



MVSICA ET CHOREAE

Música y Danza en la Antigüedad

Museo Nacional de Arte Romano

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad

Museo Nacional de Arte Romano

Índice

Introducción	1	III. La música y la danza en la ritualidad romana	28
Catálogo		19. Relieve con escena de sacrificio	30
I. Danza en el teatro	2	20. Herma de Quinto Vibio Fuscus	31
1. Ara	4	21. Crótalos o címbalos	32
2. Lucerna	5	22. Fragmento de estatua	33
3. Lápida de Cornelia Nothis	6	23. Lápida de Annianus	34
II. Música en el teatro	7	IV. La música en el ejército romano	35
4. Estatua de Mercurio	9	24. Relieve de armas	37
5. Cuenco de terra sigillata	11	25. Fragmento de ara	38
6. Monedas	12	26. Estela	39
7. Lucernas con Helios	14	V. Los sonidos y la magia	40
8. Cratera de campana	15	27. Silbatos en forma de ave	42
9. Cratera de campana	16	28. Caracolas	43
10. Cratera de campana	17	29. Campanillas	44
11. Bailarina	18	30. <i>Tintinnabulum</i>	45
12. Ánfora	19	31. <i>Tintinnabulum</i>	47
13. Fragmento de terracota con lira	20	32. <i>Oscillum</i>	48
14. Lucerna con amorcillo	21	33. Estela de Lutatia Lupata	49
15. Lucernas figurativas	22	VI. Musivaria	50
16. Recreación de un <i>Hydraulis</i>	24	34. Mosaico de Orfeo	51
17. Cuenco con <i>tibicen</i>	25	35. Mosaico báquico	53
18. Flauta	26	Bibliografía	55
Villa Romana La Olmeda (Palencia)	27	Ficha técnica de la exposición	56
		Ficha técnica del catálogo	59

Introducción

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



Aunque desconocemos realmente los sonidos musicales de la Antigüedad, sí poseemos numerosos documentos arqueológicos que nos ponen de relieve el papel de la música y la danza en el mundo antiguo. *Musica et choreae* eran las palabras que definían estas creaciones humanas en lenguas latina y griega, de las que derivan nuestros términos actuales como música y coreografía.

A través de la colección del Museo Nacional de Arte Romano y de piezas singulares del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, del Museo Arqueológico Nacional, así como de la colección de la Villa Romana La Olmeda, como entidades colaboradoras, se ha materializado esta muestra expositiva que pretende acercarnos al arte inmaterial de la música y la danza en la Antigüedad.

La música y la danza en el Teatro jugaban un papel fundamental, pues los *ludi scaenici* –juegos de escena– estaban acompañados de estas dos manifestaciones, esenciales para su desarrollo.

La cultura romana nos ha legado un importante repertorio de instrumentos musicales, entre los que podemos destacar

el *hydraulis* u órgano hidráulico. La recreación del *hydraulis* de la Villa Romana La Olmeda es un ejemplo excepcional para poder acercarnos al sonido de este antiguo instrumento musical de viento.

Pero la música y la danza también eran parte fundamental de los ritos en la Antigüedad. En una sociedad supersticiosa, como era la romana, los sonidos eran un instrumento fundamental de comunicación, pero también de protección contra los malos espíritus.

La exposición también aborda la presencia de la música en el Ejército, donde tenía un papel clave para la transmisión de las órdenes a los soldados.

El Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y el Museo Nacional de Arte Romano (MNAR) siguen uniendo sus fuerzas con un nuevo proyecto expositivo, “*MVSICA ET CHOREAE*. Música y Danza en la Antigüedad”, que nos adentra en el universo inmaterial de las artes escénicas a través de una selección de piezas que plasman la capacidad comunicativa de la danza y la música.



Catálogo

I. Danza en el teatro



*Fragmento
del Ara de
las Bacantes.
MNAR*



Danza en el teatro

La danza es la expresión corporal por antonomasia, y sus raíces se hunden en los albores de la humanidad, pues las representaciones parietales prehistóricas muestran escenas de danza de seres humanos, asociadas con posibles actividades rituales.

Tanto en Grecia como en Roma esta manifestación estaba ligada a la música, y ambas estrechamente unidas al teatro. En Grecia, el Coro adoptaba una estricta conformación, con una estructura jerárquica y organización muy articulada en filas y columnas, que marcaban el ritmo y la salida a escena. Para marcar el ritmo, usaban un calzado especial, un zapato de doble suela con placas metálicas, que también funcionaba como una especie de “director” del ritmo. La *parodos* o entrada del coro en escena era danzada.

Roma adoptó muchas de las costumbres de griegos y etruscos, como los espectáculos de ludiones, que bailaban al ritmo de las flautas. La influencia griega en la danza se dejó notar en la época tardorrepblicana (desde el siglo III a. C. hasta el cambio de era) y después también en la época imperial (hasta el siglo V d.C.).

Bailar al son de la música formó siempre parte de la vida pública y privada de la antigua Roma. Actos y sacrificios en honor a los dioses y espectáculos o concursos, donde estaba el teatro. Además del ambiente oficial, también se practicaba la danza en las calles y en los banquetes domésticos.

El poeta Catulo (siglo I a.C.) y el escritor Apuleyo (siglo II d.C.) mencionan festividades en las que seguidores y seguidoras de Dioniso, Demeter, Cibeles y otras divinidades de origen oriental, que se habían ido introduciendo en Roma, danzaban formando un cortejo al son de instrumentos musicales como las flautas, las siringas, los tímpanos, los crótalos y los címbalos, entre otros. Del mismo modo los poetas Propertio, Horacio y Ovidio mencionan la marcha de mujeres en procesión ritual al santuario de Nemi, en honor a la diosa latina Diana. Las jóvenes bailaban al aire libre y danzaban en corro para ofrecer votos y promesas de todo tipo. Algunas de éstas estaban relacionadas con el parto o la fertilidad; otras cuestiones eran de carácter más personal, como las manifestaciones de súplica o devoción a Diana.

Las pantomimas y los espectáculos mímicos en el teatro y el circo ganaron enorme popularidad. Las *puellae gaditanae* (bailarinas procedentes de la provincia de Cádiz) alcanzaron gran fama por sus bailes en los banquetes y celebraciones importantes de la ciudad. Esta popularidad de la danza no implicó una valoración positiva. Los testimonios de los intelectuales paganos desde finales de la época republicana e imperial se dividen entre partidarios y acérrimos detractores.

Los apologistas cristianos a partir del siglo III d. C. critican a las bailarinas –*saltatrices*– a las que consideraban extranjeras y prostitutas, y a los bailarines –*saltatores*–, denominados extranjeros y afeminados. Su popularidad fue tal que su actuación durante la Antigüedad tardía fue programada en los interludios de los espectáculos celebrados en el circo. La pantomima tuvo, desde la creación del género en el cambio de era, un gran éxito. Esto hizo que fuesen tanto alabados como atacados por parte de los intelectuales.

A pesar de ello, las performances de danza –también la pantomima– prosiguieron en la parte occidental del Imperio Romano hasta bien avanzado el siglo V y en la parte oriental hasta el siglo VI e incluso hasta el final del VII d.C.



Mosaico de la danza de las Estaciones en una domus de Ravenna.
Foto: Luz Neira.



Mosaico de músicos callejeros procedente de la Casa de Cicerón en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
Foto: Wikimedia Commons CC BY-SA 2.0.

1. Ara



Fragmento de altar cilíndrico (ara) formado por dos piezas que unían por grapas de cola de milano, cuyas cajas son aún visibles por fuera del altar. Decorado en bajo-relieve, la figura principal es una figura femenina, una ménade danzante, vestida con una túnica *himation* que se le adhiere al cuerpo, y que deja al descubierto uno de sus senos. En la mano izquierda lleva el tirso y en la derecha un pandero, del que se conserva tan solo un fragmento. Delante de esta figura iría otra, también con tirso, que es lo único que de ella se conserva, y detrás se aprecia el pie descalzo de una figura más.

La presencia de representaciones báquicas dentro de los recintos teatrales romanos hispanos es habitual, como se observa en Itálica o en Cartagena. La pieza emeritense sigue el modelo extendido por el escultor griego clásico Scopas. Nogales (2023) propone su ubicación original en el *pulpitum* del interior del teatro, siendo, por su cronología, probablemente una de las primeras piezas de mármol incorporadas al recinto.

Bibliografía:

Nogales Basarrate, Castellano Hernández, 2022: 46.

Nogales Basarrate, 2023: 227-229, figs. 2^a-c.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE00647

Mármol

Dimensiones: 64,8 x 52,3 x 32 cm.

Procedencia: Teatro romano, Mérida.

Cronología: Primera mitad del siglo I d.C.

2. Lucerna



El disco está protagonizado por una escena mitológica formada por un amorcillo tocando una doble flauta que cabalga un delfín hacia derecha. La representación de Cupido o amorcillos es propia de los alfares de los siglos I y II d.C. y esta escena sobre delfín puede encontrarse por todo el Imperio. Son escenas lúdicas, en las que aparecen, como en este caso, tocando instrumentos.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE00919
Arcilla ocre
Dimensiones: 9,2 x 7 cm.
Procedencia: Desconocido, Mérida.
Cronología: Primera mitad del siglo I d. C.

Bibliografía:
Rodríguez Martín, 2002: 63, n.º 3.1; 185; fig. IV, 56.

3. Lápida de Cornelia Nothis



Lápida funeraria realizada en mármol vetado de forma rectangular. Está compuesta por seis fragmentos que unen, formando una estela con su zona superior adintelada. Tiene un orificio con restos de hierro en el canto izquierdo, y restos de otro en el derecho para la sujeción original de la pieza en el monumento funerario en el que se instaló.

Inscripción

CORNELIA
P · L · NOTHI[S]
SECUNDA · MIM[A]
SOLLEMNIS · ET
HALYI
H · S [·] E · S [·] T · T · L ·

(Cornelia / P(ubli) l(iberta) Nothi[s] / secunda mim[a] / Sollemnis et / Halyi / h(ic) s(ita) [e(st)] s(it) t(ibi) t(erra) l(evis) (desarrollo según EDCS)

Cornelia Nótide, liberta de Publio, segunda mima (de la compañía) de Sollemne y Halio, aquí yace. Que la tierra te sea ligera. (Traducción CILAE 547)

A pesar de ser una inscripción sencilla, la singularidad de esta obra es sociológica y radica en la referencia a la labor como intérprete teatral de la fallecida, *secunda mima*, siendo poco habitual encontrar ejemplos de este tipo en el teatro provincial hispanorromano. La inscripción menciona también a los dedicantes de la compañía teatral a la que pertenecía.

La participación de las mujeres en las obras de teatro se restringía a actividades muy concretas, relacionadas con el movimiento del cuerpo, como es el caso de la mima, que actuaba sin máscara y a través de los gestos.



Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida
Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: DO2012/2/2
Mármol
Dimensiones: 46,5 x 25,5 x 4 cm.
Procedencia: Urbanización El Disco, Mérida.
Se encontró reutilizada como tapa de una inhumación posterior.
Cronología: segunda mitad del siglo I d. C.

Bibliografía:

Nogales Basarrate y Castellano Hernández, 2002: 192.
Alba Calzado, Álvarez Martínez, 2012: N.º 11.
Lorenzo Ferragut, 2018: 51, 2.4.1.
Nogales Basarrate: 2021, 396-397, fig. 5C.
Nogales Basarrate, Castellano Hernández: 2022, 41.



Catálogo

II. Música en el teatro



*Vista general del panel de
mosaicos de la villa romana
de Noheda (Cuenca)*



Música en el teatro

La música formaba parte fundamental del teatro tanto en Grecia como en Roma. Son muchos los vestigios que nos informan de la presencia musical en las artes escénicas antiguas, desde la pintura de vasos griegos del siglo V a.C. hasta los mosaicos romanos del siglo IV d.C. Las obras griegas y romanas, tragedias o comedias, se entendían como un espectáculo total que fusionaba texto poético, danza y melodía.

En el teatro griego se combinaban la declamación, la participación de los coros que subrayaban las escenas y los variados instrumentos musicales (de cuerda y de viento), y el resultado se asemejaba a una ópera contemporánea, con partes recitadas y partes cantadas. La educación vocal y musical era fundamental en la educación de los jóvenes griegos. El público ateniense esperaba de un buen cantante una voz sonora y bella, capaz de emocionar, y apreciaba una voz potente, fruto de entrenamiento y cuidado. Los actores griegos estaban muy bien considerados en la Roma antigua por cómo trabajaban la voz y su flexibilidad, ya que entrenaban mucho y a diario. Los instrumentos musicales más representados eran el aulós o flauta doble de sonido potente, la cítara, la lira y panderos.

En Roma la música nace bajo la influencia de la música griega, a la que se suman Egipto, el cercano oriente y, sin duda, los etruscos. El patronazgo musical lo ejercía el dios Apolo, y tenía una gran importancia tanto en el ámbito privado como en el público. Estaba al servicio del ejército, de la religión y de los espectáculos en teatros, anfiteatros, circos e incluso en la calle.

Las representaciones teatrales, comedias, tragedias, mimos, pantomimos o atelanas, no podían concebirse sin la presencia de la música. El teatro constituía un espectáculo total, una mezcla de diálogo, canto, música y danza, combinación que nos recuerda a una opereta o a una zarzuela. En las comedias, género teatral del que se han conservado más textos completos, había partes dialogadas, partes recitadas con acompañamiento musical y escenas cantadas. Los compositores de música para teatro trabajaban subordinados a los comediógrafos y en alguna didascalia, texto al inicio de las obras de teatro donde constaban datos relevantes como la fecha y el autor, figura el nombre del músico.

Como no se han conservado partituras es difícil imaginar cómo sería la música de las representaciones teatrales. Una página manuscrita perteneciente a la *Hecyra* (Suegra) de Terencio, posee signos de notación musical antigua o *neumas*. Los profesionales de la música en el teatro romano tenían una profesión considerada infame y la reprobación moral de la sociedad, como los actores pertenecían a las clases más bajas, esclavos o libertos. A pesar de la estigmatización social, algunos gozaron de la adulación del público y gran fama.

En Roma, los juegos teatrales –*ludi scaenici*– representaban el poder y se celebraban en honor de los dioses. Eran, pues, un símbolo de la urbe, de su organización social, política y religiosa, que se trasladó a las provincias del Imperio. En *Hispania*, desde el siglo I al III d.C., se construyen teatros como el de *Augusta Emerita* para las representaciones, donde la música estuvo muy presente.



Crátera griega de figuras negras con escena de Sátiro flautista (detalle). Museo Arqueológico Nacional. Foto: CERES.



Mosaico de un corego sentado, rodeado de actores y un músico tocando la tibia, procedente de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Foto: Wikimedia Commons. Dominio Público.

4. Estatua de Mercurio



Esta escultura sedente, que sigue el modelo del Hermes de Lisipo (Nogales, 1995), representa a una figura masculina desnuda y sentada sobre una roca cubierta en parte por una clámide. Sobre esta última reposa la palma de la mano izquierda, cuyo brazo sostiene el tronco del cuerpo. Por su parte, el antebrazo derecho se apoya sobre el muslo derecho, el cual se encuentra más alto que el izquierdo gracias a que el pie derecho se posa en un punto más elevado de la roca. Con respecto a la cabeza, cuenta con un peinado con breves rizos esculpidos con toques poco profundos de trépano. El rostro con gesto pensativo está suavemente inclinado. Las alas que tiene atadas a los tobillos le identifican como Mercurio, de la misma manera que la lira que aparece junto a la roca, puesto que inventó este instrumento como regalo a Apolo para compensarle por haberle robado su ganado. Tal y como se puede apreciar en la escultura, estaría hecha con un caparazón de tortuga y cuernos de antílope y, en la parte no visible, tendría cuerdas hechas con las tripas de una oveja. Además, es posible que la mano derecha sujetase otro de sus atributos más característicos: el caduceo (Linner, 1998).

La estatua cuenta con una inscripción en latín sobre el caparazón de la tortuga: AN(NO) COL(ONIAE) CLXXX INVICTO DEO MITHRAE SACR(VM) G(AIVS) ACCIVS HEDYCHRVS PATER A(NIMO) L(IBENTE) P(OSVIT). Se traduce como “En el año 180 de la Colonia, consagrado al dios invicto Mitra. Gayo Accio Hedychro, padre (sacerdote), colocó (la estatua) con agrado” (traducción según Luis Ángel Hidalgo, María Luisa Pérez Gutiérrez y José Luis Ramírez Sádaba (CILAE)).

Esta inscripción es importante por varias razones. Para empezar, indica el año exacto en el que esta escultura fue dedicada: 180 desde la fundación de la colonia Augusta Emerita, lo que equivale al 155 d.C. A su vez, ayuda a saber en qué momento se rendía culto a Mitra en esta ciudad. Esto último se sabe



4. Estatua de Mercurio



con seguridad que sucedía puesto que el texto indica que la estatua estaba consagrada precisamente a esta divinidad. Asimismo, menciona el nombre del sacerdote que ocupaba el cargo más alto (*Pater*): Gayo Accio Hedychro.

No es extraño que esta divinidad romana aparezca relacionada con Mitra, puesto que, en este contexto religioso, Mercurio representa el primer nivel iniciático (*corax*) de este culto misterioso (Romero, 2016). Además, cabe destacar que la relación de la estatua con el culto a Mitra aumenta las probabilidades de que Mercurio portara un caduceo, dado que es cómo se suele representar al dios en otros santuarios mitraicos.

Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE00089

Mármol

Dimensiones: 154 x 84 x 64 cm.

Procedencia: Cerro de San Albín, actual Plaza de Toros, Mérida. Fue un hallazgo casual al iniciar las obras de cimentación de la Plaza de toros el 31 de agosto de 1913, aunque un fragmento de la pierna de la estatua apareció con anterioridad en 1902 (Mélida, 1925: 307).

Cronología: año 155 d. C.

Nekane Sánchez Gutiérrez y Sara Marcos Hernández

Bibliografía:

Moreno, 1995, 138-139, nº 4.16.6. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate.

Linner, 1998: 26-30, láms. I-IV.

Trillmich, 2006: 242-243, fig. 12.

Romero Mayorga, 2016: 278-308, figs. 65, 142, 145.

5. Cuenco de *terra sigillata*



Fragmento de borde liso y pared de un cuenco de *Terra Sigillata*. La pared del cuerpo está decorada en su parte superior con una línea de lengüetas, propia de los talleres de *Terra Sigillata Itálica*. Bajo ésta, figuras femeninas bajo arquerías y, entre éstas, personajes afrontados. Se identifica al dios Apolo con la lira.

Estas piezas sobresalientes de cerámica tenían su decoración realizada a molde. En este caso, se reproduce una escena evocadora, muy cuidada en la factura del detalle de las figuras, para unos contenedores destinados a los banquetes o *convivia*.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE28518
Arcilla roja
Dimensiones: 10,3 x 14,3 cm y 9,6 x 10,4 cm.
Procedencia: Desconocido, Mérida.
Cronología: Siglo I - Medios siglo II d.C.

Bibliografía:
Inédito

6. Monedas



Monedas con distintos tipos monetales de representación del dios Apolo en otras tantas advocaciones.

La primera de ellas (izquierda-superior) presenta busto laureado de Valeriano a derecha en el anverso, y representación de Apolo con la lira y una rama en el reverso. Esta alegoría es frecuentemente usada por los emperadores como protector de la salud, y puede hacer referencia a la dura epidemia de peste que asoló en Imperio en tiempos de Valeriano, hacia el 254 d.C., implorando la protección de la divinidad.

La moneda central es de plata, con busto radiado de Gordiano III vestido con coraza a derecha. En el reverso, Apolo sentado en trono a izquierda, con rama y apoyado en lira.

Moneda de plata con representación de cabeza laureada de Apolo a derecha, detrás grano de trigo y gráfila de ovas en anverso; caballo a galope a derecha con jinete que porta una palma y gráfila de ovas en reverso.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE00249, CE36981, CE28967, CE37180, CE37388
Bronce, plata y oro
Cronología: siglo I a.C. – III d.C.

6. Monedas



La moneda inferior-izquierda presenta cabeza a derecha de Octavio Augusto en anverso y Apolo citareo con vestido largo, plectrum y lira en reverso.

La iconografía de esta moneda nos lleva a la batalla de Actium: por un lado, la cabeza desnuda de Augusto, con rostro juvenil y atemporal, sigue los ideales helénicos de la época y fue acuñado principalmente en torno a la fecha de la batalla. Por otro, la representación de Apolo recuerda la intercesión del dios en la batalla, cuando decantó la misma hacia Octavio. Así lo recuerda en exergo la palabra ACT.

La moneda inferior-derecha repite los mismos tipos monetales que la moneda central superior, ya que se trata de una acuñación de Gordiano III.

Bibliografía:

Sear, 1964: 174, n.º 2778.

Crawford, 1974: 340/1.

Shutherland, 1984: 52 n.º 170.

Mattingly et al., 1986: IV-III, 25 n.º 89; 26 n.º 102.

7. Lucernas con Helios



Lucernas con representación del busto del dios Helios que aparece con sus atributos principales: coronado de rayos, sobre creciente lunar y sujetando el látigo con la mano derecha en uno de los ejemplares.

Ya en época helenística, empezó a relacionarse a Helios con el dios Apolo, también considerado dios Sol o dios de la luz, por contraposición a su hermana Diana/Selene, diosa de la Noche. Ambos son hijos de Júpiter y Leda. El látigo hace referencia al Carro Solar, con el que Apolo/Helios circunda el firmamento.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE08319, CE08773, CE06520
Arcilla
Dimensiones: 8,3 cm; 7,7 cm; 9,2 x 6,7 cm.
Procedencia: Distintas procedencias, Mérida.
Cronología: Mediados siglo I d.C. - Siglo II d.C.

Bibliografía:
Rodríguez Martín, 2002: 29, 67.

8. Cratera de campana con la clase de música



Los cinco personajes, con coronas de laurel, realizan tres acciones simultáneas, ligadas entre sí. La que constituye el eje de la composición, está protagonizada por un personaje barbado y sentado en un klismós que tañe la lira. Acompaña con su instrumento a un niño que entona una melodía, como lo indica su boca entreabierta, la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la tensión corporal con los brazos dispuestos a lo largo del cuerpo. Otro joven parece avanzar hacia el centro de la acción, y hacer el ademán de colgar o de descolgar una lira que estaría suspendida de la pared. Una tercera secuencia está integrada por un segundo niño que se prepara para empezar a tañer la lira ante la mirada atenta de un joven que apoya el peso de su cuerpo sobre un bastón, sujeto bajo la axila, en la actitud propia y codificada del espectador.

El aprendizaje de la música era una de las piezas angulares de la instrucción de los niños en la escuela, junto con el de la poesía y el ejercicio físico en la palestra. Algunas niñas, pertenecientes a las clases más favorecidas también podían recibir una educación musical que recibían dentro del Oikos, la casa.

Muchas de las grandes festividades griegas, como las Panateneas, incluían concursos musicales, mousikoi agones, como para el que parecen prepararse estos jóvenes, lo que sugiere la representación del trípode bronceo que solía recibirse como premio.

Margarita Moreno Conde

Bibliografía:
Moreno Conde, 2014: 122-129.



© Museo Arqueológico Nacional
Nº de inventario: 2012/37/1
Foto: Velasco Mora, Fernando
Cerámica, técnica de figuras rojas
Dimensiones: 3 x 38,5 cm
Procedencia: Ática, Pintor de Cadmos
Cronología: Hacia 420 a.C.

9. Cratera de campana con Sátiros y Ménades danzando



En este vaso, destinado a la mezcla del agua y del vino en el simposio, aparece representada una escena dionisiaca, donde dos Sátiros persiguen a dos jóvenes que se interpelean entre ellas, como muestra el cruce de sus miradas. Vestidas con largas túnicas decoradas, se adornan con brazaletes y diademas. Una de ellas tiene el cabello recogido en un pañuelo, el sakkos, mientras su compañera, con collar y pendientes esféricos, lo recoge sobre la nuca. Ambas sujetan el tirso, la vara vegetal propia del tíaso dionisiaco, el séquito del dios que las identifica como Ménades. En ese espacio, donde como recoge Eurípides, Las bacantes (...) libres huyeron a los montes, y allí danzan invocando al dios Dioniso. Por si solas se libraron de las cadenas rompieron los cerrojos, sin que mano humana los tocara (...) (Bacantes, 445-449) irrumpen dos Sátiros imberbes con el cabello ceñido por una corona vegetal portando largas cintas blancas entre sus manos. Preludio del acoso erótico, propiciado por Dioniso, que desata el desenfreno liberador, persiguen a las jóvenes que tratan de zafarse de su presencia.

La escena es espejo de las danzas orgiásticas, donde se desata la sexualidad desaforada de estos seres híbridos, compañeros del dios de la vegetación renovada y del vino, pero también del teatro, la música y los bailes frenéticos que provocan locura y trance, el éxtasis.

Margarita Moreno Conde

Bibliografía:
Inédita



© Museo Arqueológico Nacional
Nº de inventario: 1995/69/1
Foto: Trigo Arnal, Antonio
Cerámica, técnica de figuras rojas
Dimensiones: 27,5 x 29,5 cm
Procedencia: Ática, Grupo de Telos
Cronología: 390-360 a.C.

10. Cratera de campana con Sátiro danzando



La cara principal de este vaso, propio del banquete griego, está decorada con una escena de danza dionisiaca.

Una joven vestida con un *chitón* sin mangas, recubierto por una nébrida o piel de animal, el cabello recogido en la nuca y sujeto con cintas blancas ocupa el eje central de la representación. Estática se apoya en un tirso y gira su mirada hacia un joven sátiro, reconocible a sus orejas puntiagudas y su cola de caballo que ejecuta una danza. Todo en él es movimiento desenfrenado, como lo indican la actitud de sus brazos y sus piernas. Ante él, una joven envuelta en un manto, *himation* sostiene una antorcha y sitúa la acción en un momento nocturno. En el otro extremo, un Sileno barbado, con cuernos y cola de caballo y sentado sobre una roca, tañe la doble flauta, el *aulos*, marcando el ritmo de la danza. En el campo de la representación un odre alude al vino, bebida dionisiaca. Restos de inscripciones ilegibles sobre los personajes.

Es en los rituales de la oribasia, que tenían lugar en el espacio agreste de la montaña, donde Dioniso, aquí elidido pero presente en la figura del Sileno y del joven Sátiro, se manifiesta a sus seguidoras que devienen así Ménades. La noche era momento privilegiado del encuentro donde las mujeres, a través del ritual, se convierten en seguidoras del dios que propicia el éxtasis y el *enthousiasmos*, la posesión divina, rompiendo así con el espacio restringido y fundamentalmente interior que les reservaba la *polis*, la ciudad.

Margarita Moreno Conde

Bibliografía:

Leroux, 1912: IIIID.8-9, Pl. (97) 14.1ª

Beazley Archive Pottery Database: 215744



© Museo Arqueológico Nacional

Nº de inventario: 11075

Foto: Trigo Arnal, Antonio

Cerámica, técnica de figuras rojas

Dimensiones: 33 x 34 cm

Procedencia: Ática, Pintor de Pothos

Cronología: Hacia 420 a.C.

11. Bailarina

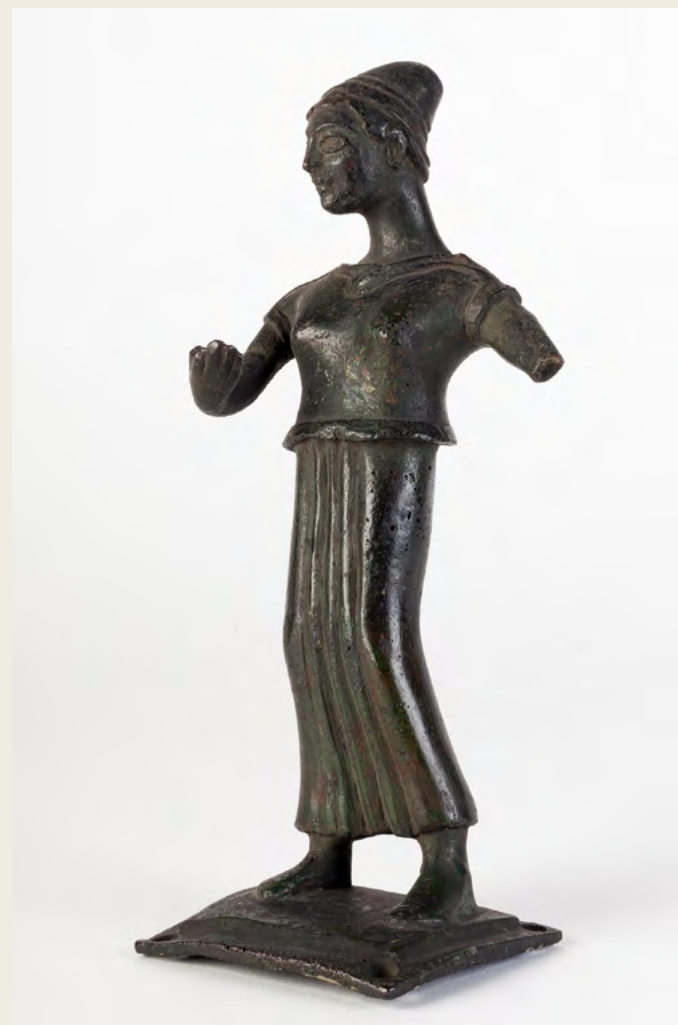


Esta figura de bronce representa con gran precisión el momento en que una bailarina ejecuta, durante su danza, un giro sobre sí misma. Va vestida con un complejo atuendo aristocrático propio de la cultura etrusca, en el que se superponen una túnica corta que le cubre la mitad superior sobre una más larga que le llega hasta los pies, calzados con calcei repandi o botas apuntadas. Sobre la cabeza, el tutulus o tocado puntiagudo, del que sobresalen ligeramente los cabellos sobre la frente.

Destaca la plasticidad y la minuciosidad con la que el artífice ha captado el gesto. Con los pies paralelos y centrados en la base, el cuerpo de la joven dibuja una sutil S, acentuada en cuello, cadera y rodillas, que además de otorgarle un suave movimiento, preludia un giro hacia la derecha. Aunque son los brazos los que imprimen mayor dinamismo. Dispuestos de forma asimétrica, flexiona el derecho hacia delante, con la palma de la mano extendida a la altura del pecho, mientras alarga el otro hacia la izquierda, alejándolo del cuerpo, en un gesto que la rotura del antebrazo nos impide conocer. En el rostro, algo serio y frontal, destacan sus grandes ojos almendrados y un esbozo de sonrisa en los labios.

Aunque se desconoce el contexto de su hallazgo, se interpreta como un exvoto en el que una joven aristócrata realiza una danza en algún contexto sacro o ritual. Las cuatro perforaciones del soporte indican que debió de estar fijada a una base, quizá formando una escena o en asociación con otras figuras.

Alba Campos Rodríguez



Bibliografía:

Graells i Fabregat, Moreno Conde, 2024: 164-169, Cat. Nr.2. Figura de bailarina

© Museo Arqueológico Nacional
Nº de inventario: 3164
Foto: Ariadna González Uribe
Bronce
Cultura etrusca
Cronología: 525-500 a.C.

12. Ánfora con Apolo tañendo la cítara junto a Ártemis



Los hermanos Apolo y Ártemis protagonizan la escena de este ánfora de Nola, atribuida al pintor de Hermonax, en cuyo arte se aprecia la búsqueda de un naturalismo realista y una concepción armónica de la escena y las figuras que la componen.

De un lado, Apolo con manto de amplios pliegues. Va coronado con laurel y por su espalda cae una cabellera larga y rizada. Toca la cítara en presencia de Ártemis, ataviada con un gran manto y tocada también con corona de laurel. Como diosa de la caza, lleva a la espalda su inseparable carcaj. En una mano sostiene un enócoe o jarra para extraer el vino y servirlo, mientras que con la otra extiende una fíale o recipiente utilizado para la libación. Remiten ambos a un contexto ritual. Le acompaña una cierva, uno de sus animales sagrados, que refuerza su papel como diosa de la naturaleza salvaje.

La cítara fue uno de los instrumentos más importantes en la antigua Grecia. Más perfeccionado y complejo que la lira, su caja de resonancia era de madera y su número de cuerdas podía variar entre las nueve y las dieciocho. De gran prestigio, era el instrumento que utilizaban los músicos profesionales para acompañar la poesía lírica en ceremonias religiosas y festivas. Es también uno de los principales atributos de Apolo, dios de la música y la poesía. En los Juegos Píticos, uno de los cuatro grandes festivales panhelénicos, que tenían lugar en Delfos en honor a este dios, se celebraban concursos musicales. En estos, los artistas exhibían su destreza con instrumentos como la cítara o el aulós, que también podían acompañarse de himnos y poesías en su honor.



Alba Campos Rodríguez

Bibliografía:

Beazley, 1963: 493, II, 3

Beazley Archive Pottery Database: 205552.

© Museo Arqueológico Nacional

Nº de inventario: 2005/134/2

Fotos: Martínez Levas, Ángel

Cerámica, técnica de figuras rojas

Procedencia: Ática, Pintor de Hermonax

Cronología: Hacia 470 a.C.



13. Fragmento de terracota con lira



Resta un pequeño fragmento que representa a una figura masculina, de la que sólo podemos apreciar una pierna y parte del torso. Junto a él se puede ver un instrumento musical de cuerda similar a una lira. El hecho de que aparezca desnudo, y la presencia de la lira, podría llevarnos a identificar la figura con el dios Mercurio, tal y como aparece en la escultura procedente del Mitreo y presente en este catálogo, pero también con el dios Apolo.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE25966

Arcilla rosada

Dimensiones: 4,7 x 5,7 cm.

Procedencia: Solar de Las Torres (actual MNAR), Mérida.

Cronología: Último cuarto del siglo I d.C.

Bibliografía:

Gijón Gabriel, 2004: 98-99, nº. 38.

14. Lucerna con amorcillo



Fragmento del disco de lucerna con representación de Cupido, desnudo, semi de perfil, las alas hacia abajo y tocando la lira. Sobre su hombro izquierdo cae la clámide.

Las representaciones de Eros/Cupido se relacionan con la musa griega de la lírica coral y amorosa, Erató, cuya iconografía puede incluir una lira o una cítara. Estos instrumentos están asociados, a su vez, con el culto a Apolo.



Bibliografía:
Rodríguez Martín, 2002: 65, fig. IV nº. 50.

Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE10483
Arcilla
Dimensiones: 4,8 x 3,9 cm.
Procedencia: Anfiteatro, Mérida.
Cronología: Siglo I - mediados s. II d.C.

15. Lucernas figurativas



Lucernas con discos decorados con distintas escenas protagonizadas por instrumentos musicales.

La primera de ellas (superior-izquierda) presenta una figura femenina delante del *hydraulis* u órgano hidráulico, si vemos la interpretación dada a la escena en lucernas similares (Morais, Sousa y Salido Dominguez, 2014, 101-116; Jiménez, 2019). La figura que toca el teclado está acompañada de otra figura masculina a su izquierda. Interpretar este instrumento musical requería al menos de dos personas: el *hydraules* u organista (normalmente una mujer) y un acompañante que era el encargado de accionar el sistema hidráulico. Por lo demás, los diferentes tubos que componen la parte aerófono del órgano aparecen en línea decreciente como corresponde, así como la caja inferior, decorada, que cubría todo el sistema hidráulico. Aun así, la escena también se ha interpretado como escena sexual (Ayerbe Vélez y Sabio González, 2015; Morgado-Roncal y González-Blas, 2023)

El segundo ejemplar (superior-derecha) (Rodríguez Martín, 2002, 61, nº 1.3; 160; fig. IV, nº 47) presenta en el disco de un personaje masculino, un sátiro, estante, que camina pausadamente a izquierda, tocando la flauta doble. Se distinguen los cuernos, las patas y la cola de cabra.

La escena que decora el disco (inferior-izquierda) es una figura femenina tocada, de cuerpo entero, que mira a izquierda con un manto amplio que cubre parcialmente su cuerpo, el



Museo Nacional de Arte Romano / Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida

Nº de inventario: DO2015/1/12, CE07959, CE2017/1/9600 y CE36062.

Arcilla

Dimensiones: 8 x 11,9 cm; 9,8 cm; 10 x 7 cm; 9,9 x 7,2 cm.

Procedencia: Distintas procedencias, Mérida.

Cronología: Siglo I – III d.C.

15. Lucernas figurativas



pecho y la mitad inferior, dejando el ombligo figurado. Sobre su brazo izquierdo apoya la lira, que tañe con su mano derecha. Son varias las Musas que tienen como atributo la lira: Erató, musa de la lírica coral y la amorosa, pero también otras Musas se representan habitualmente con instrumentos musicales, entre ellos, la lira. La figura que protagoniza la escena también ha sido identificada como una Ménade (González-Blas, 2023: 314-315).

El último de los ejemplares (inferior-derecha) (Rodríguez Martín, 2002, 100, fig. XI nº. 156) muestra en el disco una figura femenina, a derecha, con manto anudado a la cintura y brazos elevados tocando un pandero. A su derecha, dándole la espalda, una figura masculina desnuda, itifálica, con los brazos flexionados y apoyados en los muslos, posiblemente un sátiro.

Bibliografía:

Velázquez Jiménez, Saquete Chamizo, 2000: 10, 25-30.
Rodríguez Martín, 2002: 61, nº 1.3; 160; fig. IV, nº 47.
Morais, Sousa, Salido Domínguez, 2014: 101-116.
Ayerbe Vélez, Sabio González, 2015: 88-89.
Jiménez, 2019.
Nogales Basarrate, Castellano Hernández, 2022: 44.
González-Blas, 2023.
Morgado-Roncal, González-Blas, 2023: 77-80.

16. Recreación de un *Hydraulis*



El *hydraulis* (u órgano hidráulico) es el primer instrumento de teclado de la historia y el antepasado directo del órgano neumático. Inventado en la antigua Grecia (siglo III a. C.) por el ingeniero Ctesibio de Alejandría, utilizaba un ingenioso sistema de aire y agua a presión para hacer sonar sus tubos. Su denominación grecorromana proviene de la conjunción de los términos *hydra*, agua, y *aulos*, tubo.

Aunque fue inventado en Grecia, se popularizó enormemente en todo el Imperio Romano. Debido a su gran potencia y volumen sonoro, se utilizaba para amenizar grandes espectáculos en anfiteatros, circos y teatros, así como en ceremonias públicas y litúrgicas. Tenemos documentación de este instrumento, además de por las fuentes escritas, por su representación en mosaicos, formando parte de los conjuntos musicales que amenizaban los espectáculos públicos que tenían lugar en el circo, el teatro o anfiteatro. Además, se conocen, de manera excepcional, partes fragmentarias de algunos *hydraulis*, de los que conservamos los elementos metálica del instrumento, como son los tubos de bronce. Son muy singulares los órganos conservados en Aquincum (Hungría), Dion (Grecia) o Pompeya (Italia)

La Diputación de Palencia desarrolló en 2022 el proyecto El *hydraulis* de la Villa Romana La Olmeda, cuyo resultado final fue la realización de la réplica de un ejemplar de órgano hidráulico tetracordio, es decir, con cuatro hileras de tubos de dieciocho notas diatónicas, según los modelos griegos, apto para su pleno funcionamiento en actuaciones musicales.

Diputación Provincial de Palencia



Diputación de Palencia. Villa La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia)
Madera y metal
Dimensiones: 120 x 212 cm.

17. Cuenco con *tibicen*



Fragmento de cuenco de *Terra Sigillata Hispánica*, correspondiente al pie y parte de las paredes. Presenta decoración con dos series de figuras superpuestas. En la superior aparecen sendas bigas, conducidas por sus correspondientes aurigas, y un caballo entre ellas, que galopa a izquierda. En la serie inferior, sobre guirnaldas, aparecen intercalados músicos y antorchas. Ambos músicos visten túnica corta y portan una flauta doble (tibia en latín o aulós en griego), siendo, por tanto, un *tibicen* o tañedor de tibia, instrumento asociado tanto a los *ludi scaenici* como a ceremonias rituales de tipo religioso.

La elección de escenas de gladiadores o carreras de circo, como es el caso, en el repertorio decorativo de vasos de *terra sigillata* es habitual. Estas escenas se hacen acompañar de personajes que formaban parte del cortejo y el espectáculo, como eran los músicos, importantísimos para amenizar y marcar los tiempos de los juegos.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE10223

Arcilla

Dimensiones: 11,3 x 11,3 cm.

Procedencia: Río Guadiana, Mérida. Hallazgo casual junto a las murallas de la Alcazaba y el río Guadiana en 1967.

Cronología: Primer cuarto del siglo I - Primera mitad del siglo III d.C.

Bibliografía:
Inédito

18. Flauta



Ejemplar incompleto que aparece en dos fragmentos que se unen. Está decorada con líneas incisas que marcan una banda con motivo central de rombos, seguida de unas puntas de flecha alineadas sobre el fuste. Tiene cuatro perforaciones cerca de la boquilla.

No se conocen muchos ejemplares de flautas en Hispania. Se fabrican sobre huesos largos, siendo los de ave los más utilizados (Rodríguez Germán, 2024: 446). Destaca, en el ejemplar emeritense, la profusa decoración que cubre toda la superficie, con motivos geométricos sencillos, pero resolutivos en cuanto al resultado del aspecto final.



Bibliografía:
Inédito

Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida
Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: DO2015/4/49
Hueso
Dimensiones: 22,5 x 1,5 cm
Procedencia: Calle Oviedo, Mérida.

La Villa Romana

La Olmeda (Palencia)

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



La Olmeda ocupa un lugar destacado en el panorama arqueológico de la Hispania romana, debido a la existencia de un importante conjunto de mosaicos y a la fortuna de que los restos arqueológicos, protegidos desde el instante de su descubrimiento, puedan ser visitados en su ubicación original, constituyendo uno de los yacimientos-museo más visitados de España. Se encuentra situada al norte de la provincia de Palencia (Castilla y León), dentro del término municipal de Pedrosa de la Vega, a 62 km. de la capital palentina.

El descubrimiento del yacimiento arqueológico tuvo lugar el 5 de julio de 1968 con motivo de la realización de unas labores agrícolas en el pago conocido con el nombre de 'La Olmeda', propiedad de D. Javier Cortes Álvarez de Miranda. Fue él mismo quien, en 1980, tras 12 años de excavaciones a su costa dirigidas por el Dr. Pedro de Palol, por entonces Catedrático de Arqueología en la Universidad de Valladolid (UVA), donó el yacimiento y los terrenos circundantes que completan la zona arqueológica a la **Diputación Provincial de Palencia**. La institución provincial, desde entonces, ha continuado la gestión de los trabajos arqueológicos y de adecuación del yacimiento necesaria para su visita. Una espléndida villa rural de aires palaciegos cuyo momento de esplendor, hace más de 1600 años, la fortuna y los trabajos de excavación, investigación y consolidación de las estructuras, así como de los pavimentos de mosaico descubiertos, nos devuelve ahora.

Los orígenes de la villa romana se remontan a fines del siglo I d.C. o principios del siglo II d.C., en época Flavia, a la que corresponden estructuras de una primitiva villa situada al noroeste de la actual. A mediados del siglo IV d.C. el antiguo edificio se abandona o cambia de uso y se levanta un nuevo palacio rural de época bajoimperial, momento en el que estas *villae* viven una transformación radical, reflejo de una nueva forma explotación agrícola: extensos latifundios (*fundi*) pertenecientes a la clase social de los *possessores* o potentados.

La villa abarca una extensión en superficie de 4400 m² con un total de 35 habitaciones repartidas entre la vivienda principal y los baños, 26 de las cuales están decoradas con 1452 m² de mosaicos polícromos conservados in situ. Todo el conjunto de mosaicos es uno de los mejor conservados en edificios de carácter privado del occidente romano, destacando no solo por su cantidad sino también por su calidad.

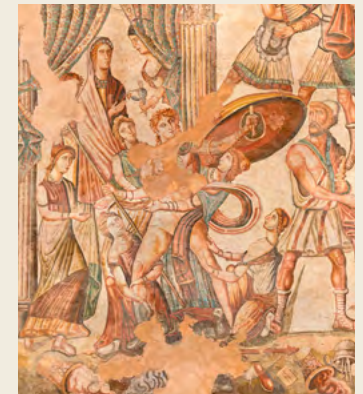
Entre todos ellos destaca el mosaico del *Oecus* o salón principal, donde el *dominus* o señor de la casa y del *fundus* recibiría y daba audiencia a su clientela, visitas y familiares, administraba su hacienda y resolvía pleitos entre sus empleados. Mide en superficie 175 m² y conserva uno de los principales mosaicos figurativos de época romana en Europa. La escena principal narra el conocido episodio de Aquiles descubierto por Ulises en el gineceo del palacio de Lycomedes, rey de Skyros, donde el héroe griego se escondía disfrazado de mujer (Pirra) para evitar ir a la Guerra de Troya. La escena mitológica aparece rodeada por una bella cenefa a modo de friso con las alegorías de las estaciones del año y una galería de medallones ovalados, con los retratos de la familia propietaria, considerados un *unicum* en la musivaria.



Vista del nuevo edificio de protección innovador para el yacimiento de la villa La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia). Foto: Diputación de Palencia.



Mosaico del *Oecus* o salón principal. Foto: Diputación de Palencia.



Detalle del mosaico con la escena de Aquiles en Skyros. Foto: Diputación de Palencia.



Detalle del mosaico con el retrato de mujer. Foto: Diputación de Palencia.



villaromanalaolmeda.com



Catálogo

III. La música y la danza en la ritualidad romana



*Detalle del tibicen
en el Relieve de Agripa*

La música y la danza en la ritualidad romana

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



En todas las culturas, la música y la danza son parte fundamental de los ritos religiosos. Los sonidos y los gestos permiten conectar con un plano superior, con el espacio sagrado. Fortalecen la cohesión de la comunidad, además de marcar los tiempos y la estructura del rito.

En época romana, la música y la danza fueron instrumentos muy poderosos en los ritos y rituales de distinta índole. Por ejemplo, en los sacrificios romanos a los dioses, la música era una herramienta técnica de carácter profiláctico y obligatorio para garantizar que el ritual fuera válido. Una de sus funciones más importantes era crear el “Muro de Sonido”, un auténtico aislamiento ritual. La función más crítica de los músicos, especialmente del *tibicen*, que tocaba la tibia o flauta doble, era crear una barrera sonora alrededor del oficiante y silenciar distracciones. Los romanos creían que si el sacerdote escuchaba durante la plegaria cualquier ruido “poco propicio” o accidental (un grito o un estornudo), esto era un mal presagio sonoro y el sacrificio se invalidaba automáticamente. La presencia del músico era tan esencial que su ausencia o silencio invalidaba el rito.

El *tibicen* era un personaje fundamental, pues, en los ritos. Se le puede ver en casi todos los relieves de sacrificios romanos, situado justo al lado del altar. Su melodía indicaba que la comunicación con la divinidad estaba abierta. Se pensaba que las melodías ayudaban a los dioses a escuchar las oraciones y aceptarlas favorablemente. En el relieve de Agrippa, presente en la exposición, vemos en un segundo plano la figura del *tibicen* tocando la tibia. Este relieve formaba parte de un altar de sacrificios que presidía la plaza del pórtico del foro colonial.

En Mérida conocemos la herma funeraria, además, a Quinto Vibio Fusco, *tibicem*. Su presencia era imprescindible no sólo en actos religiosos, también en funerales públicos, o en los espectáculos que tenían lugar en el teatro, donde en su calidad de *apparitores* o acompañantes de los magistrados, anunciaban su presencia o sus palabras en actos públicos.

En los cultos místicos y de origen Oriental, como los ofrecidos a Isis o Cibeles, la música tenía una función más emocional y extática. Se utilizaban para “despertar” a la deidad o para inducir un estado de trance en los fieles, diferenciándose de la sobriedad del rito romano tradicional. Estos cultos buscaban el éxtasis y el fervor emocional a través de sonidos estridentes.

Los címbalos (*cymbala*) son tañidos por las ménades y las bacantes, emitiendo un sonido penetrante para marcar el ritmo de sus danzas nocturnas en los bosques, simbolizando la ruptura con el orden social. También se empleaban en los rituales a la diosa Isis, aunque en sus ritos tomará protagonismo el sistro, instrumento musical de origen egipcio. El sistro era mucho más que un instrumento musical; era un objeto sagrado con funciones mágicas y teológicas precisas, utilizado principalmente para la protección, la purificación y la conexión con el cosmos. El sonido metálico y rítmico del sistro –similar al susurro de los juncos de papiro– tenía una función apotropaica, es decir, servía para ahuyentar fuerzas malignas. El sistro se convirtió en el emblema distintivo de sus seguidores. Era portado exclusivamente por los iniciados y sacerdotes/sacerdotisas de mayor rango durante las *pompae* o procesiones públicas.

En religiones como la cristiana o la judaica la música siguió ejerciendo un papel fundamental en el ritual. El *shofar*, instrumento hecho generalmente de cuerno de carnero, tiene un papel trascendental en el rito judío. Aparece como elemento clave de la liturgia y la iconografía judaica, como vemos en la placa dedicada a Aniano, uno de los primeros testimonios de la comunidad en la ciudad de Mérida.



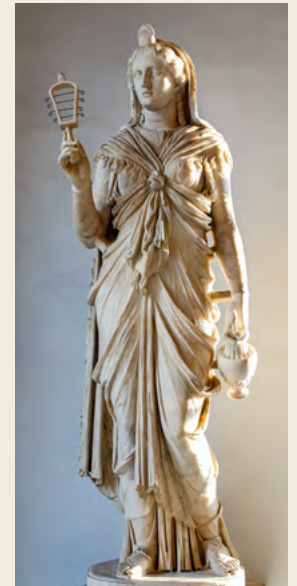
Reconstrucción del Pórtico del foro emeritense con altar. Foto: JR. Casals.



Detalle del relieve del monumento honorario de Marco Aurelio con el sacrificio a Júpiter Capitolino, 176-180 d.C., Musei Capitolini, Roma. Foto: Wikimedia Commons. CC BY-SA 3.0.



Shofar, instrumento de viento realizado en cuerno de animal kosher. Foto: Wikimedia Commons. CC-BY-SA license.



Estatua de mármol de Isis portando un sistro. Período Adriánico. Museos Capitolinos. Foto: Wikimedia Commons. Dominio Público.

19. Relieve con escena de sacrificio



Fragmento de relieve en el que se representa una escena de sacrificio. El personaje central velado, que figura tras la *mensa tripes*, tiende la mano hacia el *camillus* que está abriendo la *acerra*. Detrás de éste, un asistente, y entre él y el *camillus*, un *tibicen* o tocador de flauta doble. Más atrás, la cabeza de otro *camillus*. En el lado derecho, la de un *victimarius*. La escena completa representaría un tipo de ritual conocido como *suovetaurilia*, en el que se sacrificaban tres animales machos (ternero, cordero y cerdo), generalmente dedicado al dios Marte.

Según Trinidad Nogales (1998), el relieve, junto a otros fragmentos hallados conjuntamente, formaría parte de la decoración de un *Ara* situada en la plaza anexa al *Foro Colonial*. La escena en cuestión estaría protagonizada por Marco Vipsanio Agripa, general y yerno del emperador Augusto y, probablemente, patrono de la colonia *Augusta Emerita*. La escena reflejaría, de hecho, el acto fundacional de la ciudad, ejerciendo Agripa como sacerdote del rito propiciatorio, acompañado del *tibicen* y el *victimarius*, los animales del sacrificio y otros acompañantes del acto, que se encuentran en otras escenas.

La figura del *tibicen*, tocador de tibia o flauta doble, se sitúa en el centro de la composición, en un segundo plano, justo tras el oficiante. El papel de la música era fundamental en los ritos y sacrificios romanos para que estos tuvieran un buen resultado.

Bibliografía:

- Trillmich, 1986: 279-304.
Nogales Basarrate, 1998: 25-46.
Nogales Basarrate y Álvarez Martínez, 2021: 442.
Nogales Basarrate, 2023: 31.
Nogales Basarrate, 2024: 249, abb. 12.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE04416
Mármol
Dimensiones: 77,5 x 72,5 x 14,5 cm,
Procedencia: Zona de Pancaliente, Mérida.
Cronología: Siglo I d.C.

20. Herma de Quinto Vibio Fusco

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



Monumento funerario tipo herma realizado en mármol gris veteado. Este tipo de monumento es muy característico. Se trata de un bloque de mármol paralelepípedo, más estrecho en la base, que en la parte superior presenta el rebaje para albergar el retrato del difunto. En el frente se graba el texto epigráfico.

Inscripción:

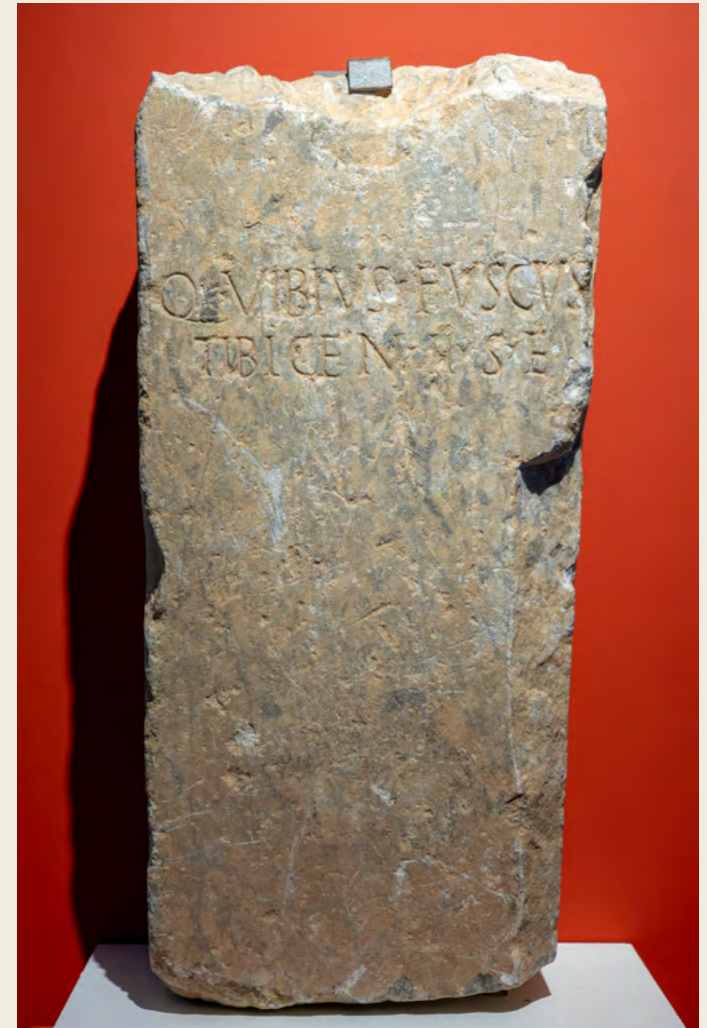
Q·VIBIUS·FUSCUS

TIBICEN·H·S·E

Q(uintus) • Vibius • Fuscus / tibicen • h(ic) • s(itus) • e(st)

Quinto Vibio Fusco, flautista, está aquí enterrado. (Traducción CILAE 842)

La pieza es un documento excepcional de la presencia de este músico especializado en la colonia. El monumento funerario de calidad, con retrato del difunto dispuesto, originalmente, sobre la inscripción, demuestra, una vez más, la importancia del oficio de *tibicen* dentro de la vida cultural de la colonia, que contaban, en Roma, con su propio *collegium tibicinum*.



Bibliografía:

Velázquez Jiménez, Saquete Chamizo, 2000: 10, 25-30.

Murciano Calles, 2019: 348-349, n.º 254; lám. 210, n.º 3-5 y lám. 211, n.º 1.

Nogales Basarrate, Castellano Hernández, 2022: 39-40.

Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE36879

Mármol

Dimensiones: 64 x 30 x 20 cm.

Procedencia: Puente de hierro, Mérida.

Cronología: Primera mitad del siglo I d. C.

21. Crótalos o címbalos



Instrumento musical formado por piezas circulares, de forma cónica con los bordes vueltos hacia arriba en forma de bisel. Presentan orificio central por los que se insertarían unas cuerdas con los que sujetarlos con los dedos y que sirven para entrechocarlos y producir sonido. Son, por tanto, instrumentos de percusión, que se tocaban en pareja, produciendo un sonido metálico.

Su utilización se relaciona con el ocio, en escenas de banquetes donde la danza y la música tenían un papel como acompañamiento muy importante. Pero también está atestiguada su presencia en celebraciones y procesiones religiosas.



Bibliografía:
Álvarez Sáenz de Buruaga, 1952-1953, 4.

Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: (de izquierda a derecha)
CE08059, CE08061, CE08060, CE08062
Bronce
Dimensiones: 5,5 x 0,7; 6 x 0,7; 5 x 0,6; 5 x 0,7 cm.
Procedencia: Corchera Extremeña, Mérida.

22. Fragmento de estatua



Fragmento de estatua correspondiente a la mano derecha que porta un sistro. La mano, mayor que el natural, tiene un tratamiento detallado, con las uñas figuradas.

El sistro es un instrumento musical de la familia de los idiófonos, cuya utilización puede rastrearse a lo largo de milenios, en culturas como la egipcia. En el mundo grecorromano se relaciona con el culto a la diosa Isis, una de las religiones místicas.

Con forma de arco y sujeto a un mango, se atravesaba con tres varillas horizontales en las que se insertan pequeños discos, los cuales, al agitarse, producían sonido. Su nombre en griego, σείστρον (*seistron*), deriva de σείω (*seio*), agitar.

El sistro se convirtió en signo de las devotas y sacerdotisas de Isis, por lo que debemos vincular este fragmento escultórico a una figura, probablemente mayor del natural, en este contexto representativo. No es el único documento que tenemos de los cultos de tipo oriental en la colonia, donde se constata una importante difusión de estas religiones a lo largo del siglo II d.C.

Bibliografía:

Álvarez Sáenz de Buruaga, 1960:212-213, fig. 123.

García Sandoval, 1966: 43.

Nogales Basarrate, 2007: 58-61.

Murciano Calles, 2019: 178-199.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE08275

Mármol

Dimensiones: 21 x 13 x 10 cm.

Procedencia: Calle Reyes Huertas (anteriormente General Aranda).

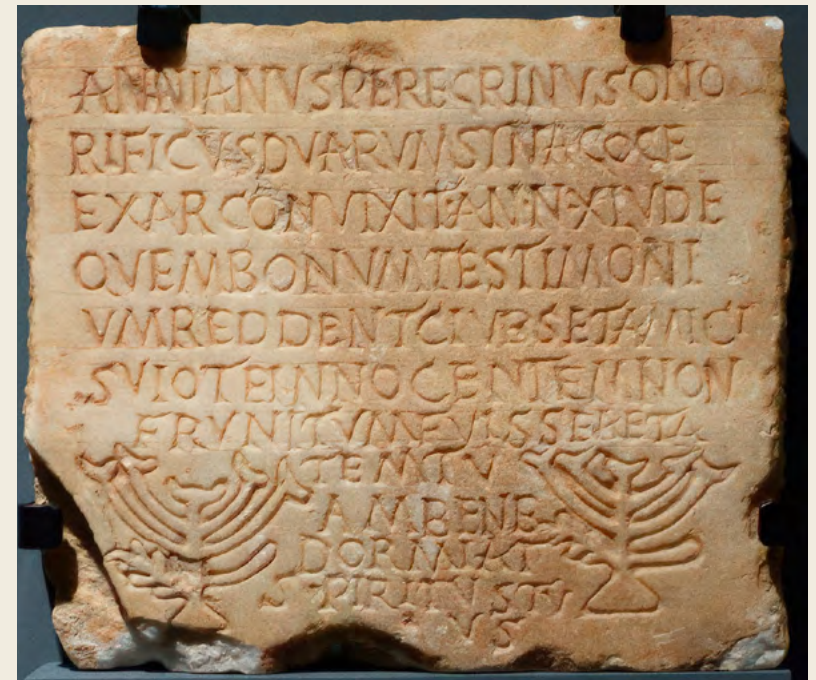
23. Lápida de *Annianus*



Placa de mármol de formato rectangular en cuyo frente se desarrolla la inscripción funeraria dedicada a *Aniano*, exarca de dos sinagogas en la ciudad de Mérida. Flanqueando las cuatro últimas líneas de la inscripción aparecen representados dos motivos que pueden ser interpretados como candelabros de siete brazos o *menorá*, que se desarrollan de una manera singular. Éstos presentan pie triangular y los brazos culminados en luminarias de media luna, salvo el brazo inferior izquierdo de ambos que se desarrolla en un ramiforme de siete hojas, palma o *lulav*, y el derecho en forma de *shofar* o cuerno, instrumento musical utilizado en festividades judías como el Sucot (Tabernáculos). La talla de estos motivos está realizada a bisel, con una plástica muy sencilla y esquemática.

Inscripción:
NNIANVS PEREGRINVS ONO
RIFICVS DVARVM SYNAGOGE
EXARCON VIXIT · ANN(OS) · XLV DE
QVEM BONVM TESTIMONI/VM
REDDENT CIVES ET AMICI
SVI OTE INNOCENTEM NON
FRVNITVM FVISSE AETA
TEM TV/AM BENE
DORMIAT
SPIRITVS TV
VS

Aniano, forastero honorable, hexarca de dos sinagogas, vivió 45 años, de quien darán buen testimonio sus conciudadanos y sus amigos. ¡Oh, tú, hombre bueno que no pudiste disfrutar de tu vida! ¡Que duerma bien tu espíritu! (Traducción CILAE 765).



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE37770
Mármol
Dimensiones: 29 x 34 x 4 cm.
Procedencia: Desconocido, Mérida.
Cronología: Fines del siglo IV o inicios del siglo V d.C.

Bibliografía:

García Iglesias, 2010: 11-26.
Bar-Magen Numhauser, 2024: 230-236, fig. 2.
González Salinero, 2024: 315-318, fig. 2.
Barrero Martín, 2025: 77, fig. 14.



Catálogo

IV. La música en el ejército romano



*Réplicas de instrumentos
musicales y fragmentos
de relieve en la
exposición del MNAR*



La música en el ejército romano

La existencia de músicos dentro de las formaciones militares en el ejército romano no tenía un fin artístico, sino eminentemente práctico, cumplían la función de transmitir órdenes a los soldados, ya que el potente sonido de tubas, cuernos y bocinas se podía escuchar a varios kilómetros de distancia. Además, composiciones musicales sencillas servían para coordinar movimientos, con sonidos de estruendo para intimidar al enemigo y de ritmo repetitivo para reforzar la disciplina militar. Las melodías interpretadas estaban definidas para transmitir órdenes concretas durante el combate, cuando en medio del ruido de una batalla, la voz humana no bastaba. Los instrumentos permitían enviar señales claras y reconocibles: avanzar, retirarse, formar líneas, cambiar formación, iniciar ataques o relevar guardias.

Como fuente excepcional tenemos la obra de Flavio Vegetio Renato, *De Re Militari*, escrito a finales del siglo IV d.C., el tratado militar romano más influyente de la Antigüedad. Vegetio explica, en capítulos de su obra, cómo se organizaba el ejército y la función que la música cumplía. Este fue el principal medio para controlar a 6.000 soldados que componían una Legión romana, mediante mensajes sonoros codificados se les indicaban a los hombres exactamente las órdenes. Esto dio a los romanos una increíble ventaja en la batalla frente al enemigo y en la guerra garantizaba el control completo de un ejército en combate. También se utilizaron en el campamento militar romano para emitir señales, como, por ejemplo, indicar las cuatro vigilias de la noche.

Los instrumentos más importantes y comunes en el ejército eran, por un lado, la tuba, una trompeta larga y recta de bronce. Su sonido era fuerte y penetrante, ideal para el campo de batalla. Se usaba para dar señales tácticas, cambios de guardia o ceremonias militares.

El *lituus* era una trompeta larga y relativamente estrecha, normalmente de bronce, con una característica muy reconocible: su terminación en una curva pronunciada en forma de “J”.

El *cornum* tenía forma semicircular y rodeaba parcialmente el cuerpo del músico. Producía sonidos más graves y potentes. Servía para coordinar grandes unidades, transmitir órdenes a distancia y mantener el ritmo de marcha.

El ejército romano valoraba enormemente el orden y la coordinación, y los instrumentos eran una herramienta tecnológica de mando. Los músicos eran soldados especializados, miembros del ejército con funciones oficiales. A menudo tenían cierto prestigio porque las comunicaciones dependían de ellos.

En Mérida contamos con la documentación epigráfica de dos *cornices*, es decir, soldados-músicos que tocaban el *cornicen*. La estela funeraria de Gayo Salvio en granito, tanto por el formato del monumento funerario, como por la ausencia de cognomen en su onomástica, y su pertenencia a la tribu papiria, ha permitido asociarlo a las primeras generaciones de colonos emeritenses. Por su parte, Antonio Primo, natural de Tarragona, adornó su monumento funerario con un precioso relieve que, aunque se conserva parcialmente, parece recrear una escena en la que un músico sostiene la boquilla de un *lituus* o tuba.

Las tradiciones musicales militares romanas influyeron posteriormente en las bandas militares medievales, las fanfarrias europeas y las señales militares modernas con trompeta. Muchas llamadas militares actuales tienen un origen muy antiguo relacionado con estas prácticas romanas.



Portaestandartes y cornices, relieve de la Primera Guerra Dacia, Columna de Trajano, Roma. Foto: www.trajans-column.org.



Músicos tocando un *cornu* y una tuba en un relieve del Museo Ostiense, Ostia Antica, Italia. Foto: Wikimedia Commons. CC BY 3.0.



Mosaico con tañedor de *lituus*. Villa Casale (Sicilia). Foto: pbase.com/dosseman_italy.



Detalle de la lápida de Antonio Primo. Foto: José María Murciano Calles. Archivo MNAR.

24. Relieve de armas



Se exhiben tres fragmentos de los catorce que forman parte del llamado “Relieve de Armas”, encontrado en las excavaciones de la *orchestra* y la escena del Teatro Romano, que muestran un tema decorativo formado por diferentes armas y escenas navales.

Destacamos tres fragmentos en los que aparecen instrumentos musicales como parte importante de la panoplia del ejército romano. En uno de ellos (inferior izquierdo) vemos la cabeza de un águila, que pudiera formar parte de la decoración de un instrumento. En otro fragmento (superior derecho) se identifica un *carnyx* o trompeta gálica de guerra. Y finalmente en otro relieve (inferior derecho) encontramos un cuerno acústico decorado en su parte más ancha con un perro a la carrera. Todos ellos son instrumentos empleados en la guerra.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE00697
Mármol
Procedencia: Teatro Romano, Mérida.
Cronología: Último cuarto siglo I – siglo II d.C.

Bibliografía:

Salcedo Garcés, 1983: 243-283.

Trillmich, 1993.

Trillmich, 2023: 295-306.

Nogales Basarrate, 2024: 240-241, abb. 4.

25. Fragmento de ara



Fragmento irregular con texto epigráfico en una de sus caras y en la otra representación de una figura masculina, vestido con túnica, dispuesto de perfil, que sujeta con su mano derecha la embocadura de lo que debemos identificar como una tuba o un *cornu*.

Inscripción:

[.] C ANTONIVIS
PRIMVS. CORNICE
ARRANCONENS MAN
[..] CE CORNICI
[..]

C(aius) • Antonius / Primus • cornice(n) / [T]arraconens(is) M(arco) • AN- / [- -
-]+ICI • cornici- / [ni - - -]

...Gayo Antonio Primo, natural de Tarragona, trompeta, para Marco An[...], trompeta,
... (Traducción CILAE 605)

Se trata de un documento de nuevo excepcional sobre la actividad de un *cornicen* en la colonia augustana. Los *cornicines* fueron empleados tanto en el ejército como en los espectáculos (Pando Anta 2016, 112), siendo habitual, en el último caso, que se tratara de esclavos. Sin embargo, en este caso, nos encontramos ante un ciudadano de pleno derecho por su *tria nomina*, por lo que Antonio Primo fue un oficial del ejército romano, que además, sabemos, procedía de la ciudad de Tarragona. El relieve, conservado parcialmente en otro frente del monumento, es representativo del oficio que ejerció.

Bibliografía:

Pando Anta, 2016.

Ventura Villanueva y Stylow, 2023: 212-213, nº 34, figs. 80 y 81



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE00659
Mármol
Dimensiones: 9 x 19 x 15,5 cm
Procedencia: Teatro romano, Mérida

26. Estela



Estela de granito con su parte superior curvada y la parte inferior fragmentada. La inscripción funeraria se desarrolla en el frente.

Inscripción:

C SALVIUS Q
F PAP CORNICE
HIC SIT EST IN
R P XII IN AGR
P X

C(aius) • Salvius • Q(uinti) / f(ilius) • Pap(iria) cornice[n] / hic • sit(us) •
est • in / [f]r(onte) • p(edes) • XII • in • agr(o) • / p(edes) • X

*Gayo Salvio, hijo de Quinto, de la tribu Papiria, “trompetista”. Aquí yace. 12
pies de largo, 10 pies de ancho. (Traducción CILAE 501)*

Se ha debatido la verdadera identificación de Gayo Salvio, si *cornicen* era su profesión o el cognomen del difunto, aunque la mayoría de los investigadores defiende que este personaje sería un músico especializado en el cornu vinculado al ejército. El tipo de monumento funerario en granito, la fórmula de definición del espacio que correspondía al mismo, así como su adscripción a la tribu Papiria refuerza su vinculación a las primeras generaciones de colonos en Augusta Emerita.

Bibliografía:

Edmonson, 2006: 136-137, nº. 7, pl. Va.

Gamo Pazos y Murciano Calles, 2023: 94, cat. 3.17, fig. 19.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE12481

Granito

Dimensiones: 73 x 66 x 36 cm.

Procedencia: Alcazaba, Mérida.

Cronología: Primera mitad del siglo I d.C.



Catálogo

V. Los sonidos y la magia



Tintinnabula de terracota



Los sonidos y la magia

La relación entre la música y los sonidos y la magia está en los orígenes de la Humanidad, por su capacidad comunicativa y de trascender. En una sociedad supersticiosa, como era la romana, los sonidos eran un instrumento fundamental de comunicación pero también de protección contra los malos espíritus.

Como instrumento de diversión, más que de comunicación, las caracolas marinas perforadas *ex profeso* para emitir distintos sonidos debían ser una extravagancia en tierras de interior, como lo era la antigua colonia *Augusta Emerita*.

Los silbatos en forma de pájaro, realizados en terracota mediante moldes bivalvos, reproducen las características más definitorias del ave, como el pico o las plumas. Una perforación permite crear un sonido agudo que reproduce el pío de los pájaros.

El sonido metálico de ciertos instrumentos sí contaba con un poder especial para repudiar los malos espíritus. Las campanillas de bronce acompañaban a los niños, seres especialmente vulnerables en la Antigüedad, desde la infancia. Colgadas del cuello o de la muñeca, formaban parte de amuletos complejos, donde se combinaban con otros talismanes y protectores. Las campanillas, además de permitir reconocer el movimiento de los bebés y servirles de distracción, tenían una función mágica de protección. Distintas interpretaciones, entre ellas sonajero, han tenido los conocidos como *tintinnabula*, estas figuras de terracota antropomorfas, con forma cónica, y elementos móviles como las piernas, que producen un tintineo al ser agitadas.

En este mismo sentido, los *tintinnabula* más conocidos y sorprendentes son los realizados en bronce para colgar en las casas y edificios mediante cadenas, convirtiéndolos en verdaderas campanillas de viento. Son figuras sexuales que incorporan elementos fálicos en su núcleo y campanillas suspendidas, que sonaban al ser mecidas por el viento. Una función similar tuvieron los *oscilla*, placas de mármol decoradas, suspendidas de los intercolumnios de atrios y peristilos, con un juego visual en la decoración de ambas caras.

Tintinnabulum fálico de león alado con campanillas, siglo I d.C., British Museum. Foto: Ashley Van Heaften para Flickr. Wikimedia Commons. CC BY 2.0.



Peristilo de la Casa de los Amores Dorados de Pompeya, Italia. Foto: M. Ranieri.



27. Silbatos en forma de ave



Figuras aviformes (gallináceas y un pollito) realizadas en terracota que presentan orificios en la parte superior y otro de salida de menor tamaño que permitía que funcionaran como silbatos, produciendo un sonido parecido al pío de estos animales. El nivel de detalle decorativo es variado, pasando desde la esquematización del plumaje mediante estrías, rayas o incisiones a la diferenciación de ojos, patas y pico. De una de ellas sólo se conserva la mitad de la pieza. Se fabricaban mediante moldes bivalvos.

Este tipo de figuras de terracota se han interpretado como juguetes, utilizados en celebraciones rituales como las Saturnalias o los *dies natalis*. Pueden aparecer también en contextos funerarios, como parte de ajuares infantiles, con carácter apotropaico o, simplemente, como parte de sus posesiones más preciadas.



Museo Nacional de Arte Romano; Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida
Nº. de inventario: CE10375, CE10377, CE28637, CE13675 y DO34412.

Arcilla

Dimensiones: 8,7 x 10,5 cm; 7,6 x 4,4 cm; 3,4 x 5,9 cm; 5,9 x 9,6 cm; 8 x 9,9 cm.

Procedencia: Distintas procedencias, Mérida.

Bibliografía:

Gijón Gabriel, 2004: 194, nº. 318; 195, nº. 323; 196, nº. 326 y 327.

Sabio González: 2017: 86-87; 64-65.

Sabio González, 2019: 46-47.

Gijón Gabriel, 2022: 362, lám. 1.6.

28. Caracolas



Distintos ejemplares de caracola tipo *Charonia lampas*, dos de ellos están completos y los otros dos fragmentados. Presentan forma cónica, canal sifonal corto y profundo y diversas vueltas de espiral.

Dos de ellas presentan perforaciones en el cuerpo de la concha, siendo alguna de ellas de carácter intencional para su utilización como instrumento musical.

Otra caracola se vincula a un contexto funerario como depósito de inhumaciones.

La presencia de este tipo de ejemplares en *Augusta Emerita* estaría relacionada con el coleccionismo privado, siendo apreciados por su exotismo en tierras de interior. A su vez, la capacidad comercial de atraer este tipo de objetos refleja la importancia de la colonia en el conjunto de la red viaria del suroeste peninsular.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: (de izquierda a derecha) CE2017/1/8587; CE11606; CE14144; CE15434

Concha de caracol

Dimensiones: 7,2 x 14 cm; 13,9 x 11 cm; 17 x 8,4 cm; 13,5 cm.

Procedencia: Distintas procedencias, Mérida.

Bibliografía:

Barrero Martín y Araujo Armero, 2019: 223.

Sabio González: 2019, 81-82.

29. Campanillas



Campanillas de forma semiesférica con asidero curvo provisto de orificio circular. Una de ellas conserva decoración de círculos incisos en tres agrupaciones, cada una de ellas formada por dos líneas que recorren la circunferencia de la pieza. Dos de ellas conservan el badajo lobular de hierro.

Aunque no sabemos con exactitud la función de estas campanillas, bien pudieron formar parte de los conocidos *tintinnabula*, objetos complejos, habitualmente fálicos con campanillas suspendidas de cadenas. Éstos eran colgados en las casas y edificios, y las campanillas tintineaban al ser mecidas por el viento, con la función de espantar a los malos espíritus.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE00210, CE02184 y CE02187
Bronce
Dimensiones: 5,8 x 5,6 cm; 5,7 x 5,7 cm; 5,7 x 5,4 cm.
Procedencia: Distintas procedencias, Mérida.

Bibliografía:

Mélida Alinari, 1925: 322, nº. 1156.
Álvarez Sáenz de Buruaga, 1944: 45.
Barrera Antón, 1988: 18.
Barrero Martín, 2022: 384.
Barroso, 2025: 98-113.

30. *Tintinnabulum*



Esta figura formada por varias piezas es una campanilla (*Tintinnabulum*) con las características típicas de los *cucullati* (encapuchados). La pieza más grande tiene forma cónica hueca y representa el cuerpo y la cabeza de un ser antropomorfo. La parte superior está rematada con un cono que haría las veces de capucha. Debajo de este aparece un cabello corto y con flequillo. Las pupilas están marcadas con perforaciones rodeadas de un iris redondo. Una nariz grande y sobresaliente se sitúa entre los ojos y encima de una boca grande y torcida en forma de mueca. Finalmente, tiene un mentón también destacado.

Cuenta con otras dos piezas globulares más pequeñas, colocadas a la altura de las sienes, que podrían ser orejas. No obstante, se ha propuesto que se traten de bolsas testiculares (Nogales, 2009). También tiene otras dos más alargadas que sobresalen en la parte inferior desde el interior a modo de piernas. Estos cuatro últimos componentes están unidos al cuerpo principal con un cordón o alambre que se pasa por pequeños orificios laterales. Además, estos anexos son lo que convierte a esta figura en una campanilla, puesto que el sonido se produce al ser agitada y provocar que las piernas se golpeen, de tal manera que cumplen la función de un badajo.

Finalmente cuenta con una inscripción con la palabra “Tydides”. Mientras que algunos piensan que sería el nombre del propietario original (Nogales, 2002), otros creen que hace referencia a un personaje literario, de tal manera que la campanilla sería una caricatura debido a sus rasgos faciales grotescos (Sabio, 2015). De hecho, el flequillo y la capucha se parecen a las máscaras propias de



30. *Tintinnabulum*



las representaciones teatrales cómicas (Gijón, 2004). Esta idea se vería reforzada por la forma fálica que parece tener el *tintinabulum*, algo que a su vez ha sugerido a otros autores que la función de este objeto sería de protección, pues los falos en el mundo romano tenían un uso apotropaico (Sabio, 2015, 2017 y 2021). Otras teorías dicen que tenía un uso funerario (Blázquez, 1984) o era un juguete infantil (Gijón, 2004).

Por otro lado, la mueca, el mentón pronunciado y el gorro picudo recuerdan a las terracotas alejandrinas. Por eso, J. M.^a Blázquez (1984) cree que fue en aquella ciudad donde se fabricó esta pieza y que llegó a Augusta Emerita desde el puerto de Gades.

Cabe destacar que Salido y Martínez (2015) afirman que la colección de *cucullati* del Museo Nacional de Arte Romano es la más numerosa hasta la fecha.

Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE28630
Arcilla rojiza
Dimensiones: 11 x 4,5 cm.
Procedencia: Desconocido, Mérida.
Cronología: Mediados s. II d.C.

Nekane Sánchez Gutiérrez y Sara Marcos Hernández

Bibliografía:

- Blázquez Martínez, 1984: 331-333, frag. 1 y 2.
Nogales Basarrate, 2000: 74-75 y 58-59, lám. XXIV-A.
Nogales Basarrate, Castellano Hernández, 2002, 177, nº. 3.
Gijón Gabriel, 2004, 206-207, nº. 354.
VV.AA., 2009: 201. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate.
Sabio González y Alonso López, 2015, 28-29.
Sabio González, 2017: 56-57.
Nogales Basarrate, 2021: 140, nº5. Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González.
Franco García, 2025 38, 337-390.

31. *Tintinnabulum*



Figurita acampanada que representa un *cucullati*, es decir, un personaje ataviado de un manto con capucha llamado *cucullus*. Dos apéndices, a modo de piernas, con los pies señalados, cuelgan del cuerpo. En la parte superior de la cabeza (aproximadamente en el pico de la capucha) se abren 2 agujeros para el cordón de sujeción. La parte posterior de la figura está sin trabajar.

En este caso también resulta difícil precisar si esta figura se trata de un personaje teatral, si bien sus rasgos infantiles llevan a relacionarlo con ritos y creencias mágicos, como los *genii cucullati*, seres de tipo apotropaico.

Bibliografía:

Nogales Basarrate, 2000: 58-59, lám. XXIV-B.
Nogales Basarrate y Castellano Hernández 2002, 178, n.º 4.
Gijón Gabriel, 2004, 74-75 y 184-185, n.º 291
Sabio González: 2017, 56-57.
Veldhues, 2024, 293, fig. 3.



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE28631
Arcilla grisácea
Dimensiones: 9,5 x 4,5 cm.
Procedencia: Desconocido.
Cronología: Finales s. II d.C.

32. *Oscillum*



Presenta forma de flauta de pan o siringa, instrumento musical con nueve tubos paralelos, dispuestos de manera decreciente, sujetos por dos bandas horizontales. En una de sus caras, entre las bandas, se representa la figura de una liebre con un racimo de uvas ante su boca, mientras que por la cara opuesta permanece lisa.

Los *oscilla* eran objetos del mobiliario doméstico, fabricados mayoritariamente en mármol, decorados en ambos frentes. Se mostraban suspendidos en los intercolumnios de atrios o peristilos, produciendo un juego visual, cuando no ritual, al ser oscilados por el viento (de ahí su nombre).

El mejor paralelo de la pieza emeritense procede de Pompeya (Nogales Basarrate, 2024, 46), lo que una vez más nos informa sobre el empleo de repertorios afines entre la península itálica y la colonia emeritense.

Bibliografía:

Alba Calzado, Álvarez Martínez, 2012: n.º 69.
Sabio González, 2017: 72-73.
Nogales Basarrate, 2020: 330, n.º 4.4.5.
Nogales Basarrate, 2024: 364-265.



Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida
Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: DO2012/1/16
Mármol
Dimensiones: 30 x 16 x 3,5 cm,
Procedencia: Calle Almendralejo, Mérida.
Cronología: Segunda mitad del Siglo I d.C.

33. Estela de Lutatia Lupata

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



Estela funeraria de edícula realizada en mármol. La estructura se apoya en un podio cuyo centro lo ocupa el campo epigráfico rectangular. Sobre él se levantan dos pilastras angulares de basa moldurada, fuste liso y capitel corintio, que sostiene la cubierta de arco escarzano con la rosca moldurada, flanqueada por dos acróteras lisas. Los laterales no tienen decoración. La parte posterior está sin acabar. En el interior de la hornacina se representa a una figura femenina joven, que toca un instrumento de cuerda, tipo *pandurium*, tal vez porque destacase en el tañer de este instrumento, tal vez porque la música tenía un fuerte valor simbólico funerario muy propio.

La figura está representada de frente, con un suave movimiento hacia su izquierda, vestida con túnica que forma unos pequeños pliegues en la arista del escote y lleva mangas largas, pues se aprecia el borde del tejido sobre la mano derecha. El rostro de la joven tiene un tratamiento muy cuidado, con cabellos cortos, ojos almendrados, mirada dulce, nariz recta y boca pequeña.

Inscripción:

D M S
LVTATIA LVPATA ANN XVI
LVTATIA SEVERA ALVMN
H S E S T T L

(D(is) M(anibus) s(acrum) / Lutatia Lupata ann(or)um XVI / Lutatia Severa alumn(ae) / h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)

A los dioses Manes. Lutatia Lupata de 16 años. Lutatia Severa a su alumna. Aquí yace. Que la tierra te sea ligera. (Traducción por CILAE 483)

Bibliografía:

Murciano Calles, 2019: 329, nº. 162, lám. 176, nº 1-3.
Nogales Basarrate, 2021: 164, nº 20.
Romero Mayorga, 2023: 290, fig. 2.



Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE08241

Mármol

Dimensiones: Altura = 60 cm; Anchura = 36,5 cm;
Profundidad = 17 cm

Procedencia: Zona de Los Columbarios, Mérida.

Cronología: Primeros decenios del siglo II d.C.



Catálogo

VI. Musivaria



*Detalle del
Mosaico de
Orfeo. MNAR*

34. Mosaico de Orfeo



Pavimento musivario en *opus tesellatum* correspondiente a una habitación rectangular. Está compuesto por varias bandas y cenefas de distinta longitud. De la parte superior a la inferior, la primera banda exterior es geométrica con cuadrículado negro sobre fondo blanco.

El cuadro central presenta, en la cabecera, escenas relacionadas con la vendimia, y en el centro, el motivo principal, cuatro figuras de Victorias aladas que rodean un doble círculo concéntrico, donde se inscriben un grupo de animales diversos, y, al interior, una figura masculina, sentada sobre un taburete, que toca una lira, y que se ha identificado como Orfeo. Viste túnica manicata con adornos en la manga derecha y un manto rojo, que le cubre la espalda. Se toca con un gorro frigio, también con tonalidades rojas y matizaciones blancas y ocre. En su lado izquierdo aparece un árbol, un tanto esquemático, en cuya copa y ramas centrales aparecen dos aves. Frente a él, se muestran un escorpión y una probable perdiz.

La parte inferior del cuadro central, en buena parte ocupado por un reticulado formado por un sencillo cable, presenta una escena báquica en la que aparece un sátiro, desnudo, llevando un *rythos* en la mano derecha, avanzando hacia un sileno montado en un asno. Bajo el cuadro central escenas de palestra y pigmeos luchando con grullas. En la zona opuesta a la cabecera, absidiada, una escena cinegética.

La imagen de Orfeo se presenta en tipo iconográfico del episodio conocido como 'Orfeo encantando a los animales'. Esta figura legendaria es uno de los músicos más conocidos de la mitología. Hijo de Apolo, dios de las Artes y la Música, y la musa Calíope, gracias a su lira, poseía el don divino de encantar a los animales, apaciguar a las fieras y hacer que los árboles y las piedras se movieran al son de su música.



34. Mosaico de Orfeo

MVSICA ET CHOREAE
Música y Danza en la Antigüedad



Bibliografía:

Álvarez Martínez, 1990: 37-49, lám. 18, nº3.

Nogales Basarrate, 2002: 264, nº 83.

VV.AA., 2005: 346-347.

Museo Nacional de Arte Romano

Nº de inventario: CE36193

Dimensiones: 420 x 1060 cm.

Procedencia: Calle Travesía de Pedro María Plano,
Mérida.

Cronología: siglo IV d.C.

35. Mosaico báquico



Mosaico conservado parcialmente, del que resta una zona superior, polícroma, con tres escenas enmarcadas en cuadros, y otra inferior, bícroma, con una decoración geométrica de peltas enmarcadas por una orla de ondas.

Las escenas muestran representaciones de temas relacionados con el dios Baco. Una de ellas está protagonizada por un sátiro con una piel de felino (*nebris*) atada al hombro, que aparece tocando una flauta de pan o siringa. A su izquierda, un personaje femenino, con túnica larga, tañe una flauta doble.

En otra de las escenas, muy perdida, estarían representadas dos figuras femeninas que danzan y sujetan, con los brazos en alto, instrumentos de percusión, como un pandero.

Por su parte, la figura semidesnuda del cuadro central parece corresponder con Ariadna, personaje también asociado al dios Baco, a cuya representación pertenecería el bastón o tirso que se atisba en la parte inferior derecha de la escena.



35. Mosaico báquico



Museo Nacional de Arte Romano
Nº de inventario: CE36204
Dimensiones: 357 x 3,56 cm.
Procedencia: Avenida de Extremadura, Mérida.
Cronología: siglo IV d.C.

Bibliografía:
Álvarez Martínez, 1990: 93-98, nº 16, láms. 46-47.
Sabio González y Alonso López, 2015: 52-53.
Mena Méndez, 2019: 15-16, n. °3.





Bibliografía

- ALBA CALZADO, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (2012): *El Consorcio y la arqueología emeritense. De la excavación al Museo*. Mérida: N.º 11 y 69
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (1990): *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*. Mérida: Ministerio de Cultura: 37 - 49. lám 18; n.º 3; 93-98, n.º 16, Láms. 46-47; Monografías Emeritenses.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1944): «Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz)». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*. 1943. Madrid: Inspección General de Museos Arqueológicos: 45.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1952-1953): «Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz)». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*. 1952-1953. Madrid: Inspección General de Museos Arqueológicos: 4.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1960): «Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz)». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*. 1955-1957. Madrid: Inspección General de Museos Arqueológicos: 212, 213, fig. 123.
- BAR-MAGEN NUMHAUSER, A.: “Preguntas para una arqueología hispanojudía. En búsqueda de la diversidad tardoantigua”. *Toledo en la gestión de la nueva arqueología judía en Europa*. Ministerio de Cultura, 2024: 230-236, figura 2.
- BARRERA ANTÓN, J. L. (1988): *Restauración y conservación en el Museo Nacional de Arte Romano*. Madrid. Dirección de los Museos Estatales: 18.
- BARRERO MARTÍN, N. y ARAUJO ARMERO, R. (2019): “Estudio taxonómico y arqueológico de la colección de malacofauna procedente de la “colonia Augusta Emerita” (Mérida) con especial atención al uso de “pecten maximus” en el tocador de la mujer romana”. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*: 27: 223.
- BARRERO MARTÍN, N. (2022): *Ornamenta Muliebria: el adorno personal femenino en Mérida durante la Antigüedad*. Monografías emeritenses. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida: 384.
- BARRERO MARTÍN, N. (2025): “Símbolos judíos en anillos y gemas en Hispania y en el Occidente tardoantiguo (siglos III-VII)”. *Las mujeres judías y su entorno familiar en el Occidente tardoantiguo (siglo IV-VII)*: 77, fig. 14.
- BARROSO, M. (2025). “Magic and Apotropaic Devices from Bracara Augusta (The Capital of Roman Callaëcia)”, en C.J. Duffin, & A. Vieira (Eds.), *International Conference on Amulets*: 98-113.
- BEAZLEY, J. D. (1963): *Attic Red-Figure Vase-Painters I*. Oxford: 493, II, 3. [BAPD 205552, Beazley Archive Pottery Database. Disponible en: <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery/>]
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (1984): “Tintinabula de Mérida y de Sasamón (Burgos)”. *Zephyrus*. Salamanca, Universidad de Salamanca: 331-333, frag. 1 y 2.
- CABALLOS RUFINO, A (2008): “Un skyphos de Terra Sigillata Itálica procedente de Carteia”. *Archivo Español de Arqueología*, 81: 245-253
- CRAWFORD, M. H. (1974): *Roman Republican Coinage*: 340/1
- EDMONDSON, J. (2006): *Granite funerary stelae from Augusta Emerita*. Monografías emeritenses, 9. Mérida, Ministerio de Cultura: 136-137, n.º 7, pl. Va
- FRANCO GARCÍA, C. (2025): “Tydides: un héroe aqueo en la coroplastia emeritense”. *Anas*, 38. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano: 337-390.
- GAMO PAZOS, E. y MURCIANO CALLES, J. M. (2023): “Estudio de epígrafes latinos procedentes de las excavaciones realizadas en la alcazaba de Mérida”. *Documenta & Instrumenta*, 21: 77-109; 94, cat. 3.17, fig. 19.
- GARCÍA IGLESIAS, L. (2010): “Nueva inscripción judía del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida”. *Anas*, 23. Museo Nacional de Arte Romano: 11-26.
- GARCÍA SANDOVAL, E. (1996) “Informe sobre las casas romanas de Mérida y excavaciones en la Casa del Anfiteatro”. *Excavaciones Arqueológicas en España*, 49: 43.
- GIJÓN GABRIEL, M. E. (2004): *Las terracotas figuradas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*. Cuadernos Emeritenses, 24. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano: 74-75; 98-99, n.º 38; 184-185, n.º 291; 194, n.º 318; 195, n.º 323; 196, n.º 326 y 327; 206-207, n.º 354
- GIJÓN GABRIEL, M. E. (2022): “Animalia en las terracotas emeritenses”. *Anas*, 35. Museo Nacional de Arte Romano: 353-369. Pág. 362, lám. 1.6.
- GONZÁLEZ SALINERO, R. (2024): “Orígenes y desarrollo de la institución sinagoga en Augusta Emerita”. *Anas*, 37: 315-318, fig. 3.
- GONZÁLEZ-BLAS, A. (2023): *Lucernas en Augusta Emerita. Análisis histórico-arqueológico de las producciones locales e importaciones*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- GRAELLS I FABREGAT, R. (2024): “Cat. Nr.2. Figura de bailarina”, en Raimon Graells i Fabregat y Margarita Moreno Conde, *Mujeres de las italías prerromanas en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Alicante. Universidad de Alicante: 164-169.
- JIMÉNEZ, R. (2019): “Lucerna romana. El hydraulis, un instrumento singular”, *Ciclo Pieza del Mes*, Museo Arqueológico Nacional. <https://www.man.es/man/actividades/pieza-mes/historico/2019/hydraulis.html>
- LEROUX, Gabriel (1912): *Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid*. Bordeaux: lám.33.1 *Corpus Vasorum Antiquorum*: Madrid, Museo



Bibliografía

Arqueológico Nacional 2, IIIID.8-9, Pl. (97) 14.1a. [BAPD 215744, Beazley Archive Pottery Database. Disponible en: <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>]

LINNER, N. (1998): *Skulpturenausstattung eines Mithräums in Mérida: Katalog und interpretation: 26-30, láms.I-IV*; Tesis doctoral inédita.

LORENZO FERRAGUT, H. (2018): "Mujeres en la escena romana a través de la epigrafía". Universitat de València. *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 6. Valencia: 39-74; 51, 2.4.1.

MARTÍNEZ, Rafael (2025): "La Olmeda y su gestión. Arqueología y algo más". *La Olmeda. Un universo renacido*. Palencia: 87-98.

MATTINGLY, H., SYDENHAM, E. A. y SUTHERLAND, C. H. V. (1986): *The Roman Imperial Coinage, vol. IV*. Londres. Spick and Son.

MÉLIDA ALINARI, J. R. (1925): *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: 322, n.º 1156.

MORAIS, R.; SOUSA, M. J.; SALIDO DOMINGUEZ, J. (2014): "Arqueología de la Música: gaita, órgano hidráulico y otros instrumentos musicales romanos de Bracara Augusta (Braga, Portugal)" *Portvgalia, Nova Série*, 35, Porto, DCTP-FLUP: 101-116.

MORENO, P (1995): *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Roma: 138-139, n.º 4.16.1. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate

MORENO CONDE, M. (2014): "Una nueva cratera del Pintor de Cadmos. ¿Algo más que una escena musical?", en Pedro Bádenas de la Peña, et al. (eds.), *Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad. Homenaje a Ricardo Olmos*. Anejos de Erytheia, Estudios y Textos 7, ACHH, Madrid: 122-129.

MORGADO-RONCAL, L. y GONZÁLEZ-BLAS, A. (2023): "Textrina hispana: a propósito de una escena iconográfica textil en lucernas" *Boletín Ex Officina Hispana* 14: 77-80.

MURCIANO CALLES, J. M. (2019): *Monumenta. Tipología monumental en Augusta Emerita. Origen y desarrollo entre los siglos I a. C. y IV d. C.* Monografías emeritenses, 12. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano: 329, n.º 162; lám. 176, n.º 1-3; lám. 210, n.º 3-5 y lám. 211, n.º 1.

MURCIANO CALLES, J.M. (2019): "Una estatua femenina con guirnalda en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Badajoz, España): posible representación de Isis o de una de sus sacerdotisas en Augusta Emerita". *Imágenes, lengua y creencias en Lusitania romana*. Oxford. Archeopress: 178-199.

NOGALES BASARRATE, T. (1998) "Un Altar en el Foro de Augusta Emerita". *Actas de la III Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid: 25-46

NOGALES BASARRATE, T. (2000): *Espectáculos en Augusta Emerita: Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo*. Monografías emeritenses, 5. Badajoz. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: 58-59, lám. XXIV-A y XXIV-B; 74-75.

NOGALES BASARRATE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, Á. (2002): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: 177, n.º 3. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate; Pág. 178, n.º 4. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate; 192; Pág. 264, N.º 83. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate.

NOGALES BASARRATE, T. (2007): "Augusta Emerita. Les témoignages musicaux dans la capitale de la Lusitanie romaine". *Les Dossiers d'Archéologie*, n.º 320 (número monográfico Musique à Rome): 58-61.

NOGALES BASARRATE, T. (2020). "Decoración doméstica en mármol de Augusta Emerita". *La arquitectura doméstica urbana de la Lusitania Romana*. Mérida: 311-339. n.º 4.4.5; 330.

NOGALES BASARRATE, T. (2021): "Mulieres emeritenses: presencia femenina en Augusta Emerita, entre la visibilidad y marginalidad". *Conditio feminae: Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano*. Roma: 396-397, fig. 5C.

NOGALES BASARRATE, T. (2021): *Mulieres: Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife, Fundación Caja Canarias: 140, n.º 5. Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González; 164, n.º 20. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate.

NOGALES BASARRATE, T.; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (2021): "El grupo de Eneas del foro colonial de Augusta Emerita: iconografía y origen", en VV.AA. *Abantos. Homenaje a Paloma Cabrera*. Ministerio de Cultura y Deporte: 442.

NOGALES BASARRATE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, Á. (2022): *Spectacula. Diversión y espectáculos en la sociedad romana*. Madrid: 39-41; 44; 46. Ficha de catálogo por Trinidad Nogales Basarrate.

NOGALES BASARRATE, T. (2023) "Decoración escultórica del teatro de Augusta Emerita: pulpitum, cavea, porticus post scaenam y zonas externas", en P. Mateos Cruz (ed.), *La cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 96. Madrid: 227-229, figs. 2a-c.

NOGALES BASARRATE, T. (2023): *Forum. Espacio de poder en Augusta Emerita*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte: 31.



Bibliografía

NOGALES BASARRATE, T. (2024): "Skulptur in Augusta Emerita. Von großen monumentalen Statuen-Ensembles zu kleinen, privaten Werken". *Xantener Berichte*, 46: 40-241, abb. 4; 249, abb. 12; 264-265, abb. 32.

NOZAL, M. y GUTIÉRREZ, J. (2021): *Villa Romana La Olmeda. Guía Breve*. Palencia (2ª edición 2025).

PANDO ANTA, M. T. (2016): *Las manifestaciones sociales proporcionadas por soporte y texto en las estelas y placas funerarias de Augusta Emerita en época Altoimperial*. Tesis Doctoral inédita.

PEREZ GONZÁLEZ, C. (2015): "Notas sobre Terra Sigillata Itálica de Termes (Soria)". *Oppidum. Cuadernos de investigación*, 11: 31-46

RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G. (2002): *Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)*. Monografías emeritenses, 7. Ministerio de Cultura: 29; 61, n.º 1.3; 63, n.º 3.1; 65; 67, fig V n.º 59 y 61; 100, Fig. XI, n.º 156; 160, fig. IV, n.º 47; 185, fig. IV, n.º 56.

RODRÍGUEZ-MARTÍN, F. G. (2024): *La industria ósea en la Hispania romana*. Archaeopress Roman Archaeology, 110. Oxford, Achaeopress.

ROMERO MAYORGA, C. (2016). *Iconografía mitraica en Hispania*. Madrid: 278-308, Figs. 65, 142 y 145. Tesis doctoral inédita.

ROMERO MAYORGA, C. (2023) "Banquete funerario y prácticas musicales: una aproximación desde la iconografía musical". *Anas*, 36. Museo Nacional de Arte Romano: 285-302; 290, fig. 2.

SABIO GONZÁLEZ, R. y ALONSO LÓPEZ, J. (2015): *Sexo, desnudo y erotismo en Augusta Emerita*, Madrid: 28-29; Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González; 52-53. Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González. 88-89. Ficha de catálogo realizada por Rocío Ayerbe Vélez y Rafael Sabio gonzález.

SABIO GONZÁLEZ, R. (2017): *Juegos y juguetes en Augusta Emerita*. Madrid: Págs. 56-57. Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González; 64-65. Ficha de catálogo realizada por Carlos Franco García; 72-73. Ficha de catálogo realizada por Francisco Javier Heras Mora; 86-87. Ficha de catálogo realizada por Rafael Sabio González.

SABIO GONZÁLEZ, R. (2019): *Animalia inter emeritenses*. Madrid: 15-16, n.º 3. Ficha de catálogo realizada por Cristina Isabel Mena Méndez; 46-47. Ficha de catálogo realizada por Eulalia Gijón Gabriel; 81-82. Ficha de catálogo realizada por Juan José Cantillo Duarte y Sabio González.

SALCEDO GARCÉS, F. (1983): "Los relieves de armas del Teatro romano de Mérida". *Lucentum*: 243-283.

SALIDO DOMÍNGUEZ, J. y RODRÍGUEZ CEBALLOS, M. (2015): "Figurillas de encapuchados hispanorromanos: Definición, clasificación e interpretación". *Archivo Español de Arqueología*, 88. Madrid: 113-114, fig. 11, n.º 3.

SEAR, D. R. (1964): *Roman coins and their values*. Londres: 174, n.º 2778.

SUTHERLAND, C.H. V. (1984): *The Roman Imperial Coinage. Vol. I*. Spick and Son. Londres: 52 n.º 170.

TRILLMICH, W. (1986): "Ein Historisches relief in Mérida mit darstellung des M. Agrippa beim opfer". *Madridrer Mitteilungen*, 27: 279-304.

TRILLMICH, W. (1993): "Novedades en torno al programa iconográfico del Teatro romano de Mérida". *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid, Ministerio de Cultura: 113-124.

TRILLMICH, W. (2006): "La contemporaneidad de lo heterogéneo: continuidad formal y transformación estilística del modelo urbano en la escultura 'provincial' emeritense". *El concepto de lo provincial en el mundo*

antiguo: Homenaje a la profesora Pilar León Alonso. Córdoba: 242-243, fig. 12.

TRILLMICH, W. (2023): "Un supuesto sacrarium de culto imperial, instalado en época de Trajano en la ima cavea del teatro", en P. Mateos Cruz (ed.), *La cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 96. Madrid: 295-306.

VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. y SAQUETE CHAMIZO, J. C. (2000): "El tibicen Quintus Vibius Fuscus. Un músico en Augusta Emerita". *Anas*, 10. Museo Nacional de Arte Romano: 25-30.

VELDHUES, V. (2024): "Magischer Klang - Ein römischen Tintinnabulum aus Augusta Emerita". *Augusta Emerita. Roms metropole in Spanien*. Oppenheim: 293, fig. 3.

VENTURA VILLANUEVA, Á. y STYLOW, A.U. (2023): "Inscripciones asociadas a la cavea, la porticus post scaenam y otras, de colocación ignota, recuperadas en el teatro de Augusta Emerita", en P. Mateos Cruz (ed.), *La cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 96. Madrid: 165-221.

VV.AA. (2005): *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterraneo antiguo*. (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Almería, 2005) Madrid: 346-347. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate

VV.AA. (2009) *Sexo y erotismo: Roma en Hispania*. Murcia, Tres fronteras: 201. Ficha de catálogo realizada por Trinidad Nogales Basarrate.

VV.AA. (2014): *Villa Romana La Olmeda: Paredes Pedrosa arquitectos*. Palencia.



Ficha técnica de la exposición

ORGANIZACIÓN

Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida: Jesús Cimarro, Director
Museo Nacional de Arte Romano: Trinidad Nogales Basarrate, Directora
Nova Barrero Martín, Administradora/Conservadora

COMISARIADO

Trinidad Nogales Basarrate, Nova Barrero Martín

COLABORACIÓN

Museo Arqueológico Nacional
Diputación de Palencia
Villa Romana La Olmeda
Fundación de Estudios Romanos
Asociación de Amigos del MNAR
Pentación Espectáculos
Consortio de la Ciudad Monumental de Mérida (CCMM)
Asociación Recreacionista Ara Concordiae

DISEÑO EXPOSITIVO

Juan Altieri

ASISTENCIA AL MONTAJE

Fernando Garrido y David Muñoz

COORDINACIÓN

María Martín y Manuel Pérez (MNAR)
Margarita Moreno (MAN)
Teresa Pescador (Servicio de Cultura, Diputación de Palencia)

DISEÑO E IDENTIDAD GRÁFICA

David Sueiro

COMUNICACIÓN

Sofía Sangrador y Nova Barrero

INVESTIGACIÓN

Yolanda García, María Martín, Eugenia López y María José Pérez

DIFUSIÓN

Sofía Sangrador, Marina de la Vega, María Isabel Botellero (MNAR)
María del Rosario Castro, Rosa María Roncero (Pebetero)
QR generados en mini-qr.vercel.app

DOCUMENTACIÓN

José María Murciano, Alexander Bar-Magen, Carlos Franco, Javier Velázquez, José Manuel Báñez, Álvaro Cassillas, Lucía Requena (MNAR), Margarita Moreno, Alba Campos (MAN)

CONSERVACIÓN/RESTAURACIÓN

Diana Lafuente, Juan Altieri, Josefina Molina, Manuel Pérez, Victoria Domínguez

Agradecimiento:

A los equipos del Museo Nacional de Arte Romano por su colaboración constante: Departamentos de Documentación, Investigación, Conservación-Restauración, Comunicación, Difusión y Administración. Personal de Vigilancia y Atención al Público, Limpieza y Mantenimiento. Asociación de Amigos-Voluntariado Cultural del MNAR.

EMPRESAS COLABORADORAS

Movimiento e instalación de obra
HIDALGO MAÑERO; EXGOARTE; TTI
Rotulación
CARBAJO & MORENO
Carpintería
JUAN FRANCISCO CABALLERO
CONCEPCIÓN
Pintura
CALVO PINTOR
Cristalería
F. DALIA
Talleres
JAVE ARTESANÍA EN HIERRO



Ficha técnica del catálogo

EDICIÓN

Nova Barrero Martín

Trinidad Nogales Basarrate

COORDINACIÓN

María Martín (MNAR)

Margarita Moreno (MAN)

Teresa Pescador (Servicio de Cultura,
Diputación de Palencia)

DISEÑO

David Sueiro

FOTOGRAFÍA

Museo Nacional de Arte Romano

Ana Osorio Calvo (Figs. 4, 5)

Archivo MNAR (Fig. 1)

J. Edmondson (Fig. 23)

José Luis Sanchez Rodríguez (Figs. 3, 6, 7, 14, 15,
19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 35)

José María Murciano Calles (Fig. 25, detalle)

Lorenzo Plana Torres (Figs. 18, 24, 25, 26, 32, 34)

Luis Fallola Collazos (Fig. 17)

Miguel Ángel Otero Ibáñez (Fig. 2)

Tinti Fotógrafos (Figs. 13, 33)

Museo Arqueológico Nacional

Antonio Trigo Arnal (Fig. 9, 10)

Ariadna González Uribe (Fig. 11)

Ángel Martínez Levas (Fig. 12)

Fernando Velasco Mora (Fig. 8)

Diputación de Palencia

Archivo fotográfico de la Diputación Provincial
de Palencia (Fig. 16)

Cabeceras de sección:

Cultura.castillalamancha.es (Img. 2)

Jose Luis Sánchez Rodríguez (MNAR)

(Imgs. 1, 3, 4 y 5)

Lorenzo Plana Torres (Img. 6)

Agradecimientos:

A Margarita Moreno Conde y Alba Campos
Rodríguez, del Museo Arqueológico
Nacional, a Nekane Sánchez Gutiérrez y
Sara Marcos Hernández, alumnas del Máster
Interuniversitario en Historia y Ciencias de la
Antigüedad (Título conjunto entre la Universidad
Autónoma de Madrid y la Universidad
Complutense de Madrid), y a la Diputación
Provincial de Palencia y la Villa Romana La
Olmeda por su participación en la elaboración de
fichas y textos para el catálogo.

