Mus. Capit., hoy en la Central Montemartini, inscrip. *SIRIS* 386; Merkelbach 1995, fig. 142-144) y con idéntica imagen de serpiente sobre cista en los

Fig. 54a. Nápoles. Museo Archeologico Nazionale. Pintura de la serpiente protectora Wadjet, diosa del delta del Nilo, en el sacrarium del Iseum pompeyano.

Fig. 54b. Pompeya. Fresco de la casa degli amorini dorati con *sacra* isíacos (sistro, cista mística con creciente lunar, pátera, sítula, etc., vigilados por la serpiente guardiana).

dos laterales del altar funerario de la isíaca romana Cantina Procla (*Cleopatra* 2000, 252, num. IV.28). Como acompañantes, repetidas serpientes *agathodaimonides* aparecen flanqueando una imagen sedente de Osiris, con Isis entronizada a su izquierda, mientras otra serpiente se enrosca a un sicomoro y dos más lo hacen en astas bajo una corona, junto a ellas aparecen igualmente el can Cerbero y el escarabeo (*Alla Ricerca di Iside* 1992, 59, 1.71; Merkelbach 1995, fig. 27; *Egittomania* 2006, 109, 1.71).

En algunos relieves, el *Agathos Daimon* puede adquirir un papel preponderante. Así ocurre en un conocido relieve de Delos con forma de *naiskos* o pequeño templete (0,51 x 0,48 m; A 3195), que actuaba como larario de una casa particular vecina a la capilla llamada de Dionisos. El relieve muestra en posición central a la gran serpiente enroscada sobre sí misma situada sobre un pedestal forrado de telas y cojines. A ambos lados de la serpiente aparecen dos imágenes drapeadas de menor tamaño, masculina y femenina, portando *modii*, cornucopias y útiles de libación (respectivamente jarro y patera), que han sido consideradas representaciones del *Agathos Aaimon* y la *Agathé Tyché* pero en las que debemos reconocer mejor a Isis y Serapis. Se trata pues de una imagen de culto doméstico protagonizada por el *A.D.* (Bruneau 1970, 303-304 y 641-642; Dunand 1983, núm. 3; Jockey 1993, núm. 84; Merkelbach 1995, fig. 140). De forma inversa, en el relieve de un altar de mármol, hoy en Liverpool, el *A.D.* aparece en forma de cobra enroscada sobre sí misma y cabeza en alto, situada en posición subordinada a los pies de las imágenes de Serapis con cetro e Isis con sistro y cesto. Su carácter de "divinidad acompañante" queda pues también perfectamente definido (Tran tam Tinh 1984, n. II.3; Merkelbach 1995, fig. 141).

No obstante, los sincretismos podían adoptar formas en extremo variadas. Ya hemos comentado en la introducción como S. Schroeder propuso incluso considerar a la gran escultura masculina como una imagen del *A.D.* que luego matizó en un *A.D.* / Serapis. El sincretismo entre ambas divinidades está perfectamente atestiguado aunque nunca con forma antropomorfa sino por el contrario siempre bajo la forma de la serpiente o la cobra con cabeza de Serapis (Pietrzykowski 1978; Clerc y Leclant 1994=*LIMC* VIII, s.v. Sarapis, 208-210). Los ejemplos son diversos sobre distintos soportes. La serpiente enroscada con cabeza de Serapis aparece por ejemplo como símbolo en bitetradracmas alejandrinos del siglo ii d.C. (Dunand 1981=*LIMC* I, s.v. agathodaimon, n. 33); una preciosa terracota egipcia de época romana hoy en el Louvre, muestra a la serpiente enrollada sobre sí misma, junto a los símbolos de la maza hercúlea y

Fig. 55. Delos. Larario de una casa particular al nordeste del santuario de Apolo. Pequeño templo en relieve (*naiskos*) conteniendo una imagen de la gran serpiente *Agathos Daimon* sobre pedestal cubierto por un cojín y flanqueda por dos divinidades masculina y femenina con cuernos de la abundancia identificables con Isis/Tyché y Serapis/*Agathodaimon* (de Marcadé, Hermary, Jockey, Queyrel 1996, núm. 84).

la amapola del delirio místico, teniendo como cabeza la de Serapis con *modius* (Dunand 1981=*LIMC* I, s.v. agathodaimon, n. 40).

Como elemento votivo, la serpiente con cabeza de Serapis aparece sobre emblemas conocidos como "pies de Serapis" que los devotos ofrendaban repetidamente como muestra de piedad (Dunand 1981=*LIMC* I, s.v. agathodaimon, n. 39: laterales de pie votivo egipcio de mármol, hoy en Turín). Entre los exvotos del Serapeo ostiense, ya en el siglo III dC, aparece la coronación en rosso antico de uno de estos pies votivos, de pequeño tamaño, con busto de Serapis rodeado por la serpiente (Rodà 2000, núm. 20). Los relieves votivos alejandrinos muestran también esta imagen sincrética ampliada a la pareja *Agathos Daimon / Serapis* junto a *Agathé Tyché / Isis Thermoutis* (ver para esta última Deschênes 1978), ambos bajo la forma de una cobra y una serpiente o bien dos cobras con las cabezas respectivas de Serapis e Isis tocados con modius y corona isíaca. Una variante documentada en un relieve funerario egipcio hoy en el British Museum muestra dos cobras entrelazadas con las cabezas de Isis y Serapis, donde el dios presenta el peinado y rasgos característicos de un Dionisos del tipo Sardanápalos (*Cleopatra* 2000, 61-62, núm. I.49).

Volviendo de nuevo al ejemplar emporitano hemos de señalar en primer lugar su importancia y singularidad pues no conocemos otros ejemplos de época helenística de serpientes marmóreas trabajadas en bulto redondo. Pero los ejemplares conservados en relieve resultan suficientemente explícitos para restituir su posición: desde el centro de su cuerpo enroscado surgiría erguida y desafiante la cabeza barbada de la serpiente. No creemos necesario que la imagen presentara una transformación serapiaca en su cabeza. Reconocemos mejor en esta imagen el carácter delio de la "serpiente guardiana", a la vez numen benefactor y vigilante.

Una placa ¿epigráfica? con esfinges

Entre el conjunto de esculturas del templo M aparece el fragmento superior izquierdo de una placa marmórea decorada con la parte trasera de un felino alado andando hacia la derecha sobre un reborde rectilíneo. Por sus características y aunque la cabeza del animal mitológico no se haya conservado se trata sin duda de la parte trasera de una esfinge probablemente en posición simétrica con otra y orientadas ambas hacia un elemento central indeterminado. El carácter de placa con coronación decorada no parece corresponder a un cancel sino en todo caso mejor a un epígrafe aunque del texto nada se ha conservado. Pudo tratarse quizás, no lo sabemos con certeza, de

Fig. 56a. Liverpool. Ince Blundell Hall. Altar de mármol de época romana con imágenes de Serapis, Isis y serpiente *Agathos Daimon* (de Merkelbach 1995, fig. 141).

Fig. 56b. Roma. centrale Montemartini. Relieve con la cista mística isíaca vigilada por la serpiente guardiana bajo el epígrafe *Isidi sacr(um)* en el lateral de un altar romano (de Merkelbach 1995, fig. 142).

Fig. 56c. París. Louvre. Terracota egipcia con la serpiente *Agathos Daimon* con cabeza de Serapis entre la maza y la amapola (de Dunand 1981, núm. 40).

Fig. 57. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries. Fragmento de placa gruesa de mármol blanco con la parte trasera de una esfinge aparecida en el templo M. Vista frontal; b. Vista lateral.

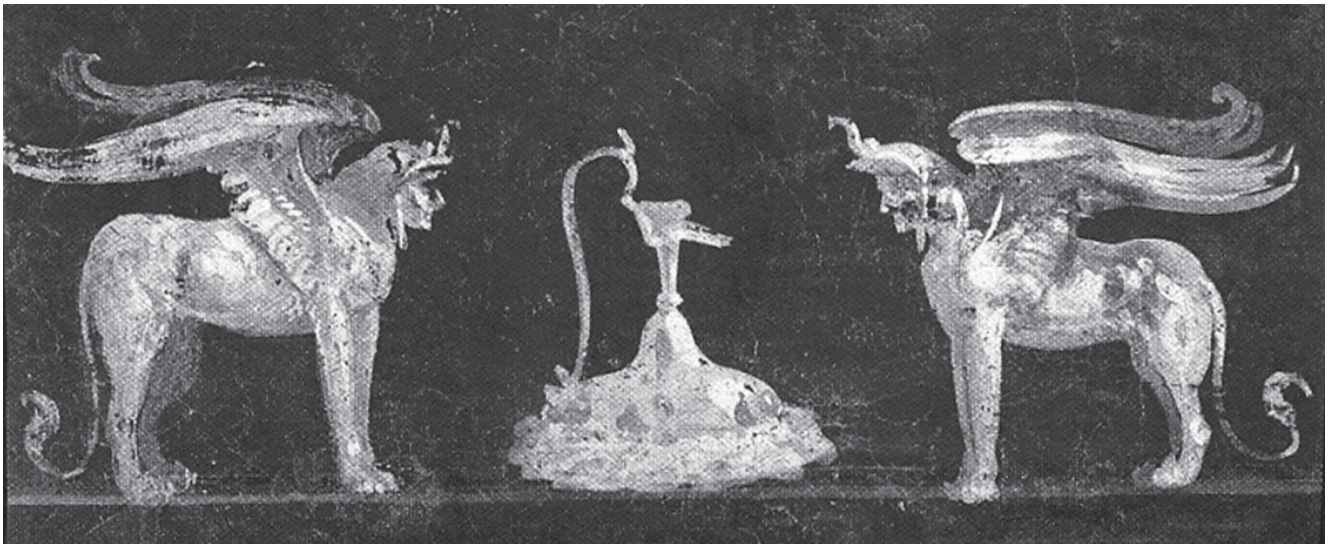

Fig. 58. Pintura del zócalo del *ecclesiasterium* del *Iseum* pompeyano con esfinges que custodian la hidria isíaca conteniendo el agua sagrada del Nilo colocada sobre una corona (de *Egittomania* 2006, 107, 1.64).

una aretalogía, el texto votivo de agradecimiento a una actuación milagrosa de la divinidad como las que conocemos dedicadas a Isis en diferentes lugares.

De nuevo no puede resultar casual el motivo decorativo de esta pieza. La esfinge es en el mundo clásico la potencia apotropaica por excelencia, y en la época helenística aparece ligada con preferencia a los cultos alejandrinos de tradición egipcia (Kourou 1997=*LIMC* VIII suppl., s.v. sphinx). En los relieves cumplía pues una idéntica función al mismo tiempo decorativa y protectora. El motivo de dos esfinges enfrentadas en torno a una imagen central, ya fuera una divinidad o un objeto, aparece documentado en pinturas como en el cuadro del Iseo pompeyano en el que un par de esfinges flanquean y protegen la preciosa jarra de oro conteniendo el agua sagrada del Nilo que era al mismo tiempo la expresión de la diosa Isis (*Egittomania* 2006, 107, n. II.42 / 1.64); parejas de esfinges enfrentadas con cabezas de Isis y Serapis/Osiris en torno al enano Bes y al busto de Isis aparecen en frisos arquitectónicos en terracota propios de la Roma en época de Augusto convertidos ya en simples elementos decorativos de temática sacra (*Cleopatra* 2000, 245, IV.18).

Una garra. ¿Cerbero, esfinge o simple mesa ritual?

Los dos fragmentos de una garra pertenecientes a la pata izquierda de un animal apoyado sobre una placa de sostén no permiten precisar con detalle su atribución. La posibilidad de ver en ella la pata de un can Cerbero como ya ha sido propuesto (Sanmartí 1992) resulta una primera opción, aunque tenemos que señalar que por tratarse de una esquina izquierda de la figura en cuestión, y sobre todo por estar trabajada en un plano independiente no podría tratarse del Cerbero tradicional de época imperial romana que acompañaba a la imagen entronizada de Serapis. Si esta fuera la atribución correcta deberíamos únicamente considerar que se trataba de una imagen exenta del can y que no iba unida a otra imagen ya que entonces el plano de sustentación habría sido mucho más grueso. Una segunda posibilidad es reconocer en esta garra una de las patas de la imagen exenta de una esfinge. En el sacrarium del Iseo pompeyano apareció una de pequeño tamaño realizada en terracota (*Egittomania* 2006, 116, II.72 / 5.2). Por su carácter apotropaico que ya hemos señalado al comentar el relieve anterior, la imagen de una esfinge podía situarse en diversos puntos del santuario, flanqueando puertas y accesos. En último lugar debemos también recordar que los pies de mesas, sitiales o taburetes marmóreos solían decorarse desde la época helenística en adelante con apoyos de diferentes tipos rematados en forma de patas de felino, una posibilidad que no podemos ignorar.

Fig. 59. Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries. Fragmento de garra izquierda en mármol blanco sobre ángulo de soporte plano.

Fig. 60. Cirene. Acrópolis. Santuario de Isis y Serapis. Esfinge en arenisca (de Ensoli 1992, fig. XXIII-1).

Entre estas tres posibilidades nos inclinamos sin embargo por la segunda opción. La presencia de esfinges en parejas flanqueando entradas o formando avenidas fue característica de los santuarios egipcios tradicionales y por ello se trasladó también a los cultos alejandrinos con idéntica función. El Iseo de Delos se construyó en los inicios del siglo I aC como un santuario adjunto al Serapeo C, templo oficial de la triada alejandrina durante los años de la dominación ateniense, y adoptó la escenografía de un patio de reunión comunicado con un largo pórtico perimetral de almacenaje en torno a un jardín en cuyo centro se abría un gran *dromos*, la avenida sagrada flanqueada por las esfinges que conducía hasta el pequeño naos de la divinidad (Roussel 1916, Dunand 1973-II). Ambos templos, naturalmente, estaban siuados junto a la surgente del Inopos, el pequeño río delio cuyos orígenes míticos se relacionaban con el propio Nilo.

En la avenida sacra de un Iseo, las esfinges aparecen junto a otros animales emblemáticos como el toro Apis, monos cinocéfalos, cocodrilos, leones y los ibis, además de altares, obeliscos y estelas grabadas en jeroglífico y tratadas como elementos sacros de anticuariado. Todos estos elementos permitían crear el paisaje "nilótico" tradicional que debía servir de marco obligado para la morada de la diosa Isis. Los Serapeos, por el contrario, sobre todo cuando se trataba de santuarios "particulares" adoptaron por lo general formas más sencillas, con simples patios porticados en los que se abrían pequeños templetes y una gran sala de banquetes para las obligadas recepciones de la divinidad (cf. Mar y Ruiz de Arbulo 2001). En cualquiera de los dos casos, las esfinges eran siempre elementos habituales de la decoración sacra de un santuario egipcio. Roussel (1916, 52-53, nota 1) señala en Delos los hallazgos de cuatro esfinges de piedra de tamaño mediano (c. 70 cm de longitud), una en el Serapeo C, otra en una casa vecina y fragmentos de otras dos fuera de contexto. Un epígrafe marmóreo recuerda de cualquier forma que durante el sacerdocio de Artemidoro se dedicaron en el santuario de Isis "altares, una esfinge, un enlosado y un reloj de sol" (Roussel 1916, 53 y 177, núm. 173). Son reformas datables en los inicios del siglo I aC después del saqueo de las tropas de Mitrídates y que deben corresponder a una nueva adecuación del *dromos* tras los daños sufridos.

El perirrhanterion *y el agua lustral*

El primero de los hallazgos en el interior del templo M, después de la excavación de la gran cisterna delantera donde apareció el busto marmóreo de la gran estatua masculina, correspondió a una pieza labrada en piedra caliza local, trabajada como un pequeño pedestal estriado coronado por un orden jónico, y que apareció aparentemente *in situ*, todavía en posición vertical en el ángulo izquierdo del pronaos. Como hemos explicado anteriormente la pieza fue publicada por Puig i Cadafalch (1912, 8 y fig. 5) como un altar, aportando como ilustración una vista lateral de la misma. Pero una vez localizada de nuevo la pieza vemos que esta muestra sobre su plataforma plana superior una profunda cavidad central de perfil cónico y 20 cm de profundidad que revela su carácter como un *perirrhanterion*, una pila de abluciones tratada todavía de una forma antigua, con la cavidad tallada en la misma pieza. En la parte superior, la pieza muestra un rebaje en ángulo recto cubierto por una colada de plomo lo que prueba el añadido de un elemento decorativo que no podemos definir con precisión (¿un pequeño baldaquino, una pequeña imagen adosada?).

El paralelo con los sagrados *perirrhanteria* marmóreos del ágora ateniense resulta muy apropiado, tanto en el tratamiento de la cavidad cónica superior como en la interpretación funcional de la pieza. En el ágora ateniense, los *perirrantheria* aparecen labrados en forma de pequeños pilares de planta cuadrada con receptáculos superiores de forma cónica análogos a los que presenta la pieza emporitana, estaban destinados a contener el agua sagrada de las lustraciones y para ello se situaban en las entradas de la gran plaza pública y señalando los límites de los recintos sagrados (Lang 1968, pl. 45).

La lustración, la purificación mediante el lavado de manos y pies con el agua sagrada que permite al devoto entrar en contacto con el lugar sagrado es un elemento imprescindible en las prácticas cultuales de un buen número de religiones y prácticas sacras. En los ritos curativos de raigambre helénica practicados en todos los *Asklepieia* el agua adquiría además un papel "medicinal" tanto por su consumo como por técnicas que hoy sabemos de hidroterapia en bañeras y piscinas. Hasta ahora nosotros habíamos valorado en este sentido las importantes instalaciones dedicadas al agua que el santuario emporitano tiene en su última fase. Se trata de la presencia del pozo que quizás estuvo en los origenes mismos del santuario y que más tarde, al construirse sobre el mismo el templo P, fue reconvertido en una pequeña cisterna; la cisterna de dos departamentos vecina al santuario, la enorme cisterna delantera de cuatro departamentos situada ante los templos M y P directamente comunicada mediante un pequeño canal con una fuente que recibía a los viajeros junto a la puerta de la Neápolis y en último lugar con un curioso y rústico receptáculo compuesto por ánforas púnicas Mañá D clavadas juntas verticalmente, que hemos intentado interpretar como un baño ritual adjunto a la cisterna de dos departamentos (Ruiz de Arbulo 1995).

Pero también hemos de señalar que los ritos de ablución eran de nuevo característicos de los santuarios egipcios y de las atribuciones de Serapis como divinidad terapéutica y curativa. En este caso, la presencia del agua se relacionaba directamente con los "nilómetros", pequeñas instalaciones simbólicas que reflejaban los medidores del nivel de las aguas de Nilo que en sus oscilaciones señalaban en Egipto el comienzo y final de las inundaciones que marcaban el año agrario. Inspirados en estos rituales milenarios, los santuarios alejandrinos se dotaban siempre de criptas, depósitos subterráneos, fuentes decoradas con estatuas fluviales y en la medida de lo posible

Fig. 61. *Perirrantherion* labrado en piedra arenisca local como un fuste jónico de volutas diagonales aparecido *in situ* en el pronaos del templo M.

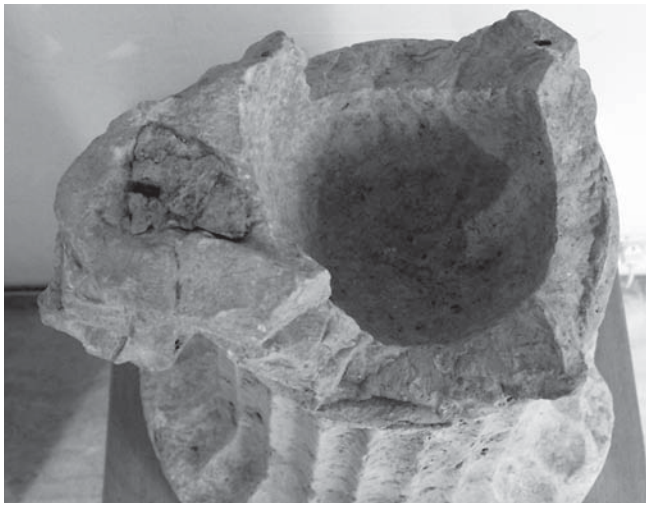

Fig. 62. Museu d'Arqueologia de Catalunya. *Perirrantherion* del templo M. Vista superior de la cazoleta central para las abluciones (prof. 20 cm).

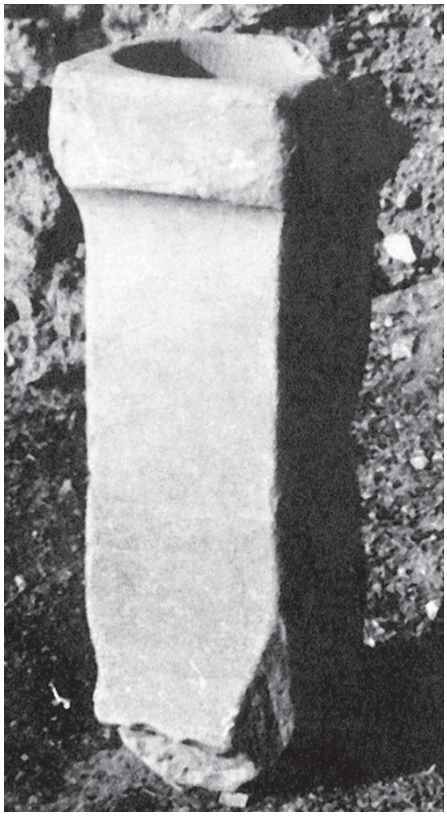

Fig. 63. *Perirrantherion* griego clásico del ágora ateniense (de Lang 1968, fig. 45).

con el recurso a recibir el agua sagrada envasada en ánforas como ocurría en Pompeya (Wild 1981). Pero si esto no era posible, cada santuario desarrollaría su propia fábula local para explicar que el agua contenida en su cisterna poseía los poderes taumatúrgicos que Osiris transmitía al agua del Nilo.

La presencia *in situ* de esta pila de abluciones nos recuerda simplemente la importancia de la lustración en los rituales del santuario, o quizás podemos incluso ir un poco más allá. En el caso de los ritos alejandrinos, los ritos incluían el lavado matutino de las estatuas con agua sagrada, convertida luego en milagrosa al transportarse en las sagradas sítulas de oro con forma de seno isíaco que representaban incluso a la propia divinidad. En los santuarios egipcios eran habituales las denominadas "estelas de curación"; el agua se dejaba deslizar a lo largo de la estela y mediante ese contacto el agua adquiría poderes milagrosos que transmitía al devoto enfermo. De una u otra formas, ese creemos que sería el papel atribuido a esta pila de abluciones en el santuario emporitano.

Interpretación global. El conjunto escultórico de un Serapieion alejandrino

Como hemos intentado demostrar, el conjunto de imágenes aparecidas en el interior del templo M no parecen corresponder al azar de las rebuscas de fragmentos de estatuas con destino a un horno de cal sino que realmente todas ellas encuentran su lógica iconográfica en el interior de un templo alejandrino. Nuestra interpretación de las distintas imágenes aparecidas en el interior del templo M es que todas ellas pueden corresponder a los cultos alejandrinos de Isis y Serapis. Según esta hipótesis las imágenes aparecidas estarían probablemente situadas en el interior del templo M o bien compartidas entre los templetes gemelos M y P. Serían pues imágenes de:

— *Serapis*, la gran estatua compuesta del dios.
— *Isis*, los dos pies atribuibles con seguridad a una escultura femenina, alzada, de las mismas dimensiones que la estatua masculina.
— *Apolloniskos / Harpócrates (¿)*, la cabeza y piernas de la estatuilla praxitélica de Apolo Liceo a la que se uniría el fragmento de cornucopia.
— *Agathos Daimon*, la serpiente.
— *Pedestal (epigráfico) con esfinge/esfinges*, con motivo decorativo suficientemente explícito siendo la esfinge protectora de presencia siempre habitual en los santuarios de Isis y Serapis.
— *Garra de esfinge, can Cerbero o mueble (¿),* la garra corresponde a una imagen exenta, de lo que pudo ser una esfinge, un can Cerbero o quizás simplemente un mueble.
— *Perirrhanterion / pila de abluciones*, el agua sagrada jugaba un papel esencial en los ritos egipcios.

Una lectura atenta de los *Diarios de Gandía* muestra como la gran estatua masculina sencillamente se había volcado hacia delante desde su posición original, volviendo a separarse las distintas piezas que la componían. No sabemos con precisión en qué momento exacto se produjo esa caída. Ciertamente, cuando el busto superior cayó a la cisterna delantera tuvo que ser en un momento tardío, de saqueo generalizado cuando ya habían desaparecido todas las losas de cubrición de la misma. No obstante también podemos imaginar una restitución más "ritual" que fue propuesta por R. Olmos durante las discusiones de seguimiento del año 2006. La caída al interior de la cisterna de la parte superior de la escultura también pudo ser un acto voluntario de ocultamiento por parte de un grupo de devotos que intentaron proteger la parte más sagrada de la imagen en un momento determinado.

Serapis e Isis. Divinidades visitantes en un santuario nacional emporitano

La identificación del pequeño templo M como de un Serapeo no implica en absoluto que el epígrafe de Numas se refiera a la totalidad del santuario emporitano. Tal cosa sería un error. No se trata simplemente de sustituir el llamado *Asklepieion* por un *Serapieion*, sino que la situación tuvo que ser necesariamente más compleja. Recordemos que la investigación arqueológica ha permitido delimitar con relativa precisión las fases de este santuario que se inició ya en el siglo v aC como un lugar de culto periurbano, anexo al recinto amurallado, probablemente para facilitar las relaciones comerciales y sociales entre los emporitanos y sus vecinos iberos. A principios del siglo ii aC, al producirse la nueva y casi total renovación urbanística de la Neápolis, este santuario pasó a ser integrado en el interior del recinto murado. Al mismo tiempo que se construía la nueva muralla de la Neápolis los edificios anteriores fueron enterrados ritualmente bajo

Fig. 64. Planta de la Neápolis emporitana (de Mar y Ruiz de Arbulo 1993, desplegable).

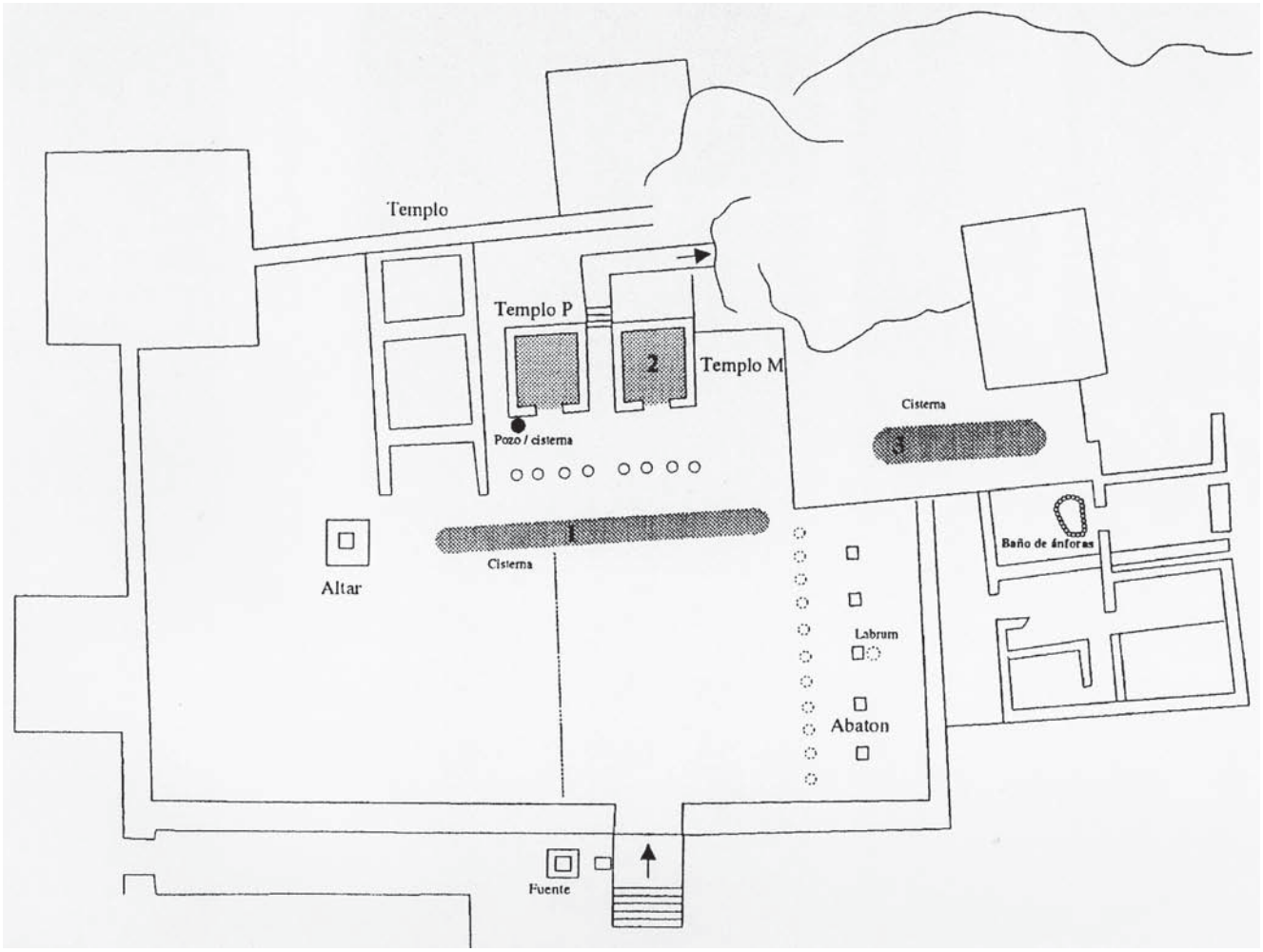

Fig. 65. Restitución en planta de la última fase del santuario oriental de la Néapolis emporitana donde se instaló el templo M conteniendo los *xoana* de Numas. (Cf. fig. 9).

un gran manto de tierras y se construyeron nuevos templos, cisternas, altares y pórticos.

En nuestra interpretación de las estructuras que formaban parte del primer santuario periurbano antes de su reforma en el siglo II aC reconocíamos con claridad dos recintos de culto independientes y un pozo sagrado. Uno de los recintos es un espacio descubierto, delimitado por un *períbolos*, presidido por un altar elevado dotado de dos aras paralelas en su coronación, culminado al oeste en un graderío. Un altar, sin presencia de templo y presidiendo un espacio descubierto con gradas, invita también a pensar en los recintos abiertos organizados en torno a altares característicos del mundo semita. Este recinto acompaña a un segundo altar monumental de tipo helenístico y un pozo sacro. A estas evidencias han de sumarse los hallazgos de las excavaciones extensivas realizadas entre 1985 y 1991 (Sanmartí, Castañer, Tremoleda 1988; 1990; Marcet y Sanmartí 1989; Sanmartí 1990; 1992) con nuevos hallazgos de gran importancia entre los que han de destacarse fragmentos arquitectónicos en piedra calcárea de un acroterio y diversas antefijas de piedra datables en el siglo V aC Estos restos evidenciarían la presencia de un primer templo en piedra de carácter monumental, situado por los excavadores en la proximidad del templo M.

Es preciso reconocer la singular importancia de este santuario periurbano. En primer lugar por la presencia en el mismo de dos recintos de culto independientes en torno al viejo templo de piedra del siglo V aC como edificio principal: el gran altar helenístico y el recinto del altar con dos aras, ambos en relación con un pozo en cuya presencia debemos probablemente reconocer los orígenes del área sagrada como un culto de tipo ctónico o salutífero. En espera de nuevas ideas sobre sus advocaciones concretas, la situación periurbana y externa de este santuario poliado fuera del recinto murado corresponde ante todo a la salvaguarda de un punto de encuentro, exterior e inmediato, que respondería de forma magnífica a las necesidades de un área de mercado: un área suburbana abierta al mar, a la ciudad y al territorio, donde mantener las relaciones comerciales entre los emporitanos, los navegantes foráneos y las poblaciones ibéricas del entorno (Ruiz de Arbulo 2004).

La reforma final del santuario en los inicios del siglo II aC obliteró ritualmente ambos conjuntos con grandes aportaciones de tierras. Unas escaleras de acceso, un nuevo altar, un pórtico lateral y una gran cisterna delantera conformaron el resto del conjunto, presidido por un gran templo en la parte superior (desgraciadamente muy arrasado) y los dos pequeños templos P y M situados en paralelo a poca distancia. Hemos por lo tanto de concluir que Numas, con el permiso de los emporitanos, se limitó a dedicar uno o dos templos conteniendo a sus divinidades nacionales y un pórtico próximo en el interior de un *témenos* preexistente correspondiente al santuario emporitano. Serapis e Isis se convertían también así en divinidades *euteménioi* "que comparten el mismo *témenos*" respecto a la divinidad venerada en el santuario.

En Cirene, el gran santuario de Apolo en la terraza de la Mirtusa conteniendo los cultos nacionales a Apolo y Artemis contenía igualmente en el siglo IV aC templos y altares dedicados a diversas divinidades, entre ellas Afrodita, *Asklepios* y junto a él otras divinidades de la familia apolinea como *Iatros* o *Panakeia* e *Igea*, hijas de *Asklepios* (Parisi 1992). A fines del siglo IV aC, al mismo tiempo que el gran templo de Apolo era forrado con nuevos mármoles se construía también en el interior del *témenos* e inmediato al gran templo de Apolo un pequeño templete de Isis próstilo y tetrástilo (Ensoli 1992). A diferencia de lo que ocurrió en *Emporion* a fines del siglo II aC este acto implicó en la griega Cirene un reconocimiento oficial del culto egipcio por parte de la ciudad y no tan solo la evidencia de una iniciativa privada. El culto de Isis fue sin duda introducido en Cirene en aplicación de una política de aproximación de la oligarquía local hacia la dinastía de los Ptolomeos, los nuevos dominadores y los sacerdotes de Apolo se hicieron también responsables del culto de Isis (Ensoli 1992, 186). Dos siglos más tarde, en torno a los años 164-146 aC la ciudad tuvo un segundo santuario dedicado conjuntamente a las divinidades egipcias situado en uno de los flancos de la acrópolis cirenea (Ensoli 1992, 195 ss.). Ambos santuarios perduraron hasta el Bajo Imperio.

El alejandrino Numas hijo de Numenio y sus dioses patrios. Razones y cronología para una ofrenda en Emporion

En Alejandría, Isis y Serapis actuaban como los grandes dioses nacionales, la pareja divina rectora de la vida humana y de su destino. La diosa Isis era una Gran Madre, protectora de la familia, los partos y la vida doméstica, sanadora de enfermedades y también diosa civilizadora y matrona del ciclo agrario de la siembra y la cosecha. Junto a ella, Serapis era un dios máximo, a la vez Zeus, Hades y también Helios, pero entendido sobre todo como un dios oracular y curativo, que se manifestaba siguiendo el ritual de la *incubatio* o sueño profético que el devoto / enfermo debía realizar en el santuario. Un sueño que significaba la respuesta del dios a sus cuitas y que una vez interpretado por los sacerdotes permitía seguir las pautas de actuación o curación. Eran pues ritos mistéricos, de plena raigambre helénica, semejantes a los celebrados en los *Asklepieia* pero que también adoptaron las formas y parafernalia de los cultos egipcios tradicionales (Vidman 1969; 1970; Totti 1985).

La importancia excepcional del puerto de Alejandría como principal mercado (*emporion*) del mundo conocido al unir las rutas marítimas mediterráneas con las del mar Rojo junto a la actividad comercial de los alejandrinos por todo el Mediterráneo oriental hicieron de sus dioses nacionales los protectores favoritos de las comunidades de navegantes y por extensión, también de los comerciantes marítimos embarcados junto a sus productos. Recordemos que el 5 de marzo se celebraba en todos los puertos la

gran fiesta que conmemoraba la apertura oficial de la navegación, denominada en griego *Ploiaphesia* "fiesta de la apertura de la navegación" y en latín *Navigium Isidis*, "fiesta del barco de Isis" (Malaise 1972, 217); una fiesta descrita vivamente en el siglo II dC por el romance de Apuleyo (*Metam*., 11,8). Por ello, realmente, no hemos de ver una intencionalidad política en la expansión de los cultos alejandrinos sino la lenta consolidación de tradiciones náuticas que sin duda acabaron por cristalizar y ser admitidas de modo universal.

Con seguridad desde fines del siglo II aC y hasta época tardo-romana, Isis y Serapis fueron los grandes dioses protectores de la navegación mediterránea. Para los griegos, Isis era oficialmente *Pelagia*, "Nuestra Señora del Mar"... y de las felices travesías (Dunand 1973-III: 258), simbolizadas por la vela henchida que la diosa despliega con ambas manos en un famoso relieve de Delos del siglo II aC (Tran tam Tinh 1990, n. 269; Merkelbach 1995, fig. 100). En Alejandría, Isis además de *Pelagia* era también *Pharia*, la divinidad protectora de la luz del Faro y de la segura llegada al puerto (Tram tan Tinh 1990; Merkelbach 1995). Listados de devotos oferentes con el título de navarcas aparecen en el santuario de Isis en Eretria, a lo largo del siglo I aC, con presencia de ofrendas conjuntas a Isis, Serapis, Osiris, Anubis y Harpócrates (Bruneau 1975; Dunand 1973-II, 223). Y junto a Isis, de nuevo Serapis. En un epígrafe de Delos, también del siglo I aC, el dios es reconocido como "el protector de todos los navegantes". Los inventarios de los santuarios de Delos señalan una y otra vez las ofrendas dedicadas por los comerciantes a partir de sus ganancias en el tráfico marítimo (ID 1417, cara A, col. II, Pretre *et al.* 2002, 219-221). Siglos después, en época de Adriano, el rétor Elio Arístides seguía invocando a Serapis como el dios "que despeja las nubes, apacigua los vientos, aclara los cielos, envía la luz a los marinos sacudidos por las olas y conduce las naves a puerto" y por ello armadores y comerciantes debían reservarle el diezmo de sus ganancias o incluso reconocerle una parte aun mayor como auténtico socio protector de sus empresas (Ael. Arístides, *In Serapidem*, 28 y 33). Serapis e Isis aparecen conjuntamente representados sobre una de las ofrendas características de época romana para conmemorar una *euploia* o "feliz travesía". Son lámparas de aceite con varias mechas, destinadas a ser colgadas en los templos, modeladas en forma de nave conteniendo las imágenes de ambos dioses, a menudo acompañados por los Dióscuros, cuyas estrellas eran las guías ancestrales de los pilotos (Merkelbach 1995, figs. 212-213).

Numas, un navegante de Alejandría cuyos negocios le condujeron realmente muy lejos de su patria natal, pudo sufrir quizás en alta mar el peligro extremo de las tempestades, prometiendo una gran ofrenda votiva en el caso de sobrevivir y llegar seguros a puerto tanto los marinos como los productos transportados. Pero de haber sido así, la ofrenda ciertamente nos resulta del todo excesiva. Una simple maqueta del barco o una única imagen votiva de la divinidad lógicamente acompañadas de los sacrificios apropiados habrían sido suficientes. Pero es cierto que de haber ocurrido un suceso difícil en alta mar, Isis y Serapis, junto a los Dióscuros, habrían sido las divinidades a las que con toda seguridad un alejandrino hubiera suplicado ayuda.

Pero también resulta probable una segunda posibilidad que hemos propuesto en otro trabajo (Ruiz de Arbulo 1996). Vista la calidad e importancia del material ofrendado creemos que la intención de Numas fue fundar en el extremo occidente un pequeño santuario que sirviera al mismo tiempo como reclamo para un emporio comercial. Sabemos que esa fue la técnica utilizada en Delos por los comerciantes marítimos que se agrupaban en cofradías sacras tomando como elemento rector a sus dioses nacionales (Hatzfeld 1919; Bruneau 1970). La sede de los Poseidoniastas de *Berytos* (Beirut) estudiada por Bruneau (1978) ha permitido conocer con detalle la organización helenística de una de estas sedes nacionales. El edificio, construido en torno al 110 aC, incluía un patio con peristilo dórico y cisterna inferior, salas de almacenaje, gran sala de reuniones y en un lateral una estructura de culto con cuatro capillas dedicadas a Herakles/Melkart, Afrodita/Astarté, Poseidón y la diosa Roma. Las funciones del edificio parecen claras: residencia, sede colegial, lonja de contratación, altares garantes de los juramentos y almacenes. Mucho más tarde, ya en plena época imperial romana, el análisis arquitectónico de R. Mar (2001) del santuario de Serapis en Ostia ha permitido probar que el conjunto de edificios que conforman la parcela en cuyo interior se sitúa el santuario de Serapis en los siglos II y III dC formaban parte, necesariamente, de una misma propiedad que incluía por ello tanto el templo y su área sacra porticada, como salones conviviales de gran tamaño, un bloque entero de viviendas, estancias de servicio, un edificio termal e incluso un *horreum* anexo. El Serapeo se había así convertido en un auténtico "centro de negocios" destinado a los comerciantes de ultramar (cf. Ruiz de Arbulo 2006).

La ofrenda de Numas en Emporion tuvo un carácter mucho más limitado y se limitó a ofrendar un pequeño templo a sus divinidades nacionales, construyendo al mismo tiempo un pórtico anexo a modo de *ábaton* para los ritos curativos. Para dedicar en *Emporion* su santuario, Numas acudió creemos a un taller del Egeo y encargó un conjunto escultórico marmóreo relacionado con los nuevos cultos alejandrinos. El mármol no existía en Egipto donde se empleaban mejor otro tipo de piedras duras. Ya hemos razonado anteriormente las razones que nos llevan a situar ese taller en la propia Delos: tanto la técnica de piezas utilizada en la gran estatua, como el tipo de mármoles empleados se encuentran preferentemente en la isla sagrada. El taller que recibió el encargo utilizó libremente el cuerpo de una imagen anterior acoplando un nuevo busto y dando a la imagen su nueva atribución mediante el añadido de un nuevo brazo izquierdo sosteniendo un cetro y ornando con una corona egipcia o un cálato la cabeza de la imagen. En *Emporion* el dios estuvo acompañado por la diosa Isis pero de su imagen, quizás un simple acrolito (?), solo han quedado los pies.

El resto de imágenes presentes en el templo M pudieron formar parte de la ofrenda votiva de Numas ya que el carácter plural de los *xoana* / *simulacra* mencionados los pudiera haber englobado de forma conjunta. Pero también podemos imaginar que alguna de las imágenes fueran evidencias votivas de otros devotos que frecuentaron el templo. De nuevo los inventarios de los santuarios de Delos resultan suficientemente explícitos a este respecto mostrándonos naos y pronaos donde las estatuas de culto comparten espacio con todo tipo de imágenes en madera policromada, piedra y bronce, junto a todo tipo de objetos en bronce, plata y oro (*ID* 1417). Por supuesto, Numas tuvo también que tener presente la necesidad de un sacerdocio responsable para estos cultos específicos, ya que el ritual egipcio era sumamente detallado en las rutinas diarias que implicaban un contacto directo con las imágenes. Como nos recuerda la iniciación isíaca de Lucio narrada por Apuleyo (*Metam.*), las obligaciones en los santuarios egipcios eran muy precisas y todos los devotos tenían un alto sentido de formar parte de una comunidad de iniciados potenciada en las diversas fiestas anuales (cf. Ruiz de Arbulo 1996). Desgraciadamente carecemos en *Emporion* de cualquier información al respecto.

Fabre, Mayer y Rodà han datado la lápida de Numas por criterios paleográficos a mediados del siglo I aC; una cronología que Alvar (2004) ha sugerido remontar algunos años para hacerla coincidir con el apoyo que Sila brindó en Roma a los pastóforos isíacos permitiendo la inauguración de su colegio. Pero nosotros consideramos más lógico pensar en una cronología "alta" para la inscripción que tenga en cuenta el contexto histórico emporitano. Nos preguntamos si no deberíamos remontar esa fecha algo más para hacerla coincidir con los finales del siglo II aC, un momento de enorme actividad económica y social en el entorno de *Emporion* con la fundación de la nueva ciudad republicana (Mar y Ruiz de Arbulo 1993, 203-266). Los criterios exclusivamente paleográficos no resultan en absoluto concluyentes para escoger entre una u otra cronologías y sin embargo los argumentos históricos y arqueológicos nos parecen de peso. Al fin y al cabo, si la época de Sila fue favorable a los isíacos en Roma hemos de recordar que mientras tanto en Hispania la guerra civil sertoriana llevaba la inseguridad total al valle del Ebro y toda la costa mediterránea hispana en la década de los años setenta aC con distintos ejércitos vagando en todas direcciones y ciudades costeras que una famosa carta de Cn. Pompeyo al Senado en el año 75 aC describe del todo empobrecidas (Salustio, *Orat. et Epist.*, cf. Mar y Ruiz de Arbulo 1993, 267-271). Desde luego no era ese un buen momento para los grandes negocios. Por otra parte, si situamos el epígrafe greco-latino de Numas a mediados del siglo I aC también hemos de recordar que entre los años 58 y 48 aC los cultos isíacos fueron repetidamente prohibidos en Roma por el Senado para detener su notable influencia en los círculos plebeyos más humildes (Malaise 1972, 362-377). En el 50 aC, el propio cónsul L. Emilio Paulo tuvo que romper a hachazos las puertas del templo de Isis al negarse a hacerlo los obreros para librar la colina capitolina de los cultos extranjeros. Y recordemos que el texto de la lápida de Numas también está escrito en latín.

Sin embargo si situamos la ofrenda de Numas tan solo unas décadas antes, a fines del siglo II aC, el panorama económico y social cambia radicalmente. Los puertos de Puteoli y Neápolis estaban comunicados directamente con Delos a través de una ruta marítima estable intensamente recorrida en la segunda mitad del siglo II aC A su vez, Delos era en el Egeo el punto de unión entre itálicos, sirios y alejandrinos para el tráfico de los productos exóticos de Arabia y el Oriente llegados a través de Siria y el tráfico por el mar Rojo (Malaise 1972, 268-275). Hasta diez alejandrinos diferentes aparecen como oferentes en el Serapeo C de Delos (Roussel 1916). Anualmente, cientos de barcos efectuaban las travesías entre los diferentes puertos y lógicamente con ellos viajaron las devociones de patronos y marineros. En el año 105 aC, Serapis poseía ya un gran templo en Puteoli mencionado en un famoso epígrafe latino (*CIL* I, 577) relativo a la construcción de una puerta, reparación de muros y adecuación de altares, capillas y estatuas *in area quae est ante Aedes Serapi trans viam* y sabemos que también Pompeya tuvo desde finales del siglo II aC un *Iseum* ornado con estatuillas importadas de Egipto y monumentos de basalto cubiertos de jeroglíficos (Tran tam Tinh 1964; *Alla Ricerca di Iside* 1995).

Podemos pues preguntarnos qué razones tuvo el alejandrino Numas para dedicar un santuario egipcio en una ciudad de tradición cultural griega como *Emporion* utilizando una lápida bilingüe greco-latina. En nuestra opinión, la explicación viene dada por la propia economía de la ciudad greco-ibérica de *Emporion* y la nueva ciudad itálica construida junto a la misma, un puerto comercial que en esos momentos (fines del siglo II aC) asistía a la llegada masiva de los vinos campanos y los aceites de la Apulia / Calabria junto a las vajillas de Campaniense A y B, cerámicas comunes campanas, morteros y lucernas. El alejandrino Numas debió llegar a *Emporion* procedente del golfo de Nápoles y sin duda otros comerciantes marítimos como él fueron los primeros devotos del nuevo santuario emporitano. Pero no debemos pensar con ello que nuestras esculturas hubieran sido realizadas en la Campania. Tal cosa no resulta posible. Antes de Augusto, por lo que sabemos, no existían allí talleres de escultores que trabajaran con mármoles griegos. En los siglos II y I aC las esculturas de mármol griego llegaban a Campania procedentes directamente de Grecia y el Egeo.

Poco más podemos ya decir. Hemos intentado demostrar que el contexto arqueológico, las evidencias iconográficas y la epigrafía permiten proponer una explicación coherente que tenga en cuenta todos los datos disponibles para los hallazgos del templo M emporitano. Nuestra propuesta por reconocer a Serapis y no a *Asklepios* en la gran estatua emporitana refleja simplemente todavía hoy las dudas populares con las que Tácito (*Hist.*, IV, 83) describió el fervor general por el gran dios alejandrino: "En cuanto al mismo dios (Serapis), muchos creen que es Esculapio porque sana a los enfermos, otros Osiris, antiquísima deidad de aquel pueblo; otros pretenden que es Jú-

piter, por su poder omnímodo, pero la mayor parte creen que es Plutón por los diversos atributos por los que se le reconoce o al precio de complicadas conjeturas…"

Sí, sinceramente hemos de reconocer que todavía seguimos igual, al precio de nuevas conjeturas intentamos comprender mejor una obra de arte que forma ya parte de la historia contemporánea de Catalunya.

Joaquín Ruiz de Arbulo
Àrea d'Arqueologia
Universitat de Lleida
jruiz@historia.udl.cat

David Vivó
Institut de Recerca Històrica
Universitat de Girona
david.vivo@udg.edu

Addenda

Una versión reducida de este texto con la presentación de nuestra nueva propuesta de identificación ha sido publicada en Ruiz de Arbulo, J. y Vivó, D. "Els braços del déu. Els peus de la deessa. Serapis e Isis en Emporion", *L'Esculapi. El retorn del déu*, Catálogo de la exposición en el Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2007, 45-64, junto a otros trabajos (E. Riu; S. Schroeder; I. Rodà; X. Aquilué / P. Castanyer / M. Santos / J. Tremoleda; E. Masalles) ligados al nuevo proceso de limpieza, documentación e integración de la escultura del dios, cuyos textos hemos ahora tenido en cuenta al redactar este trabajo.

Hemos podido presentar esta propuesta en dos conferencias impartidas en el Archäologisches Institut de la Universität Hamburg (J. RdA., *Eine statue aus Emporion und das Serapieion in Ostia Antica. Wirtschaft und Gesellschaft in der Heiligtümern von Isis und Serapis*, 06/12/2007) y en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (J. RdA. y D.V., *Els braços del déu. Com i quan creiem que una estàtua d'Esculapi va passar a ésser del déu Serapis*, 13 de diciembre de 2007).

Para la historiografía de la escultura emporitana el lector consultará ahora también Rafel, N. 2007, "Esculapi l'errant. Els béns del Museu d'Arqueologia de Catalunya durant la guerra de 1936-1939", *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 16-17, 193-202.

Bibliografía

Adam 1966
Sh. Adam, *The technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, London, 1966.

Adriani 1948
A. Adriani, "Alla ricerca di Briasside", *Atti Acc. Naz. Lincei. Memorie. Cl.Sc.mor.st. e filol.*, Serie VIII, 10, 1948, 435-473.

Albertini 1912
E. Albertini, "Sculptures, antiques du conventus tarraconensis", *Anuari de l'IEC*, IV, 1912, 462-465.

Alla ricerca di Iside 1992
St. de Caro, (coord.), *Alla Ricerca di Iside. Analisi, studi, restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Roma, 1992.

Almagro y Kukhan 1958
M. Almagro y E. Kukhan, "El Asklepios de Ampurias", *Ampurias*, 19-20, 1958, 1 y ss.

Alvar, J. 1998
J. Alvar, "Los santuarios mistéricos en la Hispania republicana", Mangas, J. (ed.): *Italia e Hispania en la crisis de la República romana* (Toledo 1993), Madrid, 1998, 413-423.

Alvar y Muñiz 2004
J. Alvar y E. Muñiz, "Les cultes egyptiens dans les provinces romaines d'Hispanie", Bricault, L. (ed.), *Isis en Occident* (Lyon 2002), Leiden, 2004, 69-94.

Bemmann 1994
K. Bemmann, *Füllhörner in klassischer und hellenistischer Zeit*, Frankfurt, 1994.

Bieber 1961
M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961.

Botet i Siso 1911
J. Botet i Siso, "Gerona", Carreras Candi, (dir.), *Geografia General de Catalunya*, Barcelona, 1911.

Boyce 1937
G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii*, MAAR, 14, Roma, 1937.

Bruneau 1970
Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris, 1970.

Campo y Ruiz de Arbulo 1989
M. Campo y J. Ruiz de Arbulo, "Conjuntos de abandono

y circulación monetaria en la Neápolis emporitana", *Empuries*, 48-50, 152-163.

Carpenter 1925
R. Carpenter, *Greeks in Spain*, Londres, 1925.

Casanovas 2000
A. Casanovas, núm. 71. "Ara", *Els Grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Heracles*, catál. expos. Atenas / Madrid / Barcelona, 298.

Casellas 1911
R. Casellas, "Les troballes escultòriques a les excavacions d'Empúries", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3, 1909-1910, 196-230.

Castanyer 2000
P. Castanyer, núm. 67. "Teules planes i caliptera", *Els Grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Heracles*, Catál. Expos. Atenas / Madrid / Barcelona, 294.

Castiglione 1958
L. Castiglione, "La statue de culte hellenistique du Serapieion d'Alexandrie", *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 12, Budapest, 17-39.

Castiglione 1978
L. Castiglione, "Nouvelles données archéologiques concernant la genèse du culte de Sérapis", *Hommages à Maarten V. Vermaseren*, EPRO, 68, vol. 1, Leiden, 208-232.

Cleopatra 2000
S. Walker y R. Higgs (coords.), *Cleopatra regina d'Egitto* (catál. expos. Roma 2000-2001), Milano.

Clerc y Leclant 1994
G. Clerc y J. Leclant, "s.v. Sarapis", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC),* vol. VII, ed. Artemis, Zürich-München, 666-692.

Coarelli 1976
F. Coarelli, "Architettura e arte figurative in Roma: 150-50 a.C.", *Hellenismus in Mittelitalien* (Göttingen 1974), Göttingen, 21-35.

Collignon 1889
M. Collignon, Têtes en marbre trouvées a Amorgos, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 13, 41-47.

de Caro 2006
St. de Caro, *Il santuario di Iside a Pompei e nel Museo Archeologico Nazionale, Guida rapida*, Nápoles, 2006.

Delivorrias, Berger-Doer y Kossatz-Deissmann 1984
A. Delivorrias, G. Berger-Doer, A. Kossatz-Deissmann, s.v. Aphrodite, *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC)*, II, ed. Artemis, Zürich-München, 1984, 2-151.

Delo e l'Italia 1982
F. Coarelli, D. Musti y H. Solin, *Delo e l'Italia. Raccolta di studi...*, *Opuscula Inst. Romanum Finlandiae*, 2, Roma-Bari, 1982.

Deschênes 1978
G. Deschênes, "Isis Thermoutis: à propos d'une statuette dans la collection du prof. M. J. Vermaseren", *Hommages à Maarten V. Vermaseren*, EPRO, 68, vol. 1, Leiden, 1978, 305-315.

Dohan Morrow 1985
K. Dohan Morrow, *Greek Footwear and the dating of Sculpture*, Madison, 1985.

Dunand 1973
F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée, vol. I. Le culte d'Isis et les Ptolemees; vol. II. Le culte d'Isis en Grèce; vol. III. Le culte d'Isis en Asie Mineure. Clergé et rituel des sanctuaires isiaques*, EPRO, Leiden, 1973.

Dunand 1981
F. Dunand, s.v. "Agathodaimon", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC)*, I, 277-282.

Egittomania 2006
St. de Caro (coord.), *Egittomania. Iside e il mistero*, catál. expos. Napoli 2006-2007, Milano.

Ensoli 1992
S. Ensoli, "Indagini sul culto di Iside a Cirene", *Africa Romana*, 9-1 (Nuoro 1991), Sassari, 167-250.

Éros Grec 1991
Éros Grec, catál. expos. Atenas 1991, Atenas.

Fabre, Mayer y Roda 1991
G. Fabre, M. Mayer, I Rodà, *Inscriptions Romaines de Catalogne III. Gerone,* París, 1991.

Fita 1883
F. Fita, "El templo de Serapis en Ampurias", *Boletín de la RAH,* 3, 124-129.

Fowler 1887
H. N. Fowler, "The statue of Asklepios at Epidauros", *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, 3, 1/2, 32-37.

Fraser 1972
P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford, 1972.

García y Bellido 1948
A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, Madrid, 1948.

García y Bellido 1956
A. García y Bellido, "El culto a Sarapis en la Península Ibérica", *Boletín de la RAH*, 139, 293-356.

García y Bellido 1967
A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne Romaine*, EPRO, 5, Leiden, 1967.

Gibson, 1966
Sh. Gibson, *The technique of greek sculpture in the archaic and classical periods*, Londres, 1966.

Gros 1978
P. Gros, "Vie et mort de l'art hellenistique selon Vitruve et Pline", *Revue d'Etudes Latines*, 56.

Hatzfeld 1919
J. Hatzfeld, *Les trafiquants italiens dans l'Orient hellénique*, París, 1919.

Holtzmann 1984
B. Holtzmann, s.v. "Asklepios", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC),* vol. II, ed. Artemis, Zürich-München, 863-897.

Hornbostel 1973
W. Hornbostel, *Sarapis. Studien zur Uberliefe-rungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, EPRO, 32, Leiden, 1973.

Hornbostel 1978
W. Hornbostel, "Sarapica I", *Hommages Vermaseren*, vol. II, Leiden, 501-518.

IAGIL: M. Almagro, 1952, *Las inscripciones ampuritanas griegas, ibéricas y latinas*, Barcelona.

IG: Inscriptiones graecae.

ID: *Inscriptions de Délos.*

IRC III: Fabre, Mayer y Roda 1991.

Jockey 1995
Ph. Jockey, "Unfinished Sculpture and its workshops on Delos in the Hellenistic Period", *The study of marble and other stones used in antiquity. Colloque ASMOSIA III* (Atenas 1993), London, 87-94.

Jockey 1996
Ph. Jockey, Nº 74: "Delos, Musee, A 4023: Sarapis (¿)", en Marcadé, J. (dir.), Hermany, A., Jockey, Ph., Queyrel, F. *Sculptures déliennes,* Atenas, 1996.

Jockey 1999
Ph. Jockey, "La technique composite à Delos à l'époque hellénistique", Schvoerer, M. (ed.), *Archeomateriaux. marbres et autres roches. Colloque ASMOSIA IV* (Bordeaux-Talence 1995), Bordeaux, 305-316.

Jockey en prensa
Ph. Jockey, *Les Sculptures inachevées de Délos. Recherche sur les techniques et les ateliers de la ronde bosse hellénistique en marbre exécutée dans l'île, Exploration Archéologique de Délos*, Paris, en prensa.

Kabus-Preishoffen 1989
R. Kabus-Preishoffen, *Die hellenistiche Plastik der insel Kos*, Berlín, 1989.

Kater-Sibbes 1973
G. J. F. Katter-Sibbes, *Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments, EPRO* 36, Leiden, 1973.

Kent Hill 1946
D. Kent Hill, "Material on the Cult of Sarapis", *Hesperia*, 15-1, 60-72.

Kourou 1997
N. Kourou, s.v. "Sphinx", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC),* VIII Suppl., ed. Artemis, Zürich-München, 1149-1165.

Lafaye 1884
G. Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie, Sérapis, Isis, Haropcrate et Anubis hors de l'Égypte depuis les origines jusqu'à la naissance de l'école néo-platonienne*, Paris, 1884.

Lang 1968
M. Lang, *Waterwoks in the Athenian Agora*, Excavations of the Athenian Agora Picture Book, 11, Princeton, 1968.

L'Esculapi 2007
AA. VV., *L'Esculapi. El retorn del Déu*, catálogo de la expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2007.

Llecha 1984
M. T. Llecha, "Nou plantejament d'una escultura grega provinent d'Empúries", *Empúries*, 47, 276-281.

Longobardo 2007
F. Longobardo, "Iside a Napoli", de Caro, S. (coord.), *Egittomania. Iside e il mistero*, catál. expos. Napoli 2006, Milano, 145-149.

Malaise 1972 a
M. Malaise, *Inventaire preliminaire des documents égiptiens découverts en Italie*, EPRO 21, Leiden, 1972.

Malaise 1972 b
M. Malaise, *Les conditions de penétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie,* EPRO 22, Leiden, 1972.

Malaise 1975
M. Malaise, "Problems soulevés par l'Iconographie de Sarapis", *Latomus*, 34, 383-391.

Malaise 1984
M. Malaise, "La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'Empire Romain", *ANRW*, II,17.3, 1616 ss.

Mar y Ruiz de Arbulo 1993
R. Mar y J. Ruiz de Arbulo, *Ampurias Romana. Historia, arquitectura y arqueología de una ciudad antigua*, Sabadell, 1993.

Mar y Ruiz de Arbulo 2001
R. Mar y J. Ruiz de Arbulo, "El Serapeo en el contexto histórico de Ostia", Mar, R. (ed.), *El santuario de Serapis en Ostia*, 2 vols., Documents d'Arqueologia Clàssica, 4, URV, Tarragona, 2001, 309-335.

Mar *et al.* 2001
R. Mar (ed.), I. Rodà, J. Ruiz de Arbulo, F. Zevi, E. Subias, *El santuario de Serapis en Ostia*, 2 vols., Documents d'Arqueologia Clàssica, 4, URV, Tarragona, 2001.

Marcadé 1969
J. Marcadé, *Au Musee de Délos. Etude sur la sclupture hellenistique en ronde bosse decouverte dans l'ile*, Paris, 1969.

Marcadé 1993 a
J. Marcadé, "L'image sculptée d'Harpocrate à Delos", *Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta varia 1941-1991*, Paris, 511-539.

Marcadé 1993 b
J. Marcadé, "Sur la sculpture hellenistique delienne", *Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta varia 1941-1991*, Paris, 541-556.

Marcadé, Hermary, Jockey, Queyrel 1996
J. Marcadé. A. Hermary, Ph. Jockey, F. J. Queyrel, *Sculptures déliennes*, Atenas, 1996.

Masalles 2007
A. Masalles, "Retornant l'integritat al déu. El procés de conservació-restauració de l'Esculapi", *L'Esculapi. El retorn del Déu*, catálogo expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 2007, 79-90.

Mayer y Álvarez 1985
M. Mayer, A. Álvarez, "Le marbre grec comme indice pour les pieces sculptoriques grecques ou de tradition grecque en Espagne", *Praktika. Actes du XII CIAC* (Atenas 1983), Atenas, 262-270.

Mckenzie, Gibson, Reyes 2004
J. Mckenzie, Sh. Gibson, A. T. Reyes, "Reconstructing the Serapeum in Alexandria from the Archaeological evidence", *Journal of Roman Studies*, 94, 73-114.

Merkelbach 1995
R. Merkelbach, *Isis Regina – Zeus Sarapis*, Ed. Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1995.

Milleker 1985
E. J. Milleker, "Three heads of Serapis from Corinth", *Hesperia*, 54-2, 121-135.

Moreno 1994
P. Moreno, *Scultura ellenistica*, 2 vols., Roma, 1994.

Nicolet 1980
Cl. Nicolet (dir.), *Insula Sacra. La loi Gabinia Calpurnia de Délos (58 aC),* 1980.

Nolla y Sagrera 1995
J. M. Nolla, J. Sagrera, *Ciuitatis impuritanae coementeria. Les necropolis tardanes de la Neápolis,* Girona, 1995.

Padro y Sanmarti 1993
J. Padró, E. Sanmartí, Serapis i Asclepi al món hel·lenístic: el cas d'Empúries, *Homenatge a M. Tarradell*, ed. Curial, 611-628.

Parisi 1992
C. Parisi, "Panakeia, Iatros e le altre divinità asclepiadi a Cirene", *Africa Romana*, 9-1 (Nuoro 1991), Sassari, 147-166.

Pasquier 1985
A. Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris, 1985.

Pena 2003
M. J. Pena, "Remarques sur la technique de fabrication de l'Asclèpios d'Emporion", *Bulletin Archeologique du CTHS: Antiquité, Archeologie classique*, 30, París, 33-39.

Pensabene 1998
P. Pensabene, "Il fenomeno del marmo nella Roma tardo-republicana e imperiale", *Marmi antichi. II, Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, Studi Miscellanei, 31, 333-373.

Philadelphus 1931
T. Philadelphus, "Un chef d'oeuvre de la sculpture grecque du v siecle a Catalogne", *Anuari de l'IEC*, 21, 1927-31, 60-68.

Picard 1963
Ch. Picard, *Manuel d'Archeologie Grecque, vol IV. La sculpture*, Paris, 1963.

Pietrzykowski 1978
M. Pietrzykowski, "Serapis-Agathos Daimon", *Hommages à M.J. Vermaseren*, III, EPRO, 68-III, Leiden, 960-966.

Prêtre *et al.* 2002
C. Prêtre *et al.*, *Etudes Epigraphiques 4. Nouveau choix d'inscriptions de Délos. Lois, comptes et inventaires*, Atenas, 2002.

Puig i Cadafalch 1908 a
J. Puig i Cadafalch, "Les excavacions d'Empúries. Estudi de la topografia", *Anuari de l'IEC,* 2, 150-194.

Puig i Cadafalch 1908 b
J. Puig i Cadafalch, "Crònica de les excavacions d'Empúries", *Anuari de l'IEC*, 2, 558-560.

Puig i Cadafalch 1912
J. Puig i Cadafalch, "Els temples d'Empúries", *Anuari de l'IEC,* 4, 1911, 3-21.

Riethmüller 2005
J. W. Riethmüller, *Asklepios. Heiligtümer und Kulte*, Heidelberg, 2005.

Riu-Barrera 2007
E. Riu-Barrera, "Cultura i arqueologia a l'entorn de l'inici de l'excavació d'Empúries, l'any 1908", *Esculapi. El retorn del Déu*, catál. expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 13-28.

Robert, Coupry 1936
F. Robert, J. Coupry, "Chronique des fouilles", *BCH,* 60.

Rodà 1985
I. Rodà, "A propos de la sculpture grecque d'Emporion", Praktika. *Actes du XII Congres International d'Archeologie Classique* (Atenas 1983), Atenas, 256-261.

Rodà 1990
I. Rodà, "La integración de una inscripción bilingüe ampuritana", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 8, 79-81.

Rodà 1992
I. Rodà, "L'Asclepi d'Empúries", Mayer, M. (dir.), *Roma a Catalunya* (catál. expos.), Barcelona, 42-44.

Rodà 2001
I. Rodà, "La escultura del Serapeo ostiense", Mar, R. (dir.), *El santuario de Serapis en Ostia Antica*, Tarragona, 2001, 225-255.

Rodà 2004
I. Rodà, "Datación e iconografía del «Asclepio» de Emporiae", *Actas de la IV Reunion sobre Escultura Romana en Hispania* (Lisboa 2002), Madrid, 307-320.

Rodà 2007
I. Rodà, "Dubtes sobre un déu: Asclepi o Serapis?" AA.VV., *L'Esculapi. El retorn del Déu*, catálogo de la expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 65-73.

Roussel 1916 a
P. Roussel, *Les cultes egyptiens à Delos du III au I siecle av J.-C.*, Nancy, 1916.

Roussel 1916 b
P. Roussel, *Delos colonie athénienne*, BEFAR, 111, reed. 1987 con actualización bibliográfica.

Ruiz de Arbulo 1986
J. Ruiz de Arbulo, *Emporion-Emporiae (218 a.C.-100 d.C.)*, tesis doctoral mecanografiada presentada en la Universidad de Barcelona, 1986.

Ruiz de Arbulo 1991
J. Ruiz de Arbulo, "Excavaciones en Ampurias 1908-1936", *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España* (Madrid 1988), Madrid, 167-172.

Ruiz de Arbulo 1995
J. Ruiz de Arbulo, "El santuario de Asklepios y las divinidades alejandrinas en la Neápolis de Ampurias (s. II-I a.C.). Nuevas hipótesis", *Homenaje a A.M. Muñoz, Verdolay*, 7, Murcia, 327-338.

Ruiz de Arbulo 1995
J. Ruiz de Arbulo, "El gimnasio de Emporion", *Butlletí Arqueològic*, 16, 1994, Tarragona, 11-44.

Ruiz de Arbulo 2000
J. Ruiz de Arbulo, "El papel de los santuarios en la colonización fenicia y griega de la Península Ibérica", *XIV Jornadas de Arqueología Fenicio-púnica* (Eivissa 1999), Eivissa, 9-56.

Ruiz de Arbulo 2004
J. Ruiz de Arbulo, "Santuarios y fortalezas. Cuestiones de indigenismo, helenización y romanización en torno a Emporion y Rhode (s. VI-I a.C.)", *Formas e imágenes del poder en los siglos III y II a.C. Modelos helenísticos y respuestas indígenas* (Madrid 2004), CuPAUAM, 28-29, 2002-2003, Madrid, 161-202.

Ruiz de Arbulo 2006
J. Ruiz de Arbulo, "Cuestiones económicas y sociales en torno a los santuarios de Isis y Serapis. La ofrenda de Numas en Emporion y el Serapeo de Ostia", *Entre Dios y los hombres. El sacerdocio en la Antigüedad* (Sevilla 2004), SPAL Monografías, 7, Sevilla, 2006, 197-229.

Ruiz de Arbulo en prensa
J. Ruiz de Arbulo, "Arquitectura sacra y fundaciones urbanas en las Hispanias tardo-republicanas. Corrientes culturales, modelos edilicios y balance de novedades durante el siglo II a.C.", *Santuarios, oppida y ciudades, arquitectura sacra en el origen y desarrollo urbano del Mediterráneo occidental. IV Simposio Internac. de Arqueología de Mérida* (Mérida 2005), IAM, Mérida, en prensa.

Ruiz de Arbulo y Vivó 2007
J. Ruiz de Arbulo y D. Vivó, "Els braços del déu. Els peus de la deessa. Serapis i Isis a Emporion", AA.VV., *L'Esculapi. El retorn del Déu*, catálogo de la expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 45-64.

Sampaolo 2007
V. Sampaolo, "L'Iseo pompeyano", de Caro, S. (coord.), *Egittomania. Iside e il mistero*, catál. expos. Napoli 2006-2007, Milano, 87-117.

Sanmarti 1992
E. Sanmartí, "Identificació iconogràfica i possible atribució d'unes restes escultòriques trobades a la Neàpolis emporitana al simulacrum del Serapis d'Emporion", *Miscel·lània Arqueològica a J. M. Recasens*, Tarragona, 145-154.

Sanmartí, Castanyer, Tremoleda 1990
E. Sanmartí, P. Castanyer, J. Tremoleda, "Emporion, un ejemplo de monumentalización precoz en la Hispania republicana. Los santuarios helenísticos de su sector meridional", *Stadtbild und Ideologie* (Madrid 1987), München, 117-143.

Schmidt 2005
S. Schmidt, "Serapis-ein neuer Gott für die Griechen in Ägypten", *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung* (catál. expos.), Frankfurt, 2005.

Schroeder 1993
S. F. Schroeder, lám. 11, "cabeza de estatua de Apolo", *Hispania Antiqua.* Denkmäler der Römerzeit, Mainz, 253-54.

Schroeder 1996
S. F. Schroeder, "El Asclepio de Ampurias: ¿una estatua de Agathodaimon del último cuarto del siglo II aC", *Actes de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Tarragona 1995), Tarragona, 223-237.

Schroeder 2000
S. F. Schroeder, "Emporion y su conexión con el mundo helenístico oriental. Las esculturas de Agathos Daimon-Serapis y Apolo", Cabrera, P. y Sánchez, C. (eds.), *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, catál. expos. Atenas / Madrid / Barcelona, Madrid, 119-129 (también edición catalana, *Els Grecs a Ibèria*, Girona, 2000).

Schroeder 2007
S. F. Schroeder, "Emporion i la seva connexió amb Delos i Alexandria. L'escultura emporitana d'Agathos Daimon / Serapis", AA.VV., *L'Esculapi. El retorn del Déu*, catálogo de la expos. Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona, 45-64.

Siris
L. Vidman, *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Serapicae,* Berlín, 1969.

Stambaugh 1972
J. E. Stambaugh, *Serapis under the Ptolemies*, EPRO, 25, Leiden, 1972.

Thiemann 1959
E. Thiemann, *Hellenistiche Vatergottheiten. Das bildnis des bärtigen Gottes in der nachklassischen Kunst*, Münster, 1959.

Tran tam Tinh 1964
V. Tran tam Tinh, *Essai sur le culte d'Isis a Pompei*, Paris, 1964.

Tran tam Tinh 1971
V. Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculanum*, EPRO, 17, Leiden, 1971.

Tran tam Tinh 1972
V. Tran tam Tinh, *Le culte des divinités orientales en Campanie*, EPRO, 27, Leiden, 1972.

Tran tam Tinh 1983
V. Tran tam Tinh, *Sérapis debout: corpus des monuments de Sérapis debout et etude iconographique*, Leiden, 1983.

Tran tam Tinh 1984
V. Tran tam Tinh, "Etat des études iconographiques relatives à Isis, Sérapis et Sunnaoi Theoi", *ANRW*, II, 17.3, Berlín, 1710-1737.

Tran tam Tinh 1990
V. Tran tam Tinh, s.v. "Isis", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC),* V, Zürich-Munich, 761-796.

Tran tam Tinh, Jaeger, Poulin 1988
V. Tran tam Tinh, B. Jaeger, S. Poulin, s.v. "Harpokrates", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC)*, IV, 415-445.

Uroz 2005
H. Uroz, "Sobre la temprana aparición de los cultos de Isis, Serapis y Caelestis en Hispania", *Lucentum*, 23-24, 165-180.

Vázquez Hoys 1991
A. M. Vázquez Hoys, "«Aquella que ama el silencio». Sobre la serpiente en los antiguos cultos egipcios", *Espacio, Tiempo y Forma, II. Historia Antigua*, vol. 4, 37-72.

Vázquez Hoys 1992
A. M. Vázquez Hoys, "La serpiente en Egipto", *Aegyptiaca Complutensia*, 1, 93-113.

Vázquez Hoys 1993
A. M. Vázquez Hoys, "La serpiente en la Antigüedad: ¿genio o demonio?", *Héroes, semidioses y daimones Primer Coloquio ARYS* (Jarandilla de la Vera, 1989), Madrid, 81-134.

Vial 1984
Cl. Vial, *Delos independante (314-167 av JC)*, BCH Suppl., 10, Atenas, 1984.

Vidman 1969
L. Vidman, *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Serapicae (SIRIS),* Berlín, 1969.

Visser, 1938
C. E. Visser, *Götter und Kulte im ptolemäischen Alexandrien*, Amsterdam, 1938.

Von Cristiane Vorster 2004
B. Von Christiane Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*. 2. *Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistiscer Zeit sowie die Skulpturen in der Magazinen*, Wiesbaden, 2004.

Wild 1981
R. A. Wild, *Water in the cultic worship of Isis and Serapis*, EPRO, 87, Leiden, 1981.

Wild 1984
R. A. Wild, "The Known Isis-Sarapis Sanctuaries of the Roman Period", *ANRW*, 17.4, 1801 ss.

Woodford, Spier 1992
S. Woodford, J. Spier, s.v. "Kerberos", *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae (LIMC),* VI, 24-32.