



## **ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO**

**Manuel Parada López**

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Manuel Parada López de Corselas

**ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO:  
PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS DE PRESTIGIO DE  
LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO**

TESIS DOCTORAL

Universidad Rovira i Virgili  
Instituto Catalán de Arqueología Clásica

Tarragona

2015

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López

Manuel Parada López de Corselas

**ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO:  
PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS DE PRESTIGIO DE  
LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO**

TESIS DOCTORAL

dirigida por la Dra. Isabel de Hungría Rodà de Llanza (ICAC-UAB)  
codirigida por el Dr. Juan Carlos Ruiz Souza (UCM)



Universidad Rovira i Virgili  
Instituto Catalán de Arqueología Clásica

Tarragona

2015



Av. Catalunya, 35  
43002 Tarragona  
Tel. 977 55 95 95  
Fax 977 55 83 86

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "**Arquitectura e iconografia en el Alto Imperio Romano: portadas monumentales y otros motivos de prestigio de la conjunción de los sistemas arquitrabado y arcuado**", que presenta **Manuel Parada López** per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al **Departament d'Història i Història de l'Art** d'aquesta universitat.

---

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado "**Arquitectura e iconografía en el Alto Imperio Romano: portadas monumentales y otros motivos de prestigio de la conjunción de los sistemas arquitrabado y arcuado**", que presenta **Manuel Parada López** para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el **Departamento de Historia e Historia del Arte** de esta universidad.

---

I STATE that the present study, entitled "**Arquitectura e iconografía en el Alto Imperio Romano: portadas monumentales y otros motivos de prestigio de la conjunción de los sistemas arquitrabado y arcuado**", presented by **Manuel Parada López** for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the **Department of History and History of Art** of this university.

---

Tarragona, 23 de octubre de 2015

[Ciutat], [data] / [Ciudad], [fecha] / [City], [date]

El/s director/s de la tesi doctoral  
El/los director/es de la tesis doctoral  
Doctoral Thesis Supervisor/s

Isabel Rodà de Llanza

[signatura] / [firma] / [signature]  
[nombre] / [name]

Juan Carlos Ruiz Souza

[signatura] / [firma] / [signature] [nom /  
[nom] / [nombre] / [name]

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López

## ÍNDICE

### PALABRAS PRELIMINARES

Justificación del tema, objetivos y método	1
Circunstancias de la investigación y agradecimientos	4

### INTRODUCCIÓN

Combinaciones de los sistemas arquitecónico y arcuado: forma, terminología y estado de la cuestión	7
--	---

### CAPÍTULO 1: ORÍGENES TARDOHELENÍSTICOS Y DESARROLLO EN LAS DINASTÍAS JULIO-CLAUDIA (27 a. C. - 69 d. C.) Y FLAVIA (69-96 d. C.)

#### 1.A. ARQUITECTURA

1.A.1. Punto de partida: legado helenístico	24
1.A.2. ¿Siria como región originaria? La cuestión del santuario de Sí	26
1.A.2. Egipto ptolemaico y su influencia	30
1.A.3. Asia Menor: más allá de los Seléucidas	39
1.A.5. Occidente (Italia, Galia, Hispania)	43

#### 1.B. ICONOGRAFÍA

1.B.1. Ejemplos ptolemaicos	54
1.B.2. Pintura del II estilo	57
1.B.3. Otros ejemplos: hacia el templo y la <i>scaena frons</i>	59

#### 1.C. CONCLUSIONES: *Koiné* mediterránea y nacimiento del “barroco” romano

1.C.1. <i>Firmitas, utilitas y venustas</i> hacia soluciones “barrocas” como la “serliana”	70
1.C.2. <i>Imitatio Alexandri</i> : Roma integra la cultura helenística de Grecia, Asia y Egipto	71
La “serliana” como diafragma en la arquitectura doméstica, ¿aportación ptolemaica?	74
1.C.3. Ámbitos sacros, obras lignarias y microarquitecturas teofánicas	76
1.C.4. La “serliana”, desde sus orígenes, en contextos de manifestación del poder	76

## **CAPÍTULO 2: DESARROLLO EN EL IMPERIO ROMANO ENTRE 98 Y 192 d. C. LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA ROMANA**

### 2.A. ARQUITECTURA

2.A.1. Asia Menor	81
Dos núcleos paradigmáticos: Afrodisias y Éfeso	81
Otros templos y fachadas monumentales	86
2.A.2. Próximo Oriente	87
2.A.3. Península itálica y otros enclaves occidentales	90
2.A.4. Grecia	94
2.A.5. Norte de África	94
2.A.6. Reino parto	95
2.B. ICONOGRAFÍA	
2.B.1. Numismática	96
2.B.2. Coroplastia	101
2.B.3. Relieves	102
2.C. CONCLUSIONES: Evolución helenística y revolución romana. Afán de innovación formal, técnica, compositiva y funcional	
2.C.1. La apropiación y manipulación del legado helenístico	112
2.C.2. Vitruvio y la fachada del templo: <i>“Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia”</i>	113
2.C.3. Valores formales, espaciales, volumétricos y funcionales	120

## **CAPÍTULO 3: DINASTÍA SEVERA (193-235) Y ANARQUÍA MILITAR (235-284 d. C.)**

### 3.A. ARQUITECTURA

3.A.1. Asia Menor	125
3.A.2. Siria / Próximo Oriente	129
3.A.3. Occidente	131
3.B. ICONOGRAFÍA	
3.B.1. Numismática	133
3.B.2. Glíptica	133
3.B.3. Relieves	135



3.B.4. Toréutica: sarcófagos de plomo y placas votivas	138
3.C. CONCLUSIONES: Finalización de proyectos, nueva difusión de orientalismos, destellos legitimadores. Fin de la Antigüedad Clásica	142
3.C.1. Trasvase de modelos, retroalimentación y carga simbólica	143
3.C.2. “Serliana”, templo y teofanía: numismática y toréutica romanas como síntesis de la metamorfosis de la arquitectura clásica y su simbolismo	147

#### **CAPÍTULO 4: ANTIGÜEDAD TARDÍA (FINES s. III- s. VII)**

4.1. El protagonismo de la figura imperial y sus trasvases: de Diocleciano (r. 284-305) a Teodosio (r. 378-395), Justiniano (r. 527-565) y Heraclio (r. 610-641)	162
4.2. Del palacio a la iglesia. De la imagen imperial al triunfo de Cristo y su Iglesia	171
4.3. Sustitución de la “serliana” por la arcada triple	176

#### **APÉNDICE: LA “SERLIANA” EN EL RENACIMIENTO: LA *KOINÉ* CULTURAL DEL PALACIO DE CARLOS V EN GRANADA COMO CASO DE ESTUDIO**

##### **1.- La “serliana” entre antiguos y modernos**

1.1. ¿Qué escribe Serlio sobre la “serliana”? Pervivencia medieval y promoción renacentista	183
1. 2. El estudio anticuario: la Antigüedad revisitada	185

##### **2. La “serliana”, protagonista de la arquitectura de prestigio**

2. 1. La “serliana” en la arquitectura del poder renacentista	189
2.1.1. La Sala Regia del Vaticano	190
2. 1. 2. La sala de la Justicia del castillo-palacio de La Calahorra	191
2. 1. 3. El coro de la catedral de Toledo	192
2. 1. 4. El Tribunal del Louvre	193
2. 2. La asunción de la “serliana” en la iconografía papal e imperial del s. XVI	194
2.2.1. Precedentes medievales	194
2.2.2. La “serliana” en la iconografía vaticana	194
2.2.3. La “serliana” en la Florencia Medici: arquitectura e iconografía	196
2. 3. Orgullo cívico y valor artístico: Palladio y Vicenza	197

##### **3. El palacio de Carlos V en Granada**

3.1. La “serliana” de la fachada sur del Palacio de Carlos V	199
--	-----

3.2. La <i>koiné</i> cultural de la “serliana” del palacio de Carlos V	200
3.3. Conclusión	203
<b>FIGURAS</b>	204
<b>TABLAS</b>	
Tabla I	349
Tabla II	359
Tabla III	363
Tabla IV	401
<b><i>RIASSUNTO E CONCLUSIONI</i></b>	407
<b><i>GENERAL CONCLUSIONS</i></b>	421
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	425

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López

## **PALABRAS PRELIMINARES**

### Justificación del tema, objetivos y método

En la investigación que realizamos en los últimos años tratamos de aportar una visión antológica y de conjunto de las combinaciones de los sistemas arquivado y arcuado, que abordamos específicamente a través de la “serliana”, sus variantes y los motivos a dicha estructura vinculados, desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento italiano y español. Meta tan ambiciosa requiere un esfuerzo particular, debido a la magnitud e interdisciplinariedad del asunto tratado, a caballo entre la Arqueología y la Historia del Arte –fundamentalmente por sus implicaciones en la historia de la arquitectura y la iconografía–, así como a la diversidad y dispersión de la bibliografía al respecto.

En la presente tesis consideramos necesario romper las barreras entre Arqueología e Historia del Arte, máxime en un estudio de estas características, que trata de analizar uno de los grandes temas de la tradición clásica, del cual presentamos la primera visión de conjunto llevada a cabo. Creemos que gran parte de la bibliografía encasillada en una u otra disciplina puede llegar a adolecer de un desconocimiento –e incluso desinterés– por aquello que queda teóricamente fuera de sus –también teóricas– competencias. Pese a todas nuestras limitaciones y a que nuestra formación se encuadra más en Historia del Arte, deseamos hacer este esfuerzo por comprender evidencias que contribuyen a explicar uno de los fenómenos más apasionantes de la arquitectura, esto es, la convergencia de dos grandes tradiciones o métodos constructivos: el sistema arquivado y el sistema arcuado; y tangencialmente, uno de los grandes retos de la arquitectura de todos los tiempos: la combinación de las plantas axial –o longitudinal– y central. En dicho contexto nos interesan los edificios y su decoración, pero también las representaciones arquitectónicas –o “iconografías”– en todos los medios posibles, otra de las novedades que planteamos para este asunto concreto. Ciertamente es que iconografía y arquitectura habitualmente se estudian por separado, dado que la iconografía no es una fuente precisa para proponer reconstrucciones arquitectónicas, aunque –como demostraremos– ambas participan de fenómenos análogos y contribuyen a explicar de modo más satisfactorio y completo la iconosfera, la cultura visual y el imaginario colectivo de un contexto dado, que es algo que nos interesa más que saber si una moneda concreta representa un edificio concreto de su ciudad de acuñación (aunque, insistimos, esta evidencia puede contribuir a explicar tradiciones constructivas y compositivas de ese lugar concreto). Por tanto, valoramos todas las obras per se y como fuentes para el estudio de

la “serliana”, sus contextos y funciones. No entendemos a quienes desprecian el estudio de las iconografías arquitectónicas simplemente porque éstas no son “fotográficas”; tampoco podemos entender a quienes consideran que la arquitectura es simplemente formas, técnicas, tipologías, *pesos y medidas*. Por supuesto, hemos de ser cautos frente a interpretaciones simbólicas y revisiones “literarias”, pues como Procopio de Cesarea en su *Ἀπόκρυφη Ἱστορία* o *Historia Arcana*, no quisiéramos que se nos considerase entre los autores trágicos ni los mitógrafos. Pero, sin duda, la arquitectura es algo más que espacio, volumen y función práctica, la arquitectura es cultura, en su más amplio sentido; motivos como la “serliana” participaron íntimamente de la iconosfera del poder y de estrategias de transmisión de la imagen sacra. Trataremos de explicar el papel que juega dicho sintagma en la monumentalidad y en la llamada “arquitectura del poder”, sin establecer una “teología” de la arquitectura, pero intentando comprender sus implicaciones en ámbitos representativos y funciones simbólicas.

Esta tesis, por tanto, presenta un análisis de las combinaciones y motivos arquitectónicos propuestos –fundamentalmente, la “serliana”– de acuerdo con sus cronologías y ámbitos geográficos, evolución técnica y formal (filiaciones, precedentes y consecuentes), funciones, contextos y simbolismo dentro de la llamada “arquitectura del poder”. Todo ello con atención a las fuentes disponibles (arquitectura, iconografía, fuentes escritas) y cotejando el empleo de tales motivos en la arquitectura y la iconografía del Imperio Romano, así como –en el apéndice de la tesis– su reinterpretación medieval y renacentista. Dicho análisis ha permitido realizar una lectura iconológica de conjunto, novedosa para la temática propuesta, como anticipábamos, atendiendo a un hilo conductor transversal a caballo entre la Arqueología, la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura.

Hemos decidido dividir el estudio en cuatro capítulos que abordan los que a nuestro juicio son los periodos históricos fundamentales para entender la génesis, desarrollo y difusión de la “serliana” tanto en arquitectura como en iconografía. A ellos añadimos un apéndice como caso de estudio en torno a la *koiné* cultural del palacio de Carlos V en Granada, que indaga sobre la pervivencia de la “serliana” en la Edad Media y –principalmente– su reinterpretación en el Renacimiento. Primamos el discurso cronológico frente a la compartimentación geográfica, aunque no obstante se distinguirán en diversos epígrafes –especialmente aquellos que tratan la arquitectura– las áreas clave para la investigación. En cada capítulo establecemos una estructura tripartita que recoge arquitectura, iconografía y conclusiones resultado del cotejo de ambas, excepto en el capítulo tardoantiguo y en el apéndice, en los que hemos preferido un discurso

mucho menos sistemático que nos servirá para conectar con futuros trabajos. Para clarificar las tendencias que nos interesan hemos optado por presentar listados de numismática en sendas tablas, vinculadas a los apartados iconográficos de los capítulos correspondientes.

Como no deseábamos renunciar al asunto propuesto, pero conscientes de nuestras propias limitaciones, hemos optado por un discurso de carácter ensayístico, recopilatorio y selectivo, en el que de manera crítica introducimos nuestras reflexiones así como datos fundamentales pero que paradójicamente no siempre se han explotado en otros estudios, lo cual confiamos que nos permita demostrar, entre otras cosas, el empleo de la “serliana” en contextos sacros y de manifestación del poder desde sus orígenes –y no ya exclusivamente desde la Antigüedad Tardía–, su importante rol en las tradiciones constructivas e iconográficas –así como las transferencias entre ambas–, su papel clave en el planteamiento urbano de ciudades como Éfeso y Afrodiasias o su llegada a Hispania mucho antes que el disco de Teodosio. En cualquier caso, pretendemos aportar un panorama general más completo y establecer líneas más claras que las anticipadas en estudios parciales dedicados a la Antigüedad o al Renacimiento. En definitiva, tratamos de establecer unas líneas maestras para el estudio –que se reflejarán en las conclusiones de cada capítulo y en las generales– y de lanzar preguntas que podrán servir de guía al lector y a futuros investigadores, puesto que entendemos esta obra como un trabajo imperfecto –en realidad, nuestra primera monografía– posiblemente con numerosas lagunas; pero, recordando las palabras del poeta, en una tesis también llega el momento de decir “no le toques ya más, que así es la rosa”, aunque éste es un primer paso que esperamos estimule el debate científico sobre los asuntos expuestos.

A lo largo de toda la obra son fundamentales las imágenes como complemento indispensable del texto y en la mayoría de los casos en sustitución de largas descripciones. En general, en el pie de foto señalamos entre paréntesis la procedencia de las imágenes o su autoría; en los casos en los que no consta dicha indicación, las imágenes proceden del archivo *Ars Summum*. El número de ilustraciones podría resultar excesivo al lector no avisado, pero hemos considerado necesario ilustrar casi todos los ejemplos expuestos para mayor claridad y porque no existe hasta ahora un elenco de imágenes de tal magnitud sobre la temática tratada; podemos parafrasear a Piranesi cuando, en sus cartas de justificación publicadas en *Antichità Romane* (1756) declara: “[...] esta especie de inscripción me ha inducido a añadir a mis libros cuatro frontispicios más; y, para salvarme de esta novedad, me las he ingeniado para reunir en ellos los principales monumentos de los romanos, con el fin de hacerlos cada vez más dignos de suscitar la atención pública y de hacer que lo superfluo y lo inútil ceda ante lo agradable y lo singular [...]”.

## Circunstancias de la investigación y agradecimientos

El doctorando comienza con esta invocación y acción de gracias: “DOY GRACIAS A LOS DIOS POR HACERNOS MIRAR A LAS ESTRELLAS”. Muchos son los autores que se refieren al hombre como el único animal que las observa (“*iussit, et erectos ad sydera tollere vultus*”), que clama a ellas o les pregunta por su destino (“*clamores simul horrendos ad sidera tollit*”), que aspira a tocarlas, a llegar hasta ellas (“*ad astra per aspera*”) o incluso a convertirse en *sidus*, cuerpo celeste... digna prosapia, linaje orgulloso, así dice de vosotros Vitruvio:

“Las primeras comunidades de humanos se agruparon en un mismo lugar en un número elevado, y dotados por la naturaleza de un gran privilegio respecto al resto de animales, como es el que caminaran erectos y no inclinados hacia adelante, observaron las maravillas del universo y de los cuerpos celestes”.

Son tantas las personas que, de un modo u otro, han contribuido a este trabajo y a nuestra formación, que este apartado sería tan largo como todo un libro. En efecto, el nombre que figura como autor es una pura convención, pues en Humanidades es impensable la obra fruto de una labor individual y aislada. Por ello, dedicaremos al menos un mínimo reconocimiento a las personas e instituciones que nos han ayudado.

En primer lugar, como no podía ser de otro modo, expresamos nuestra más cálida y sincera admiración y agradecimiento por la educación y por todas las facilidades que nos ha concedido nuestra familia y Casa, cuyas virtudes son difíciles de enumerar. Repitiendo las palabras de Vitruvio dirigidas a Augusto, podemos decir:

“Todos los dones que concede la Fortuna, ella misma los quita con suma facilidad, pero la ciencia que se graba en el entendimiento no se desvanece con el paso del tiempo, sino que permanece estable hasta el fin de la vida. Por ello, me siento profundamente agradecido a mis padres ya que, obedeciendo las leyes de los atenienses, pusieron toda su preocupación y cuidado en que yo me instruyera en un arte que no puede cultivarse si no es gracias a una educación completa y a un total conocimiento de todo tipo de instrucciones. Paulatinamente se fueron acrecentando mis conocimientos de las artes prácticas, gracias al cuidado de mis padres y a las enseñanzas de mis maestros; me resultaban gratificantes los temas de erudición, de aplicación técnica y con la lectura de libros equipé y enriquecí mi espíritu; el mayor beneficio es no crearse necesidades y aceptar que la mayor riqueza consiste en no desear nada”.



Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo y magisterio sin par de nuestra directora, Isabel Rodà de Llanza, y de nuestro codirector, Juan Carlos Ruiz Souza, así como a la entusiasta y generosa acogida por parte del Instituto Catalán de Arqueología Clásica (ICAC) y la Universidad Rovira i Virgili (URV), gratitud que deseamos transmitir a Joan Gómez Pallarès, Josep Maria Palet, Joaquín Ruiz de Arbulo, Ricardo Mar, Jordi Peiret y todos nuestros demás compañeros.

Pero tampoco podemos olvidar nuestra formación previa, por la cual manifestamos nuestro más profundo agradecimiento a nuestros profesores de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). El interés por la “serliana” nos lo despertó Miguel Ángel Castillo Oreja en la asignatura Arte del Renacimiento, en 2º curso de Licenciatura en Historia del Arte, en una clase en mayo de 2007 en la que comentó el *Incendio del Borgo*, de Rafael, destacando el protagonismo de la serliana como motivo vinculado a representaciones relacionadas con la manifestación del poder. Gonzalo Bravo Castañeda, presidente de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos, nos dio la oportunidad de presentar un trabajo preliminar en su IX Simposio. En nuestro nuevo periodo complutense agradecemos particularmente el apoyo de Matilde Azcárate, Javier Martínez de Aguirre, Juan Carlos Ruiz Souza, Herbert González Zymla y Florentino Martín Mata. Para nuestros centros boloñeses todo agradecimiento sería poco. El Real Colegio de España merece nuestra más profunda gratitud, que expresamos siempre a su fundador el cardenal Gil Álvarez de Albornoz, de buena memoria, y en las personas de su rector magnífico, José Guillermo García-Valdecasas –y su amable consorte, María–, los miembros del Patronato y tantos ilustres colegiales y buenos compañeros, de los que deseamos recordar a dos grandes amantes de la Antigüedad, Antonio de Nebrija y Antonio Agustín. En el Alma Mater Studiorum Università di Bologna (UniBo), Sandro De Maria ha sido para nosotros un maestro óptimo y generoso, al que estaremos siempre agradecidos. Agradecemos asimismo la ayuda de Sabine Frommel, Giorgio Vespignani, Massimo Medica y Paolo Cova, así como la acogida de la École Pratique des Hautes Études (EPHE) y el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en París.

Hemos de dar las gracias a otras personas por sus comentarios o por los materiales facilitados: Sobhi Ashour, Rachel Barkay, Juan Manuel Bermúdez, Imola Boda, Dirk Bühler, Radoslav Bužančić, Maria Cristina Carile, Jesús Carruesco –gran inspirador del apartado dedicado a teofanías–, Francesco Ceccarelli, Carmen Ciongradi, Alex Croom, Alberto Darias, Jacqueline Dentzer-Feydy, Francesco Paolo Di Teodoro, Albert Estrada, Itxaso Euba, Niki Gail, Horacio González, Pablo González Tornel, Diana Gorostidi, Esther Gurri, Anna Gutiérrez, Miguel Herrero de Jáuregui, Andreas Kropp, Alfonso Ladrón de Guevara, Sabine Ladstätter, Marc

Lamuà, Lynne Lancaster, Dies van der Linde, Jordi López, Iñaki Matías, Anna Maria Matteucci, Ana de Mesa, Marta Negro, Josefa Padrós, Salvador Pastoriza, Carlos Plaza, Jan Stubbe Østergaard, Adalberto Ottati, Arnau Perich, Josep María Puche, Ursula Quatember, Elsbeth Raming, Simone Rambaldi, Monika Rekowska-Ruszkowska, Julian Richard, Gisela Ripoll, Pere Pau Ripollès, Emmanuelle Rosso, Hernando Royo, Volker Michael Strocka, Azucena Tapia –y su compañero Jaime–, Edmund Thomas, David Vivó.

Todos nuestros profesores y dignos colegas merecen estas palabras de Vitruvio:

“[...] los escritores no sólo perfeccionan su propia inteligencia sino también la de todos los hombres y con la información de sus libros fijan unas normas instructivas para alentar el talento y el ingenio de todos los hombres [...] las enseñanzas [...] elaboradas día a día gracias a su incesante trabajo, han dado unos frutos nuevos y espléndidos tanto a sus propios conciudadanos como a todo el mundo. Quienes han degustado sobradamente sus abundantes enseñanzas desde su infancia, poseen una inmejorable sensibilidad intelectual, establecen unas costumbres dignas y civilizadas en las ciudades, un cuerpo de derechos justos y unas leyes sin las que la ciudad no puede mantenerse a salvo. Puesto que de la sabiduría de los escritores han emanado tan importantes beneficios para todos, tanto individual como colectivamente, en mi opinión deben concedérseles palmas y coronas y, además, se les debe tributar los honores del triunfo y juzgarlos dignos moradores de las mansiones de los dioses.”

Nuestros amigos saben a ciencia cierta todo lo que les debemos y, aunque cada día vivimos en la gratitud y la *vera amicitia*, no podemos dejar de reconocerlo por escrito. Damos las gracias especialmente a Francisco Archanco, Jordi Baño Ferrero, Jose Marco Bernal, Denis Chevallier, José Ignacio Cogolludo, Juan Miguel Ferrer, Jesús Folgado, Pablo Fuentes, Ana García Barrios, Lola González, Alberto Jiménez-Piernas, Santiago Martín, Maxime Michallet, Carlos Nieto, Montserrat Ordorica, Laura María Palacios, Alexandra Salcedo y Rosa Valdivia.

## INTRODUCCIÓN

### Combinaciones de los sistemas arquivado y arcuado: forma, terminología y estado de la cuestión

Antes de comenzar la parte fundamental de este trabajo, deseamos aportar una visión antológica general, pero no exhaustiva, de la diversidad de términos con los que se ha denominado a distintas estructuras que combinan el sistema arcuado con el arquivado y que interesan dentro de la problemática que tratamos<sup>1</sup>. Lo consideramos útil, ya que cada término denota una aproximación distinta a la realidad. En la definición de tales estructuras existen dos procedimientos básicos. Por un lado, se recurre a perífrasis que tratan de describir de modo más o menos preciso la composición de que se trate; por otro, se buscan términos concretos que resuman el concepto, en ocasiones añadiéndole también contenidos geográficos o culturales.

#### *Dintel/entablamento/frontón arcuado o arqueado*

H. C. Butler considera sinónimos “*arcuated entablature*”, “*arched entablature*” y “*arched architrave*” y los aplica sin distinción a la solución que propone para el “templo de Dushara” en Sí y al arco colocado sobre secciones de entablamento<sup>2</sup>, mientras que “*arcuated lintel*” lo aplica solamente al dintel monolítico en el que se ha tallado un arco<sup>3</sup>. Pese a que sostiene que el primer ejemplo conocido de “entablamento arcuado”, además inserto en un frontón, estuvo en la fachada del “templo de Dushara” en Sí (valle del Hauran, Siria), no utiliza el adjetivo “*Syrian*” para crear un término concreto. S. Butler Murray se basa en H. C. Butler, emplea los términos “*arched entablature*” y “*arching of the entablature*” como sinónimos y los aplica tanto a la solución continua como al arco sobre secciones de entablamento<sup>4</sup>.

En la monumental obra sobre Baalbek dirigida por T. Wiegand, se emplean “*Bogengiebel*”<sup>5</sup>, “*Bogengebälk*”<sup>6</sup> y “*Bogenepistyl*”<sup>7</sup>.

D. F. Brown fue el gran difusor del término “*arcuated lintel*” gracias a su conocido artículo, aunque le aplica un significado distinto al que le da H. C. Butler. Se refiere a dicha estructura en

---

<sup>1</sup> En este apartado ampliamos lo expuesto en Parada López de Corselas 2012b.

<sup>2</sup> Butler 1903, pp. 349-350; Butler 1909, p. 88; Butler 1916, pp. 385, 389

<sup>3</sup> Butler 1903, p. 19.

<sup>4</sup> Butler Murray 1917, pp. 5, 12-14. T. Fyfe admira el trabajo de estos dos últimos estudiosos y emplea “*arched entablature*”, *vid.* Fyfe 1936, p. 91.

<sup>5</sup> Baalbek I, pp. 104, 109.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 109.

los siguientes términos: “*an applied architrave [...] running along the face of the wall above the pilasters and curving up into an arch in the center without interruption. This freely upswung moulding is what is meant by the words "arcuated lintel"*”, propone como ejemplos el arco Romano de Bosra y el “templo de Dushara” en Sí<sup>8</sup>. E. Raming, por su parte, hace un uso extenso del término “*Knickarchitrav*” (“arquitrabe curvo”)<sup>9</sup>, además de “*syrischen Bogen*”.

#### *Términos relacionados con Siria*

J. Strzygowski debió jugar un papel fundamental en la génesis del término “arco sirio” y similares, ya que llama “*arc syrien*” al arco apoyado directamente sobre columnas<sup>10</sup> porque lo considera originario de Siria<sup>11</sup>, aunque también se refiere a su aplicación en el frontón como “*Giebelbogen*” y otros términos descriptivos<sup>12</sup>. Posiblemente fue la escuela germánica la que primero asumió terminologías relacionadas con los supuestos orígenes sirios de tales motivos<sup>13</sup>. Testimonio de ello es que H. Kohl y C. Watzinger utilicen “*syrischer Giebelform*” y “*syrischer Bogengiebel*” para referirse a la banda o moldura continua arcuada presente en sinagogas sirias<sup>14</sup>. E. Wiegand emplea “*“syrische” Giebel*” al hablar del palacio de Diocleciano en Spalato (s. IV d. C.)<sup>15</sup>. Asimismo, E. Hébrard y J. Zeiller dieron apoyo a las teorías de J. Strzygowski en su conocido libro sobre el mismo palacio, lo cual resultaría decisivo para su difusión<sup>16</sup>.

A. K. Porter utiliza la expresión “*Baalbek arch motif*”, inspirado por los propileos de Baalbek, para referirse a “*the entire architrave being bent up in the form of an arch*”, y también lo relaciona con el recurso de situar arcos directamente sobre columnas<sup>17</sup>. M. Avi-Yonah aplica “*Syrian entablature*” como “*an architrave and cornice with a curved segmental section in the centre*”<sup>18</sup>.

E. Dyggve emplea “*arcate ad architrave ricurvo*” al referirse a la representación del *Palatium* del mosaico de San Apollinare Nuovo de Rávena y señala que “*il cornicione in frontoni di questo stile proveniente dalla Siria è nitidamente connesso con l’architrave dell’arco che segue in realtà*”, o bien resume el concepto como “*architrave ad arco –cosidetto frontone siriaco*”<sup>19</sup> y lo aplica al “*quadro glorificante*”, al

<sup>8</sup> Brown 1942, p. 389 y 391.

<sup>9</sup> Raming 2009, pp. 2-3. Antología del uso de dicho término en *ibid.* nota 12 *infra* p. 2.

<sup>10</sup> Strzygowski 1936, pp. 18, 83-84.

<sup>11</sup> Strzygowski 1906, *passim*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>13</sup> Sobre la ideología e influencia de Josef Strzygowski, *vid.* Olin 2000; Elsner 2002.

<sup>14</sup> Kohl, Watzinger 1916, pp. 149-150.

<sup>15</sup> Baalbek II, p. 23.

<sup>16</sup> Hébrard, Zeiller 1912, pp. 164ss.

<sup>17</sup> Porter 1912, p. 51.

<sup>18</sup> Avi-Yonah 1930, pp. 302-303.

<sup>19</sup> Dyggve 1941, p. 23. En la nota 2 cita como apoyo Hébrard, Zeiller 1912, pp. 163ss.

“*schema piramidale di glorificazione*” y a la “*rappresentazione glorificante, disposta liturgicamente*”<sup>20</sup>. Estos conceptos serán fundamentales para la asociación de tales motivos con la “arquitectura del poder”.

R. Vallois señala que “*la Syrie se distingue des autres provinces par ses entablements arqués, version orientalisante du fronton qu’entaille un arc jeté entre deux entablements interrompus*”<sup>21</sup>. Distingue la combinación del arco con un entablamento aplicado a un ábside o un nicho –como sugiere la restitución del gimnasio de Delos–, diferente del arco que se integra en un muro con columnas o pilastras –fachadas laterales del arco de Orange– y concluye que se pueden rastrear otros precedentes, pero que el retranqueo del entablamento en el tramo central no admite otra solución de cubrimiento<sup>22</sup>.

G. Hornbostel-Hüttner emplea “*Bogen in Zentrum geöffneten Architraves*” o “*syrischer Giebel*” y se centra en su aplicación al nicho<sup>23</sup>. F. Sear define “*Syrian pediment*” como “*the entire entablature carried up over the arch*”<sup>24</sup>. R. Hachlili define “*Syrian gable*” como “*a triangular gable with a base cut by an arch*”<sup>25</sup>. R. A. Tybout usa “*syrischer Giebel*”<sup>26</sup>.

R. Ginouvès aporta un resumen muy práctico para conocer denominaciones del “frontón sirio” en varios idiomas: “*Fronton à base en arc, f. syrien: ici la base du F. triangulaire, au lieu d’être horizontale sur toute sa longueur, comporte au milieu un arc. All. (Syrischer) Bogengiebel; angl. Arcuated pediment, Syrian p.; it. Fr. a trabeazione ricurva, fr. siriaco; gr. m. αέτωμα (τό) μέ βάση τοζωτή, αέτωμα (τό) συριακό. Il faut d’ailleurs, pour cette forme générale, distinguer deux réalisations d’esprit différent: ou bien l’entablement qui fait l’horizontale de base se poursuit dans l’arc (avec éventuellement architrave, frise, corniche qui se continuent), et on a réellement l’arc syrien ou bien cet entablement s’interrompt aux deux extrémités de l’horizontale, et est surmonté par un arc qui peut avoir les mêmes éléments, mais qui commence et s’arrête d’une façon indépendante*”<sup>27</sup>. Como vemos, también destaca la diferencia fundamental entre la solución “siria” y la que no debe considerarse bajo este apelativo, de modo que también distingue entre “frontón arcuado” y “frontón sirio”, como creemos que conviene hacer.

Por su parte, K. Butcher define “*Syrian arch*” como “*a pediment with an arched entablature*”<sup>28</sup>. M. Luni y O. Mei utilizan el término “*arco siriaco*” y asignan al templo de las Musas en Cirene un

---

<sup>20</sup> Dyggve 1941, pp. 32, 35, 37ss., 53.

<sup>21</sup> Vallois 1944, p. 364.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>23</sup> Hornbostel-Hüttner 1979, pp. 199-201.

<sup>24</sup> Sear 1982, p. 245.

<sup>25</sup> Hachlili 1988, p. 417. Aplica el término a las sinagogas sirias en *ibid.*, pp. 143, 161-162, 229, 284.

<sup>26</sup> Tybout 1989, pp. 247, 254, 291.

<sup>27</sup> Ginouvès 1992, p. 128.

<sup>28</sup> Butcher 2003, p. 290.

“*epistilo di tipo siriano*”<sup>29</sup>. R. Barkay habla del “*Syrian arched gable*” en numismática y E. Netzer del “*syrische Giebel*” en la reconstrucción de H. C. Butler del “templo de Dushara”<sup>30</sup>. E. Raming utiliza el término “*syrischen Bogen*” ampliamente<sup>31</sup>.

En España suele utilizarse el término incorrecto “arco siríaco” en lugar de “arco sirio”; además se aplica el término indistintamente al “frontón sirio” y al frontón que acoge un arco o “frontón arcuado”<sup>32</sup>, como también hace A. Vera Botí cuando define el “arco siríaco” como “el [arco] de medio punto que invade el tímpano de un frontón”<sup>33</sup>. Este error es muy común, sobre todo entre arquitectos, y favorece numerosos equívocos.

E. Raming, por su parte, realiza la más actualizada revisión del empleo de los términos arquitectónicos relativos a Siria, con especial atención a la historiografía alemana<sup>34</sup>.

### *Disposición en tríada y arquitrabe rítmico*

La escuela francesa, y aquellos bajo su influencia, utilizan habitualmente el término “*ordonnance en triadé*” (ordenación, composición o disposición en tríada) aplicado a las composiciones tetrástilas en las que un arco cubre el tramo central<sup>35</sup>. El término “*travée alternée*”, “*rythmische travée*”, “*travata ritmica*”, “arquitrabe rítmico” o, como algunos escriben, “trabeación rítmica”, también se emplea con relativa frecuencia, especialmente en estudios del Renacimiento, cuando se quieren establecer distinciones entre la “serliana” —o composiciones afines— y otros esquemas que dependen del modelo canónico de arco honorífico o “motivo triunfal”<sup>36</sup>.

---

<sup>29</sup> Luni, Mei 2007, p. 44.

<sup>30</sup> Netzer 2003, p. 167.

<sup>31</sup> Raming 2009, *passim*, especialmente pp. 1-3. Sobre otros autores que utilizan el término *ibid.* nota 24 *infra* p. 3. Raming propone asimismo un sinnúmero de tipologías y subtipologías en base a la forma y composición de elementos arcuados y elementos horizontales y sus combinaciones posibles. No tomamos su clasificación ya que dificulta la comprensión de la problemática tratada.

<sup>32</sup> Palol 1969, p. 124; Palol, Vilella 1987, p. 119.

<sup>33</sup> Vera Botí 2004, p. 57.

<sup>34</sup> Raming 2009, pp. 3-4.

<sup>35</sup> Vallois 1944, p. 639.

<sup>36</sup> En general *cf.*: Jonge 1987; Jonge 1988; Jonge 1989; Jonge 1992; Marías 1992.

### *La aportación de L. Crema*

Las aportaciones de L. Crema ponen especial cuidado en la cuestión tipológica y han tenido gran influencia. Ello obliga a reseñar las ideas aportadas por el autor. Crema propone el nicho inserto en un frontón como origen del “*frontone siriacó*” y del frontón que acoge un arco colocado sobre secciones de entablamento<sup>37</sup>. Este último tipo de frontón, abierto por su parte central inferior, puede acoger un arco, como en la fachada del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. El estudioso considera que la apertura de dicha composición deriva de un nicho en el que el trayecto del entablamento se retranquea siguiendo el perfil de la cavidad, mientras que el arco frontal se apoya en sus arranques sobre el entablamento, como sucede en el *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais, el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya, la pintura del “Corredor de las Águilas” de la *Domus Aurea* y dos lararios de Pompeya –VII, XV, 8 y casa del Príncipe de Nápoles–<sup>38</sup>. Como variante de estas fusiones del nicho con la fachada propone el modelo del templo de Zeus en Kanawat según la reconstrucción de H. C. Butler, esto es, un frontón cuyo entablamento se limitaba a los extremos exteriores –como si fueran “dados brunelleschianos” adosados a las esquinas de la fachada en correspondencia con las columnas extremas– y proseguía solamente conservando el arquitrabe, sobre el cual se colocaba el arco del intercolumnio central. Este ejemplo y los anteriores pompeyanos sirven a L. Crema para definir el “*frontone traforato*” (frontón perforado), solución que considera muy orgánica cuando el entablamento prosigue entero hasta el intervalo arcuado, como en una tumba-templo de Termessos. También el *adyton* del templo menor de Baalbek, llamado de Baco, se reconstruye con un tímpano ampliamente abierto con arco muy rebajado y con el entablamento completo hasta el arco<sup>39</sup>. Además de con estas soluciones técnicas, L. Crema pone en relación el “*frontone siriacó*” con el arco apoyado sobre columnas y lo define como “*frontone con la trabeazione inferiore ad arco*” o “*la piegatura ad arco della trabeazione nel suo tratto centrale*”, distinguiéndolo del “*frontone con la trabeazione inferiore arretrata o interrotta nella sua parte centrale, o addirittura soppressa*”<sup>40</sup>. Admite únicamente como verdadero “*frontone siriacó*” a aquel que acoge un entablamento como el del arco Romano de Bosra, los propileos de Artemis en Gerasa, los de Amman, la puerta de Anazarbus, el Canopo de villa Adriana y un relieve procedente de la misma villa, tipo de entablamento que se inserta por primera vez en el frontón en el llamado templo de Adriano en Éfeso<sup>41</sup>, recientemente restaurado en época de L. Crema<sup>42</sup>. Concluye su

---

<sup>37</sup> Crema 1961, p. 2.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 5-6.

<sup>40</sup> Crema 1959, p. 142; Crema 1961, p. 1.

<sup>41</sup> Crema 1961, pp. 8-10.

aportación planteando que la difusión de este modelo por Siria (propileos de Damasco y Baalbek, *tychaion* de Is-Sanamén, templo de Atil) parece justificar el término de “*frontone siriacò*”, que “*più o meno convenzionalmente*” se le asigna al motivo<sup>43</sup>.

Con posterioridad a L. Crema pueden citarse otras expresiones y términos como “*frontone interrotto dall’arco*”<sup>44</sup>, o “*central arching up of the architrave (the ‘arcuated lintel’ or ‘Syrian arch’)*”<sup>45</sup>. Por su parte, M. T. Smith interpreta el *fastigium* de San Juan de Letrán regalado por Constantino, descrito en el *Liber pontificalis* y cuyos restos escultóricos –realizados en plata– perduraron hasta época de Vasari<sup>46</sup>. La autora concibe la estructura arquitectónica de dicho *fastigium* como una fachada imperial semejante a la del disco de Teodosio, con “*arcuated gable*”<sup>47</sup>, o la del palacio de Spalato, con “*arcuated lintel*”, y la del mosaico de San Apollinare Nuovo, con “*central arcuated opening of the pediment*”<sup>48</sup>. Un testimonio elocuente de la aceptación del término “*frontone siriacò*” entre los estudiosos italianos lo constituye G. A. Mansuelli, quien lo aplica a los propileos de Baalbek<sup>49</sup>.

#### *Convivencia de términos: perfrasis y ambigüedades*

M. de Vogüé propone para el “pretorio” de Phaena (Mousmieh, en Siria) un “*fronton à arc central*” que ocuparía la fachada hexástila, y lo emplea también para los propileos de Damasco<sup>50</sup>. D. F. Bulić escribe refiriéndose al frontis del “peristilo” de Spalato como “*das Tympanon des majestätischen Prothyrons trägt auf vier Säulen ein interessantes architektonisches Motiv. Zwischen den zwei Mittelsäulen bricht und wölbt sich der Bogen, während er über den seitlichen Säulen sich zur Form eines Architravs gestreckt hat. Wir haben also die kombinierte Form eines Architravs vor uns, der teils auf den Endsäulen liegt, teils sich über den Mittelsäulen zum Bogen wölbt. In die Räume zwischen den Säulen des Prothyrons waren im XVI. Jhd. zwei Kirchlein eingefügt, sie sind auch heute noch an dieser Stelle*”<sup>51</sup>. G. Pesce describe en el piso alto del lado norte del *peristylium* del *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais un nicho absidiado y rematado por arco inserto en un frontón, pero no le aplica un término

---

<sup>42</sup> Primera noticia en Miltner 1958, pp. 52ss.

<sup>43</sup> Crema 1961, p. 10.

<sup>44</sup> Frova 1961, p. 745.

<sup>45</sup> Ward-Perkins 1970, p. 341.

<sup>46</sup> Smith 1970, pp. 149-175.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>49</sup> Mansuelli 1981, p. 108.

<sup>50</sup> Vogüé 1865-1877, pp. 46, 75.

<sup>51</sup> Bulić 1929, p. 35.



concreto<sup>52</sup>. D. S. Robertson es otro de los autores que distingue entre la solución de entablamento que se incurva en su trayecto central y el arco sobre secciones de entablamento, aunque afirma que la diferencia entre ambos métodos no es importante, excepto por la tolerancia de la primera opción a colocar arcos directamente sobre las columnas<sup>53</sup>. H. Lauter describe como motivos que rompen la norma griega clásica al “*Giebel mit unterbrochenem Horizontalgeison, Halbgiebel, vorkröpfende Säulen und Gebälke, apsidenförmige Nischen; rhythmischer Wechsel von Architrav und Archivolte*”<sup>54</sup>, refiriéndose respectivamente al nicho del *Palazzo delle Colonne* de Ptolemais y al vano en tríada de la *Roman Villa* de la misma localidad, al cual también describe como “*rhythmische Travée*”<sup>55</sup>. M. Lyttelton emplea “*Syrian pediment*” como “*pediment framing an arch*” y lo aplica al “templo de Dushara” en Sí, donde “*the entablature is carried over the central intercolumniation in an arch*”, advirtiendo que dicha solución no ha de confundirse con el arco sobre entablamento como en Termessos<sup>56</sup>. También distingue el entablamento del “templo de Dushara” como “*arched entablature*” frente al arco del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya, descrito como “*arch in the pediment*”<sup>57</sup>. T. Drew-Bear emplea el término “*arched lintel*”<sup>58</sup> aplicado a las representaciones numismáticas, aunque advierte sobre la diferencia entre edificios donde “*the horizontal entablature was carried unbroken over the curve of the arch*”, único modelo que considera verdaderamente “*arched lintel*”, frente a “*those in which the entablature was interrupted by an independent arch*”<sup>59</sup>. Asimismo, cita otras maneras de llamarlo, como “*arcuated entablature*”<sup>60</sup> y “*rounded arch between the two central columns of the façade*”<sup>61</sup>, aunque no las usa. S. Stucchi, con rigor filológico, utiliza “*arco di tipo siriano*”, no “*siriaco*”<sup>62</sup>. M. J. Price y B. L. Trell utilizan “*arcuated lintel*”, “*Syrian arch*” y “*arched lintel*” como sinónimos<sup>63</sup>. A. García Bellido estudia todos estos motivos y los describe con gran corrección, aunque evita asignarles cualquier término concreto. Por ejemplo: “en el intercolumnio central [del templo de Termessos], el entablamento se interrumpe para dar lugar a un arco que apoya sobre él y ocupa el espacio central del tímpano, que cierra por arriba con un frontón triangular corriente”<sup>64</sup> y “en Termessos, como en Baalbek, los arcos se voltean aún sobre el epistylion. Más adelante cargarán sobre el capitel sin

---

<sup>52</sup> Pesce 1950, p. 27.

<sup>53</sup> Robertson 1954, p. 227.

<sup>54</sup> Lauter 1971-1972, p. 163.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>56</sup> Lyttelton 1974, pp. 195-197.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>58</sup> Drew-Bear 1974, *passim*.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>62</sup> Stucchi 1975, p. 321.

<sup>63</sup> Price, Trell 1977, p. 164.

<sup>64</sup> García Bellido 1979, p. 456.

intermedio alguno”<sup>65</sup>. F. K. Yegül utiliza “*arched pediment*” y “*Syrian Gable*” como sinónimos y “*arcuated lintel (if not topped by a pediment)*”<sup>66</sup>. R. Hachlili define ambiguamente “*Syrian gable*” como “*a triangular gable with a base cut by an arch*”<sup>67</sup>. M. Cruz Villalón y E. Cerrillo Martín de Cáceres optan por el aséptico “arco entre dos epistilos”<sup>68</sup>, mientras que J. M. Blázquez evita cualquier complicación y escoge “dintel con arco”<sup>69</sup>. H. Thür escoge “*Gebälk und Bogen*” y distingue las dos opciones, “*der Wechsel zwischen geradem Gebälk und Bogen kann im Prinzip auf zwei Arten erfolgen: entweder ist der Bogen auf das Gebälk aufgesetzt, oder aber das Gebälk knickt zum Bogen um*”<sup>70</sup>. J. McKenzie aporta las siguientes definiciones: “*Syrian pediment: a pediment consisting of a triangular pediment with an arched entablature in place of a continuous horizontal entablature*”<sup>71</sup> y “*arched entablature: an entablature wich is vertically curved into a complete semi-circle to form an arch*”<sup>72</sup>. Sus dibujos esquemáticos resultan muy útiles<sup>73</sup>, pero en ellos no incluye el entablamento continuo incurvado dentro de un frontón –como sucede en el “templo de Adriano” en Éfeso–, sino únicamente el frontón con arco apoyado en secciones de entablamento, o el “*segmental arch*” (arco rebajado) aplicado al entablamento y al arquitrabe<sup>74</sup>; esto se debe a que la autora llama “*arched entablature*” al arco que posee molduras semejantes a las de un entablamento, pero sin tener en cuenta sus prolongaciones rectas laterales, con lo cual se permite aplicar el término a cualquiera de los dos diseños fundamentales de fachada que venimos comentando. R. Adam aporta un interesante repertorio de formas en el panorama general de la arquitectura clásica y sus aplicaciones posteriores; incluye manipulación de los órdenes<sup>75</sup>, tipos de frontones<sup>76</sup>, diversos usos de los frontones<sup>77</sup>, frontones y diseño<sup>78</sup>, otras variantes de arcos y órdenes<sup>79</sup>; en esta última sección se plantea la problemática del arco sobre capiteles y de la serliana. E. Thomas utiliza “*arcuated lintel*”, “*Syrian arch*” y “*Syrian pediment*” como sinónimos aplicados al arco del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya<sup>80</sup>. Sobre algunas representaciones numismáticas señala: “*most of these coins show the strict form of an arcuated lintel, as on that from Apollonia Salbace, where the almost Serlian*

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>66</sup> Yegül 1982, p. 20.

<sup>67</sup> Hachlili 1988, p. 417.

<sup>68</sup> Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-202.

<sup>69</sup> Blázquez 1988, p. 550.

<sup>70</sup> Thür 1989, p. 79.

<sup>71</sup> McKenzie 1990, p. 184.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 193-195.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>75</sup> Adam 1990, pp. 140-141.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>80</sup> Thomas 2007, p. 43.

*arrangement of three bays, the central one arched*<sup>81</sup>. Finalmente, llama “*Syrian gable*” al arco sobre la entrada en el interior del Panteón de Roma<sup>82</sup>. R. Bužančić emplea los términos “*arcuated lintel*” y “*arcuated architrave*” como sinónimos en el palacio de Split y plantea el origen sirio del modelo para este edificio, aunque no utiliza el término “*Syrian arch*”<sup>83</sup>. T. Mikocki en su informe sobre Ptolemais indica que se halló “*una grande porta della villa [con Vista = di Leukaktios] con monumentali capitelli corinzi e un arco siriano, ornata da magnifiche policromie perfettamente conservate*”<sup>84</sup>. S. Spangenberg incluye algunos ejemplos poco citados, como los templos de Lagon y Cremna y el relieve de la casa de L. Caecilius Jucundus en Pompeya<sup>85</sup>. Utiliza “*arcuated lintel*” como sinónimo de “*Syrian lintel*” y de “*Syrian arch*”, concretando que “*the “Syrian lintel” and “Syrian arch” refer specifically to the arcuated lintel, and “Syrian pediment” refers to the whole pedimental construction using this type of architrave*”<sup>86</sup>. I. Chrétien-Happe se refiere al “*arc ouvert dans le fronton des façades de temple au-dessus de l’entrecolonnement central, appelé «arc syrien»*”<sup>87</sup>. P. L. Zovatto pone en el mismo plano los términos “*pergula*”, “*balcone triforio di glorificazione*” y “*Serliana*”<sup>88</sup>.

### *Hacia un consenso imposible*

Como se ve, asistimos a un auténtico aluvión de términos, no siempre comprendidos o empleados correctamente. No pretendemos tratar de fijar una terminología definitiva, pero consideramos que es necesaria una justificación del término empleado en cada caso, y deseable un consenso sobre su aplicación. El apoyo gráfico es siempre recomendable, o bien un ejemplo claro, en cada caso, de una estructura en pie o cuya reconstrucción no sea dudosa.

¿Es correcto usar “dintel arcuado”, “arquitraque arcuado” o “entablamento arcuado”? El problema reside en si consideramos el adjetivo “arcuado” como “con arco” o bien “en forma de arco” o “de forma de arco”. Particularmente, optamos por esta última solución, que es la que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española, que por otro lado, no recoge “arqueado”. Dichos tres términos por los que nos preguntamos al principio del párrafo se comprenden si hablamos de “sistema adintelado” o “sistema arquitrabado” frente a “sistema arcuado”. Puede admitirse que hagamos extensiva dicha adjetivación al “dintel” o entablamento que se incurva en su tramo

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>83</sup> Bužančić 2009, pp. 17-21.

<sup>84</sup> Mikocki 2010, pp. 190-192.

<sup>85</sup> Spangenberg 2011, pp. 31-32.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>87</sup> Chrétien-Happe 2004, p. 137.

<sup>88</sup> Zovatto 1958, pp. 151-153.

central, aunque sabemos que no distribuye las fuerzas como el entablamento recto, pero sí lo continúa visualmente debido a su molduraje, que “empalma” con el de la parte recta. Pero no la podemos aceptar para referirnos solamente a la parte curvada de dicho tipo de entablamento; ni para la solución de arco independiente, porque no realiza ninguna de esas dos funciones. Si se usa el término “entablamento arcuado” es porque se considera el entablamento o “dintel” en general, en todo su recorrido, dentro del cual una parte se incurva. “Dintel arcuado” puede favorecer la confusión con el dintel monolítico en el que se ha perforado un arco, aunque el término es perfectamente admisible; menos adecuado nos parece “arquitraque arcuado” porque el arquitrabe es solamente la parte inferior del entablamento, formado por arquitrabe, friso y cornisa; debemos ser cautos con los ejemplos que suprimen alguna de estas tres partes e indicarlo en el caso que ocurra. Creemos que D. F. Brown utilizó “dintel arcuado” para poder aplicarlo tanto al “entablamento arcuado”, como a su supuesto origen en las molduras de ejemplos mesopotámicos como la puerta de Ishtar de Babilonia, en cuya tradición no existe el entablamento. En conclusión, aplicaremos “entablamento arcuado” solamente a la solución continua, como la del “templo de Adriano” en Éfeso, distinguiéndolo del arco sobre secciones o intervalos de entablamento. El empleo de “dintel arcuado”, más genérico, está justificado para dicho caso y cuando la estructura de que se trate no pueda definirse como entablamento, sea una moldura o un entablamento que carece de alguna de sus partes.

¿Por qué adjetivar ciertos motivos como “sirios”? La aplicación del adjetivo “sirio” a estas estructuras nos plantea serias dudas, pues, como veremos más adelante, al parecer tales esquemas no surgen por primera vez —o únicamente— en Siria, y en todo caso la reconstrucción de Sí<sup>1</sup>, tanto de su “entablamento arcuado”, como de su “frontón sirio”, plantea muchos problemas. Si aceptásemos el origen mesopotámico, creemos que existirían adjetivos más fieles a dichas fuentes, como “asirio”, “mesopotámico”, “babilónico”, pero no “sirio”, aunque también serían confusos aplicados a obras romanas, helenísticas o nabateas. En cuanto al adjetivo “siriaco”, nunca debe usarse, al menos en español, porque se refiere a una cultura concreta y a sus rasgos lingüísticos, que nada tiene que ver con el contexto que analizamos. ¿La tradición en el uso justifica? Sobre esto, cada cual aplica su opinión. En cuanto a “frontón sirio”, “frontón arcuado” o sus homólogos terminológicos referidos al gablete, el piñón etc., aplíquense las prevenciones señaladas. Por el momento, recomendamos aplicar “frontón sirio” siempre entrecomillado. La justificación de quienes emplean el término, aún reconociendo que no surgió en Siria, suele limitarse a que el “arco sirio” o el “frontón sirio” se usaron abundantemente en dicha región<sup>89</sup>. Ya que es Siria donde se utilizan los ejemplos más conocidos y posiblemente donde más se difundió este tipo de

---

<sup>89</sup> Crema 1961, p. 10; Sear 1982, p. 245.

composición, puede aceptarse la aplicación del adjetivo “sirio”, al igual que se acepta “serliana” pese a que Serlio no fue el creador del motivo, sino uno de sus grandes difusores y el primero que lo incluyó –tanto su descripción como su representación– en un libro impreso.

## El protagonismo de la “serliana”

En este trabajo utilizamos el término “serliana” para referirnos a aquel vano tripartito en sentido vertical cuya apertura central cubre con arco de medio punto, mientras que sus aperturas laterales son adinteladas<sup>90</sup>. En los casos analizados veremos que existen fundamentalmente dos soluciones de “serliana” para resolver la combinación de los sistemas arcuado y arquitrabado. La primera es apoyar los arranques del arco central sobre los dinteles o entablamentos de los espacios laterales; como veremos, es a la que se limitó Sebastiano Serlio. La segunda, utilizar un dintel o entablamento continuo que se incurva formando un arco sobre el intercolumnio central; se trata del llamado “dintel arcuado” o “arco sirio”, que teóricamente es también un arco que descansa directamente sobre las columnas<sup>91</sup>.

Empleamos el término “serliana” debido a su fortuna historiográfica, pese a que Serlio se refirió a dicha estructura como “*finestra*” (ventana), “*pergolo*” (columnata, arcada), “*poggiuolo*” (balcón) y cuando se usa en secuencia, “*loggia*” o “*portico*”<sup>92</sup>. El tratado de Serlio únicamente recoge el arco sobre tramos o secciones de entablamento (**fig. 1a-c**), aunque en su tiempo se empleaba también el “dintel arcuado”<sup>93</sup>. En su famoso libro IV o *Regole generali di architettura* (Venecia, 1537) Serlio indica que en Venecia “*si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l’altre d’Italia*”<sup>94</sup> y comenta las fachadas –con lo que hoy llamamos “serliana”– diciendo: “*Ho dimostrato qui adietro in due modi come si possan far le facciate de le case al costume di Venetia: ma perche in cotali facciate si diletano i Venetiani d’alcuni poggiuoli, che sportano in fuori de le finestre, li quali in essa città si*

---

<sup>90</sup> Podríamos completar la definición de este modo: “de acuerdo a su formulación más pura, un arco central de medio punto flanqueado por huecos arquitrabados según un sistema jerárquico que cualifica el eje sobre los laterales” (Frommel, Parada López de Corselas 2014, p. 288).

<sup>91</sup> Por ejemplo, R. R. Schneider distingue entre el arco independiente sobre un intercolumnio, como en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, y la solución continua del palacio de Spalato, esto es, el arco que descansa directamente sobre las columnas (Schneider 1893, pp. 44ss).

<sup>92</sup> Serlio trata estos elementos en sus libros IV, V y VI, aplicados a palacios, villas e iglesias. S. Wilinski estudia pormenorizadamente cada alusión en el texto original y las ilustraciones que lo acompañan. *Cfr.* Wilinski 1969, pp. 407ss. Para las denominaciones citadas, *ibid.*, p. 408.

<sup>93</sup> Sobre esta cuestión, *cfr.* Parada López de Corselas 2012a; Parada López de Corselas 2013b; Frommel, Parada 2014. También puede hablarse de “serliana” polífera, cuando está flanqueada por más espacios adintelados, como sucede en la catedral de Civita Castellana; y de “serliana” en secuencia o en serie, como las de la basílica de Vicenza, obra de Palladio. *Vid.* Wilinski 1965, pp. 119-120; Wilinski 1969, pp. 401ss.

<sup>94</sup> Lib. IV, fol. 31v.

*chiamano pergoli*<sup>95</sup>. Dicha tradición puede deberse a la influencia bizantina y a la peculiar topografía de Venecia, pero el hecho de que en el dialecto veneciano se siga empleando la palabra “*pergolo*”, cuando en toscano al mismo elemento Serlio lo llama “*poggiolo*” (balcón, logia), puede estar hablando de la pervivencia de términos y motivos que habrían sido relativamente frecuentes en la zona, como la *pergula* de la capilla de San Prosdocimo de Padua, que veremos en el capítulo tardoantiguo. Serlio añade a continuación: “*questo fanno per poter più comodamente goder de le acque de i canali, e il fresco che di continuo si sente in quelle; perché per lo più le case loro hano le facciate sopra i detti canali, e ancho per li trionphi, e feste navali, che spesse volte si fanno in essa felicissima città, prestano gran comodità al vedere, e rappresentano ornamento grande in esse fabbriche, e sono nondimeno cose vitiose, fuor della utilità de le fabbriche, e four de l’ornamento*”<sup>96</sup>. Comodidad, ornamento, visibilidad... ricas y lujosas fachadas para ver y ser visto, fachadas de aparato para disfrutar de fiestas y “triumfos”, en la más vigorosa tradición clásica.

Otras dos definiciones pueden ayudarnos a entender mejor la situación de la “serliana”, “vano serliano” o “motivo serliano” con respecto a su forma e historia:

“La arquitectura imperial romana nos ha dejado algunos ejemplos importantes de este tipo de vertebración de hueco a base de un vano central cintrado, flanqueado por dos adintelados, y que ofrecía en su composición una cualificación importante del eje sobre los laterales. Hay en el Canopo de la Villa de Adriano en Tivoli, y en el palacio de Diocleciano en Split y fue utilizada como elemento compositivo en relieves y pinturas. La trífora constituida por un arco central con dos huecos menores adintelados en los laterales no fue un invento de Serlio, ya que desde muy temprano aparece usada en la arquitectura del *Quattrocento*, sin embargo, fue el tratadista de Bolonia el que la difundió en sus tratados.”<sup>97</sup>

“Dícese del vano en general y de la ventana en particular, tripartita en sentido vertical, cerrado en arco de medio punto el central que apoya sus arranques sobre arquitrabes soportados por columnas, arquitrabes que a su vez cierran los dos vanos laterales. Esta estructuración del vano es publicada por primera vez por Serlio en su tratado de arquitectura, pero era conocido ya en el bajo imperio romano.”<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, fol. 33v.

<sup>96</sup> *Ibid.* En general *vid.* Ackerman 1963. Posiblemente Serlio está pensando en modelos como la fachada gótica de la Ca d’Oro (a partir de 1442), en la cual se ha llegado a una disolución absoluta de los modelos clásicos, un decorativismo extremo y una superabundancia de arcos, pero en ella perdura la idea de balcón de aparato para ver y ser visto en fiestas y “triumfos”, un control exquisito de las proporciones y el esquema general tripartito que da mayor importancia al espacio central flanqueado por dos menores. Sistemas semejantes de dos pisos de arcadas estarían en los orígenes de la villa renacentista italiana, así como sus combinaciones de ventanas de representación, como se ha defendido poniendo ejemplos como la villa Porto Colleoni en Thiene (acabado h. 1476), curioso *unicum* que se sitúa entre el castillo medieval y la villa palladiana.

<sup>97</sup> Vera Botí 2004, p. 731. Hemos corregido algunas erratas contenidas en la definición que aporta este autor.

<sup>98</sup> Paniagua Soto 2005, p. 294.

En efecto, Serlio no fue el inventor de la “serliana”, sino su divulgador en el Renacimiento a través de un medio de comunicación de masas como es la imprenta, del mismo modo –si se nos permite el paralelismo– que Amerigo Vespucci fue el gran difusor de las primeras informaciones del Nuevo Mundo y por eso hoy conocemos el continente con el nombre de “América” y no, por ejemplo, “Colombia”. Pero si bien sabemos que la primera vez que se emplea el término “América” es en el plano publicado por el cartógrafo Martín Waldseemüller en 1507, no obstante desconocemos cuándo se emplea por primera vez el de “serliana”. Al menos h. 1780, el motivo ya se atribuye al maestro boloñés en la difundida obra sobre Vicenza de Ottavio Bertotti Scamozzi, en el comentario de su tabla XXV de la “Fabbrica Monti” (**fig. 1d**): *“La finestra arcuata, e le piccole colonne che sostengono l’arco, con le due aperture vicine, sembrano di quelle invenzioni lasciateci dal Serlio nel quarto suo libro, dove dice: Ho dimostrato qui addietro in due modi, como si possono fare la facciate delle case al costume di Venezia. Non dico che questa sia un’invenzione tolta interamente dal Serlio, ma dico, che le finestre in quel modo vengono da lui, e da altri ancora, denominate finestre alla Veneziana”*<sup>99</sup>.

Como decimos, aún no conocemos cuándo comienza a utilizarse el término “serliana”, sinónimo también de “ventana veneciana” y “motivo palladiano”, por su extenso uso en Venecia – como vemos que el propio Serlio reconoce– y por el manejo preferente y mucho más versátil que hace de ella el célebre arquitecto Andrea Palladio<sup>100</sup>. El hecho de que el motivo se difundiera con gran éxito en la arquitectura neopalladiana de la Europa septentrional, especialmente en Inglaterra, y que el término “ventana palladiana” y semejantes se emplean preferentemente en la bibliografía inglesa y alemana (con términos como *“Palladiomotiv”*)<sup>101</sup>, nos hace pensar que el origen de dicha terminología se diera también en tales ámbitos, mientras que el término “serliana” pudo surgir en Italia, España y Francia, cuestión sobre la que convendría profundizar en futuros estudios.

Tampoco ningún otro artista del Renacimiento fue el creador de la “serliana”, pese al protagonismo de Bramante en su reinterpretación<sup>102</sup>. Dicho esquema se emplea al menos desde el s. I a. C. y no solamente a partir del Bajo Imperio como resulta tópico según algunos autores. Uno de los estudiosos que mejor comprendió la importancia del motivo y se preocupó de establecer una

---

<sup>99</sup> Bertotti Scamozzi 1780, p. 76. *Cfr.* Serlio, lib. IV (1537), ff. 31v, 33v.

<sup>100</sup> Wittkower 1943.

<sup>101</sup> Pevsner, Fleming, Honour 1979, pp. 433-434.

<sup>102</sup> Como ya hemos señalado junto con S. Frommel, “tan frecuente y prometedor uso del motivo por parte del arquitecto de Urbino habría autorizado a bautizarlo como “bramantiana” en lugar de “serliana”” (Frommel, Parada López de Corselas 2014, p. 296).

primera –aunque brevísima– visión de conjunto desde la Antigüedad –aprovechando el trabajo de L. Crema (1961) que después comentaremos– hasta el Renacimiento, fue E. Rosenthal, a partir de su análisis de la “serliana” de la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. En dicho estudio se distinguen las dos soluciones de “serliana” como “versión helenística” –primera solución, la descrita por Serlio– y “versión siria” –segunda solución, con “arco sirio”–, de la que se ponía como ejemplo la reconstrucción de H. C. Butler del llamado templo de Dushara en Sí<sup>103</sup>. El estudioso señala asimismo –y esto es fundamental– que “no se ha llevado a cabo todavía una investigación detallada de este importante motivo [la serliana], pero hay varios breves estudios” y cita solamente a S. Wilinski y a F. Franco<sup>104</sup>. Dicha situación es la que prácticamente se mantiene invariable en la actualidad, si exceptuamos para el Renacimiento los trabajos ya citados más las aportaciones de K. de Jonge y F. Marías<sup>105</sup>, y para la Antigüedad el estudio de E. Raming, un útil catálogo comentado –del que nos serviremos como invita la autora– concebido como guía de consulta que se centra en el “arco sirio” y otras combinaciones de los sistemas arcuado y arquivado en el Imperio Romano, aunque presta escasa atención a la iconografía y otras fuentes<sup>106</sup>.

Como vemos, en muchas ocasiones el término “serliana” se ha aplicado indistintamente a obras modernas y antiguas. Pese a que dicho uso no sería ortodoxo<sup>107</sup>, lo retomamos, con la palabra entrecomillada, como por ejemplo hace F. Rausa al comentar unas restituciones de tumbas romanas antiguas dibujadas por Pirro Ligorio:

*“Tra le altre restituzioni di sepolcri segnaliamo infine tre varianti sul tema della “serliana” che appaiono in tre disegni consecutivi [...] Nel sepolcro “dei Caii Livii” vediamo un tempietto in antis con un perfetto esempio di “fastigio siriano” derivante da taluni esempi di architettura imperiale e noto a Ligorio attraverso monete con edicole inquadranti figure di eroi o di divinità [...] Nel sepolcro “dei Cerceni” il “fastigio siriano” appare alquanto ibrido, dato che l’arco della serliana non si imposta sulla trabeazione bensì all’altezza dei capitelli, col frontone che non copre l’intera trabeazione ma soltanto la parte centrale. Nel sepolcro “dei Calventii” l’arco della serliana viene collocato invece entro una zona ad attico sovrastante alla trabeazione e culminante in un frontone”<sup>108</sup>*

---

<sup>103</sup> Rosenthal 1988, p. 220.

<sup>104</sup> *Ibid.*, nota 263 *infra* p. 220

<sup>105</sup> Jonge 1987; Jonge 1988; Jonge 1989; Jonge 1992; Marías 1992, pp. 249-251.

<sup>106</sup> Raming 2009. Reconoce la importancia de estos motivos para la Historia del Arte, *ibid.* pp. 1-2.

<sup>107</sup> Rekowska-Ruszkowska 2013b, nota 3 *infra* p. 606, comenta que el uso del término “serliana”, tomado prestado del Renacimiento, es inadecuado para referirse a los edificios antiguos, y como referencia sobre la problemática del motivo y su terminología remite a nuestro artículo Parada López de Corselas 2012a.

<sup>108</sup> Rausa 1997, p. 5.



Otros estudiosos de la Antigüedad no han tenido reparo alguno en emplear alusiones a Serlio o el término “serliana” sin comillas. Así, H. Bauer en la reconstrucción que propone para el Foro de Augusto indica: “[...] *la trasforazione della nicchia centrale come l’intaglio del medaglione circoscritto dalla serliana (l’arco inserito tra due trabeazioni orizzontali interrotte)* [...]”<sup>109</sup>. Se usa “*serlienne*” para hablar de las termas de Hammat Gader (fase III, s. V d. C.)<sup>110</sup>. Comentando algunas monedas, E. Thomas señala: “*most of these coins show the strict form of an arcuated lintel, as on that from Apollonia Salbace, where the almost Serlian arrangement of three bays, the central one arched*”<sup>111</sup>. Por su parte, R. Mar y G. Verde, tratando el palacio de Diocleciano en Split, indican: “El vestíbulo ceremonial permitiría la exhibición del *dominus* ante la multitud. La trífora central, decorada con un arco serliano, cubre un podio que sin duda servía de escenario a las apariciones de Diocleciano, aportando además un marco arquitectónico similar al que encontramos en algunas representaciones imperiales (Missorium de Teodosio)”<sup>112</sup>. De otro ejemplo tardoantiguo, la fachada de la basílica de Salona, se escribe: “[...] *Mais un type d’arc ‘a serliana’ retombant sur des architraves latérales n’est pas exclu* [...]”<sup>113</sup>.

El término “serliana” se ha utilizado de modo laxo también para la solución continua, con “arco sirio”, “entablamento arcuado” o “dintel arcuado”, porque se ha priorizado el esquema en tríada frente al modo de cubrimiento. “Serliana” es un término fácil de entender para denotar el esquema en tríada y se ha asimilado como este esquema tripartito, por ello, como otros tantos autores, nos serviremos de él. Normalmente nos referiremos a la “serliana” (primer tipo) y la distinguiremos de la “serliana” resuelta en “arco sirio” (segundo tipo). Para la mejor comprensión de tales estructuras, su génesis, desarrollo y funciones, indagaremos paralelamente en otras combinaciones de los sistemas arcuado y arquitrabado, así como de elementos accesorios a la “serliana” como el frontón o el llamado “frontón sirio”.

Para mayor claridad, presentamos las siguientes equivalencias terminológicas:

---

<sup>109</sup> Bauer 1985, p. 232. Repite el mismo texto, traducido al alemán, de este modo: “*daß die Vergrößerung der Mittelnische wie auch die Einfügung eines Medaillons darüber, inmitten der Serliana (des Bogens, der eine Unterbrechung des waagrechten Gebälks überspannt)*” (Bauer 1988, p. 185).

<sup>110</sup> Broise 2003, pp. 218, 221-222, 227-229, 231.

<sup>111</sup> Thomas 2007, p. 61.

<sup>112</sup> Mar, Verde 2008, p. 71.

<sup>113</sup> Salona III, p. 295.

“Serliana” = “motivo serliano” = “motivo palladiano” = [cuando se usa como ventana] “ventana veneciana” = “ventana palladiana”. Arco sobre secciones –tramos o intervalos– de entablamento (con frontón = “frontón arcuado”) = “arco serliano” = [En esquema tetrástilo] versión “helenística” de la “serliana” (según Rosenthal) = “serliana” (de Serlio) (**fig. 2**).

Dintel arcuado o entablamento arcuado = “arco sirio” (con frontón = “frontón sirio”) = [En esquema tetrástilo] versión “siria” de la “serliana” (según Rosenthal) (**fig. 3**).

Podemos combinar dichos términos en perífrasis como “serliana” resuelta en “arco sirio”, “serliana” rematada con frontón, serliana resuelta en “frontón sirio” etc.

## CAPÍTULO 1: ORÍGENES TARDOHELENÍSTICOS Y DESARROLLO EN LAS DINASTÍAS JULIO-CLAUDIA (27 A. C. - 69 D. C.) Y FLAVIA (69-96 D. C.)

### 1.A.- ARQUITECTURA

Aunque este trabajo se centra en la “serliana”, como hemos planteado debemos estudiar paralelamente una serie de motivos arquitectónicos que están relacionados con ella debido a que forman parte de un proceso general de experimentación en la arquitectura antigua desde el periodo tardohelenístico, que estimula una tendencia renovadora, efectista y mixtilínea que alcanza su máximo desarrollo durante la dinastía Antonina. La organización elemental que da lugar a la “serliana” es la trífora cuyo vano central es más ancho y/o alto que los laterales. Los motivos que de una u otra forma convergen en la “serliana” son fundamentalmente los elementos de apoyo (columnas, pilastras u otros soportes dispuestos en un frontis practicable o bien adosados al muro) y el arco fasciculado (moldurado, con alguna o todas las partes del entablamento en combinaciones diversas) que apoya en un elemento horizontal (también moldurado, con alguna o todas de las partes del entablamento en combinaciones diversas) o bien se fusiona con dicho elemento horizontal dando lugar al llamado “arco sirio”. El conjunto puede completarse con un frontón sobre el arco. Otra solución entre las posibles es la fachada tetrástila cuyo intercolumnio central está cubierto por una fusión entre un frontón semicircular y el entablamento, como se ve en algunos ejemplos de Petra, caso de la tumba de Sextius Florentinus. En el elenco de ejemplos propuestos, introduciremos asimismo composiciones dístilas resueltas con arco y frontón, o bien con “arco sirio” con o sin frontón, debido al interés que reportan para el estudio de la tendencia mixtilínea que afecta a nuestra investigación. Nos basaremos para ello fundamentalmente en el listado que presenta E. Raming, del cual omitiremos algunas estructuras que a nuestro juicio son menos interesantes en relación con la “serliana” y, por otra parte, añadiremos otros ejemplos novedosos, así como el complemento iconográfico en sucesivos capítulos. Consideramos adecuada la distinción de dos tipologías fundamentales, como se ha señalado en el apartado terminológico y como también hace en parte E. Raming (*typus I* y *typus II*), aunque creemos excesivo y poco útil diferenciar las 22 categorías de diversas combinaciones de arcos y elementos horizontales que presenta dicha estudiosa<sup>114</sup>. Asimismo, consideramos importante analizar la combinación de espacios y la diversidad de plantas simples o mixtilíneas, y no solamente las diversas soluciones de

---

<sup>114</sup> Raming 2009, pp. 10-17.

alzado. Por ello nos detendremos puntualmente en la tendencia a combinar nicho o ábside y fachada.

### 1.A.1.- Punto de partida: legado helenístico

La combinación de arco (arco en mitra o forma que recuerda al frontón abierto) y dintel ya se había dado en el llamado vestíbulo de los Toros de Delos (datable h. 300 a. C.), formando además un esquema tetrástilo, si la reconstrucción seguida por R. Vallois, G. Roux y otros es exacta<sup>115</sup>. Se trata de un diafragma monumental situado en el interior de un largo corredor; sigue un esquema tetrástilo –por tanto, forma una trífora– con vano central más ancho que los laterales y rematado en arco en mitra; su espacio central se realza además por el empleo de prótomos de toros (**fig. 4**). También en Delos, el monumento de Mitrídates (dedicado 102-101 a. C.) dentro del Samothrakeion propone otra fachada tetrástila, en este caso exterior, que ensaya con la combinación de pilastra – columna – columna – pilastra y con un intercolumnio central mucho más ancho que los laterales<sup>116</sup>.

Priene plantea el uso por vez primera de un arco fasciculado monumental e independiente, además en un contexto de representación como es el arco de acceso el ágora (s. II a. C.)<sup>117</sup> (**fig. 5**). Lo propio sucede en la puerta este de Side (s. II a. C.), que incluye además unas segundas ménsulas<sup>118</sup> (**fig. 6**). La puerta Ístmica de Corinto, por su parte, recurre a un arco de medio punto que se prolonga visualmente en apéndices horizontales que se corresponden con las dovelas de arranque<sup>119</sup> (**fig. 7**). Este último tipo de arco, que muestra ya plenamente asumida su forma continua en “omega” ( $\Omega$ ), se usará más adelante, en el s. I a. C., en puertas de ciudades de Asia Menor tanto para el vano principal como para pequeños edículos que lo flanquean. En este último caso, el arco a veces es monolítico, lo cual refleja claramente la asunción como elemento del repertorio decorativo, como veremos en el apartado correspondiente.

En su análisis del “entablamento arcuado”, L. Crema reflexiona sobre los arcos helenísticos, como el citado de Priene (s. II a. C.), transferidos al arte romano. Este tipo de arcos, presentes en

---

<sup>115</sup> Vallois 1944, pp. 364-365; Büsing 1970, fig. 55; Roux 1981, pp. 61-71; Webb 1996, p. 134 y fig. 114; Hellmann 2002, p. 212, fig. 305. Otros autores, como A. W. Lawrence y F. E. Winter sustituyen el arco en mitra por un dintel, *cf.* Winter 2006, pp. 10, 223, fig. 16. Por su parte, L. Crema cita el *Thalamos* del *Phytion* en Delos (Crema 1959, p. 143). El edificio se denomina *Neorion* en Tybout 1989, fig. 2, pl. 7.

<sup>116</sup> Chapouthier 1935, figs. 55, 56; Hellmann 2006, p. 162, fig. 216; Winter 2006, p. 10, fig. 18.

<sup>117</sup> Wiegand, Schrader 1904, pp. 203-204; Boyd 1978, pp. 58ss; Dornisch 1992, pp. 208-211.

<sup>118</sup> Dornisch 1992, pp. 114-121 (con bibliografía).

<sup>119</sup> Carpenter, Bon 1936, pp. 94ss., 282ss.; Boyd 1978, pp. 11ss.; Dornisch 1992, pp. 54-56.

varias puertas itálicas –como la de Faleri (s. III a. C.)–, tienen molduras como si de un entablamento se trataran, aunque habitualmente suprimen la parte que se correspondería con el friso<sup>120</sup>. L. Crema cita asimismo la costumbre helenística de coronar los arcos con un perfil fasciculado derivado del epistilo, con función adherente al elemento estructural (como en el arco de Susa) o como simple decoración esculpida sobre un más amplio giro de los bloques (como en el arco de Rímini); seguidamente pasa a estudiar las distintas adaptaciones del frontón, especialmente el que resulta de la fusión con un nicho o abierto en arco, para plantear que todas estas composiciones son helenísticas<sup>121</sup>. Ejemplos de la tendencia a fusionar fachada y nicho rematado por arco de medio punto los ofrecen el ninfeo dórico de Castel Gandolfo (100-50 a. C.)<sup>122</sup> (**fig. 8**) y la fachada de la sala absidal del santuario de Fortuna Primigenia en Praeneste (a partir de 82 a. C.) (**fig. 9**). Como vemos, en estos primeros ejemplos romanos la tendencia afecta a espacios menores, muy articulados y que emplean bóveda de medio cañón. Más adelante, en el apartado correspondiente, veremos qué novedades introduce en esta tradición el ninfeo Mayor de Formia.

Por su parte, S. Butler Murray defendía una combinación del legado mesopotámico con recursos helénicos y helenísticos. Tal combinación daría como resultado unas tendencias “escénicas y barrocas” en Roma<sup>123</sup>, como las presentes en las pinturas de Boscoreale y la villa de los Misterios de Pompeya. Estas reflexiones, por un lado la importancia de la dependencia de modelos helenísticos, unida al desarrollo de elementos “barrocos” en época tardohelenística, son las notas dominantes en la historiografía moderna para explicar lo que sucederá con la arquitectura romana posterior<sup>124</sup>. Uno de los ejemplos tal vez más empleados, debido a su importancia dentro del desarrollo de la “serliana” y soluciones afines, es el de la Villa Romana de Ptolemais, que suele

---

<sup>120</sup> Crema 1961, p. 2.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>122</sup> Neuerburg 1965, pp. 157-158; Tybout 1989, p. 259.

<sup>123</sup> *Cfr.* Butler Murray 1917, pp. 5ss; Fyfe 1936, p. 91.

<sup>124</sup> Con respecto a la influencia helenística en general, destacan los trabajos de H. Lauter e I. Nielsen. Con respecto a los elementos “barrocos” tardohelenísticos, partiendo de la valiosa aportación de T. Fyfe (1936, pp. 71-91), los trabajos de M. Lyttelton y J. McKenzie han marcado un hito fundamental, pese a que tenemos ciertas reservas en lo que atañe a la aplicación de dicho término, interpretado muy laxamente desde la aportación de Wölfflin 1888. En cuanto a la hipotética influencia mesopotámica, difícil de demostrar debido al inmenso salto cronológico entre los ejemplos babilónicos y asirios por un lado, y los helenísticos, por otro, cada vez son menos los autores que se inclinan por ella – más adelante nos detendremos en la historiografía “orientalista”– o al menos lo hacen de forma muy genérica (Brown 1942, pp. 389-391) o bien restringiéndose –con cierta ambigüedad– a casos muy concretos de época antonina como los presentes en Éfeso: “*It is unclear whether it was the Ishtar Gate, by then more or less ruined, or similar forms seen by Hadrian at Caesarea, Antioch, or elsewhere, which prompted the use of arcuated lintel son buildings and coins at this time. But Hadrian’s experience and Trajan’s confrontation with the monuments of Babylon raise the possibility that the novel form of the ‘Temple of Hadrian’, which was added to a public building already under completion, was intended to celebrate his accession.*” (Thomas 2007, p. 43).

citarse dentro de la problemática que tratamos y en relación con la trabeación rítmica (*rythmischen Travée*)<sup>125</sup> y que comentaremos más adelante.

### 1.A.2.- ¿Siria como región originaria? El santuario de Sí'

Para iniciar este recorrido, hemos de trasladarnos a los orígenes tradicionales del problema del “arco sirio” o “entablamento arcuado”, que en este caso también formaría una “serliana”: el santuario de Sí', Seeia o Siah (valle volcánico del Hauran, sudoeste de Siria), descubierto por Melchior de Vogüé en 1861. El conjunto está formado por tres patios sucesivos, que actualmente se numeran correlativamente desde el extremo occidental al oriental del conjunto. El primer patio recibe el nombre de *theatron*, posee un pórtico monumental e integra al templo de Baalshamin. En el segundo patio se dispone junto a la esquina suroccidental del *teathon* una estructura a la que M. de Vogüé asignó la letra “C” e interpretó como puerta del recinto hacia el exterior<sup>126</sup> (fig. 10). La siguiente excavación científica de Sí' la llevó a cabo H. C. Butler, quien visitó el yacimiento por primera vez en 1900, pero en sus primeros resultados repitió lo aportado por M. de Vogüé<sup>127</sup>. La siguiente visita de H. C. Butler tuvo lugar en 1904 y le permitió aportar datos novedosos que se reflejan en sus publicaciones de 1909 y 1916. Interpreta la estructura “C” de M. de Vogüé como “templo de Dushara” y afirma que su fachada poseía “*arched architrave*”:

*“I have no hesitation in placing an arch above the central intercolumniation, and in assuming that this treatment of the temple entablature, so common in buildings of the Roman period in Syria, originated in this pre-Roman architecture of the Haurân under Nabatean influence. Further search among the ruins before the temple [of Dushara] revealed a fragment of the end of a raking cornice, with a piece of pediment below and a much broken acroterium above. The angle of this cornice was such as to make the pediment very high, if placed at the extreme end of the façade; but would just clear the arched architrave, if placed above the half columns: I therefore conjecture that the raking cornice represents a double pitched roof above the inner chamber, and that the passages at the sides of the temple were roofed with slabs of stone.”*<sup>128</sup>

Con lo cual, según esta interpretación, la fachada exterior del “templo de Dushara” no solamente tendría un “*arched architrave*”, sino que además éste estaría enmarcado por las vertientes del frontón<sup>129</sup>, es decir, formaría un “frontón sirio” sobre el que luego volveremos a hablar. En 1916 el mismo autor repite su interpretación del “templo de Dushara” y considera que dicho

<sup>125</sup> Lauter 1971-1972, p. 167; Lauter 1986, pp. 263ss.; *cf.* Dornisch 1992, p. 210.

<sup>126</sup> Vogüé 1865-1877, pp. 31-38 y fig. 3, p. 32.

<sup>127</sup> Butler 1903, pp. 334-340.

<sup>128</sup> Butler 1909, pp. 85-86.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pls. I-II; Butler 1916, fig. 335, p. 386 y fig. 336, p. 388.

edificio tuvo el más antiguo ejemplo conocido de arco que apoya sobre columnas directamente, refiriéndose al “*arched architrave*”:

*“There can be no doubt that the architrave was arched above the middle intercolumniation; for one piece of architrave was found with its mouldings returned upward on a curve, and the voussoirs which are moulded like the architrave belonged to an arch whose diameter was equal to the distance between the two columns. This is the earliest example of the placing of an arch upon columns that I know of [...] The placing of the raking cornice is a more difficult problem. Its angle is given, and if it be placed at the extreme end of the façade, the height of the pediment will be too great. But if it be placed directly above one of the half-columns, its soffit will rest upon the outer curve of the arcuated cornice. This, it seems to me, must have been its position; for by this means the interior cella is accentuated on the façade, and the level space between the angles of the pediment and the end of the straight cornice of the wall represents the flat stone roof of the passage about the temple. It is of course impossible to determine if a gable was carried back over the whole interior cella, or only over the space between the columns and the front wall.”<sup>130</sup>*

H. C. Butler propuso la existencia de otro “entablamento arcuado” –que es como preferimos llamarlo– en la parte interior del pórtico de acceso al *teathron* de Sí, es decir, en el lado que mira al templo de Baalshamin<sup>131</sup>. En las láminas utilizadas por Butler se presentan los escasos fragmentos hallados y su dudosa interpretación (**fig. 11**). Gracias a los trabajos de H. C. Butler se fue afianzando en la historiografía el hipotético origen sirio de este motivo. Como hemos visto en el apartado terminológico, aunque desconocemos cuándo se utilizaron por primera vez las expresiones “arco sirio”, “frontón sirio” o similares, lo que parece cierto es que los trabajos de H. C. Butler fueron un estímulo fundamental para su acuñación, pese a que dicho autor no utiliza tal terminología, que se hace más o menos frecuente hacia 1916, al parecer promovida por J. Strzygowski entre los estudiosos germánicos, formando parte de su ideario orientalista<sup>132</sup>. Tanto para el esquema de “entablamento arcuado”, como para las soluciones de los lararios pompeyanos, se ha defendido el mismo origen sirio<sup>133</sup>. Para hacernos una idea de cómo siguen vigentes las opiniones sobre dicho origen, al menos a nivel popular<sup>134</sup>, traemos a colación el “arco sirio”

---

<sup>130</sup> Butler 1916, p. 389.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 385 y fig. 329, p. 381.

<sup>132</sup> Strzygowski 1906, p. 326; Kohl-Watzinger 1916, p. 150; Weigand 1924, p. 98; Weigand 1928, p. 112; Spano 1940, pp. 305-312; Brown 1942, p. 391 y 399; Ward-Perkins 1981, p. 283; Kader 1996, p. 154; Thür 1989, p. 80. Otros estudiosos son más cautos, por ejemplo, T. Fyfe señala “*the arched entablature was clearly a Hellenistic feature, possibly taken into classical usage from Assyrian prototypes*” (Fyfe 1936, p. 91).

<sup>133</sup> Hornbostel-Hüttner 1979, pp. 199-201.

<sup>134</sup> Por desgracia, las ideas nacidas de una potente historiografía desarrollada durante fines del s. XIX y una parte considerable del s. XX, ya insertas en la cultura popular actual, son muy difíciles de modificar entre el común porque la mentalidad colectiva se nutre de los tópicos acuñados en dichas épocas, como sucede en tantos casos que atañen a las humanidades en general y a la Historia del Arte en particular.

construido en los Cleveland Cultural Gardens<sup>135</sup>, que es una reelaboración de la gran puerta de Palmira a la que se ha añadido ese “arco sirio” y unos capiteles indefinidos de aspecto arcaizante (**fig. 12**).

Al conjunto de templos de Sí’ se le asignó una cronología aproximada entre el 33 a. C. y el 30 d. C. tras varios titubeos debidos a la interpretación de una inscripción que aludía al *teathron* y al vecino templo de Baalshamin<sup>136</sup>. Tras los sondeos de F. Braemer de este último templo y de la puerta este del conjunto de Sí’ en 1980 y 1982, la siguiente excavación científica la llevó a cabo el equipo de J. Dentzer en las cuatro temporadas 1986-1989 y afectó al “templo de Dushara” y al segundo patio<sup>137</sup>. En tal momento primó el estudio de los vestigios escultóricos del templo de Baalshamin y del de Dushara y se determinó que este último no había estado dedicado a tal divinidad, con lo que se le empezó a conocer como “templo 2”<sup>138</sup>. Asimismo, se acotó la datación de dicho “templo 2” a 30 a. C. – 1 d. C.<sup>139</sup> A partir de 2006, la misión sirio-francesa revalorizó el yacimiento para su mejor conocimiento y su explotación turística. Se produjeron nuevos descubrimientos (escalera y fuente monumental en el patio 3), se empezó a preparar una publicación sobre el patio 2 –en la que se sigue trabajando– y se propuso que el proceso constructivo del conjunto tuvo varias etapas, comenzando desde el templo de Baalshamin hacia el este<sup>140</sup>. El último periodo de investigación comenzó en 2010, pero no ha centrado su atención en los aspectos arquitectónicos del alzado del templo 2<sup>141</sup>, aunque se presentó una planta actualizada<sup>142</sup> (**fig. 13**).

Las interpretaciones de H. C. Butler resultan ambiguas para L. Crema, ya que considera que el “frontón sirio” del “templo de Dushara” nunca existió y se debe a una impresión errónea del

---

<sup>135</sup> En la web oficial de dichos jardines se recoge la siguiente información: “*Dedicated May 29, 2011, the Syrian Garden is located on both MLK Jr. and East Blvds. between the Hebrew and American Gardens on land set aside for this Garden in 1929. Construction began August 11, 2010. Designed by Misses Raghel Helal and Nagham Nano, architectural graduate students at Damascus University, Syria. Elements of the design come from Syrian history and are, in the main, the replica of monumental Syrian arch near Palmyra, short amphitheater recalling that near Bosra, Arabic style fountain in the stone colors typically found in Syria, 10 pointed star on midlevel reproduces popular Syrian design found in residential courtyards, and the sixteen pointed star around the Arabic fountain which is a design motif found in many Syrian architectural elements. On the square meter tops of ten black granite columns around the perimeter of the amphitheater are incised text covering the Syrian region's history from antiquity to the present day.*” (<http://culturalgardens.org/gardenDetail.aspx?gardenID=18>, consultado 24/11/2013, 17:32). Se trata de un espacio cívico de gusto posmoderno en el que al parecer se han querido plasmar rasgos culturales identitarios de la comunidad siria presente en Cleveland.

<sup>136</sup> Butler Murray 1917, pp. 11-14.

<sup>137</sup> Dentzer-Feydy *et al.* 2009, p. 2. Otra visión general en Freyberger 1998, pp. 46-50.

<sup>138</sup> Dentzer 1979; Dentzer-Feydy 1986.

<sup>139</sup> Dentzer 1981, pp. 96, 101.

<sup>140</sup> Dentzer-Feydy *et al.* 2009, pp. 2ss.

<sup>141</sup> *Cfr.* Dentzer-Feydy *et al.* 2010; Dentzer 2010; Kropp 2010.

<sup>142</sup> Dentzer 2010, fig. 2, p. 366.



dibujo reconstructivo de H. C. Butler. L. Crema opina que la moldura que halló dicho autor correspondería al muro de piñón del edificio interior y no al cerramiento externo del recinto del templo<sup>143</sup>. No obstante, acepta la existencia del “entablamento arcuado” en dicha fachada exterior y en el pórtico del *teathron*. M. Lyttelton aclara que H. C. Butler sí que había propuesto el frontón sirio en la fachada externa del “templo de Dushara”, hecho que a tal autora le parece más probable, puesto que las molduras y la acrótera halladas pertenecerían a ese frontón de la fachada exterior y no a un plausible muro en piñón del santuario interior. De todas formas, reconoce que no hay datos suficientes que garanticen la respuesta definitiva, puesto que no se había llevado a cabo una excavación sistemática; no obstante admite la existencia de los entablamentos arcuados y que sean los más antiguos ejemplos hallados<sup>144</sup>. Frente a este juicio, queda pensar si el espacio entre el muro de la cella y el del recinto del “templo de Dushara” no estuvo cubierto y de tal modo podría haber quedado espacio para que la fachada de la cella tuviera frontón. J. M. Dentzer-Feydy, en comunicación personal, nos ha comentado la problemática general del monumento y asegura que su equipo está trabajando sobre los pormenores que nos interesan, pero sus últimas investigaciones no se han publicado aún, lo cual se ha visto agravado por la suspensión de las excavaciones con motivo del reciente conflicto sirio<sup>145</sup>.

El procedimiento de H. C. Butler para sus reconstrucciones parece algo arbitrario: “*I found no details at Mushennef that gave evidence of an arcuated architrave between the columns of the pronaos; but in view of the numerous examples of this form of construction in other parts of Hauran, I think we are safe in assuming that it was employed here*”<sup>146</sup>. La misma actitud manifiesta su colaborador C. Ward, que publicó en 1907 un artículo sobre el templo de Mushennef y otro sobre el templo de Zeus en Kanawat en base a la información obtenida por H. C. Butler en 1900<sup>147</sup>. Tememos que la creencia implícita de que se tratan de estructuras propias de Siria haya condicionado muchas de las

---

<sup>143</sup> Crema 1961, p. 1.

<sup>144</sup> Lyttelton 1974, p. 197.

<sup>145</sup> En comunicación personal (28/03/2012) J. Dentzer-Feydy explica: “*Ce que je peux vous dire, puisque nous avons fouillé ce secteur, c’est que nous avons retrouvé beaucoup de blocs ou fragments mentionnés par Butler, y compris des fragments d’archivolte, mais qui ne permettent pas de dire si l’arc était ou non à l’intérieur d’un tympan de fronton triangulaire. Par ailleurs, je n’ai pas identifié les rampants d’un fronton parmi les blocs que j’ai vus, mais ce n’est pas toujours facile parce que les joints ne sont pas traités en oblique dans ce type d’architecture et, d’autre part, je n’ai pas vu d’angle de rampant parmi les fragments conservés sur place. Pour le moment, on peut donc seulement être sûr de l’arc médian de façade sur la colonnade. Le fronton a certainement existé puisque Butler a vu et dessiné un angle, mais je ne suis pas sûre de sa position. Les publications de Butler sont remarquables, mais il faut garder à l’esprit qu’il y a quelques erreurs importantes sur les restitutions architecturales. Même les plans peuvent être faux parce qu’ils ont été relevés sans dégagement des blocs en chute. Nos travaux sur le temple 2 n’ont pas encore de publication définitive, à part quelques articles d’information archéologique sous le nom principal de J.-M. Dentzer. Nous étions en train de travailler de nouveau dans le sanctuaire de Sî’ quand les troubles politiques ont éclaté en Syrie. Toutes nos opérations dans le pays sont bien entendu suspendues. Nous publierons de toute façon l’ensemble de nos travaux sur le sanctuaire même s’il nous manque des données*”.

<sup>146</sup> Butler 1903, pp. 349-350.

<sup>147</sup> Ward 1907a, pp. 4-5; Ward 1907b, p. 392.

restauraciones, entre ellas, las de Sí'. La sospecha se incrementa, ya que además Sí' se anticiparía en casi 200 años al resto de ejemplos conocidos de "entablamento arcuado" construido, en Siria y en otras partes, como veremos en los siguientes apartados. Es posible que dichos autores se hayan dejado influenciar por las soluciones desarrolladas en época antonina en varios templos sirios, especialmente en Baalbek, así como la difusión del "entablamento arcuado" a partir de los ss. III-IV a las sinagogas e iglesias de la región, y hayan querido hacer una transposición de dichas formas al periodo s. I a. C. – s. I d. C. Por lo que hemos visto en el apartado terminológico, es un comportamiento habitual que distorsiona los planteamientos de la historiografía.

En definitiva, a día de hoy, no podemos admitir la existencia de "entablamento arcuado" o "arco sirio", ni "frontón sirio", en el santuario de Sí', pese a que E. Netzer aún lo recoge –siguiendo a H. C. Butler– en su libro dedicado a la arquitectura nabatea<sup>148</sup>. Tal vez las soluciones de Sí' estarían más próximas a las fachadas de Bosra y Petra, en las que se combinan frontones, arcos y algún "dintel arcuado", pero nunca del modo propuesto por H. C. Butler para el "templo de Dushara". Dejando para los excavadores la resolución de la dudosa existencia del "entablamento arcuado", con o sin frontón, en el conjunto de Sí', nos centraremos en otros lugares tratando de rastrear su posible origen y sus primeros ejemplos.

### 1.A.3.- Egipto ptolemaico y su influencia

El origen de las estructuras que analizamos se ha vinculado asimismo con el Egipto helenístico de los Ptolomeos, concretamente con la arquitectura de Alejandría<sup>149</sup>. Dicha raigambre alejandrina se propone para obras del s. I a. C. como las pinturas del II estilo pompeyano<sup>150</sup>, tanto en su fase A (100-60 a. C.), como en su fase B (60-40 a. C.)<sup>151</sup>, y el nicho inserto en frontón del Palacio de las Columnas (*Palazzo delle Colonne*) de Ptolemais, en Cirenaica<sup>152</sup>. La arquitectura de Petra también presenta motivos semejantes y, más que influir sobre la pintura pompeyana –ya que es contemporánea de ella o bien posterior– refleja unas influencias comunes en la arquitectura

---

<sup>148</sup> Netzer 2003, pp. 104-105 y 167.

<sup>149</sup> Tybout 1985, pp. 176-180; Tybout 1989, pp. 243-248, 327-329.

<sup>150</sup> Lauter 1971-1972, pp. 163-168; Scheffold 1975, pp. 53-59; de Vos 1980, *passim*; Barbet 1985, pp. 49-51; McKenzie 1990, pp. 85-104; McKenzie 2007, p. 96-112.

<sup>151</sup> Barbet 2009, pp. 37-40, 50-51. En dicho apartado la autora introduce un útil estado de la cuestión, que resume en la tabla cronológica y de correspondencias entre autores que coloca en *ibid.*, p. 182. Una fase final se situaría entre el 40 y el 20 a. C.

<sup>152</sup> Kraeling 1962, p. 120; Lauter 1971-1972, pp. 172ss.; Gros 1976, pp. 202-203; Gullini 1984, p. 590; McKenzie 1990, p. 125; Kuttner 1998, pp. 103-104; Winter 2006, pp. 160, 176-178.

alejandrina<sup>153</sup>. En todos estos focos se manifiesta la tendencia helenística a la fragmentación y compartimentación de las estructuras, con numerosos entrantes y salientes, retranqueos, estructuras partidas, etc. (**fig. 14**). F. K. Yegül se pregunta por las fuentes de tales estructuras y también se inclina por modelos alejandrinos –a su vez influidos por la apadana persa y sus puertas monumentales– como el pabellón de festivales de Ptolomeo II descrito por Ateneo (**fig. 15**) y el *Thalamegos* de Ptolomeo IV<sup>154</sup> (**fig. 16**), con una tendencia a la fragmentación y la combinación de elementos de las tradiciones faraónica y helénica que Roma amalgamó con sentido ecuménico y aprovechando sus potenciales técnicos –como la milenarias tradiciones lignaria y de estereotomía egipcias<sup>155</sup>– y simbólicos<sup>156</sup>. S. Ashour realiza una síntesis de diversas fuentes escritas en las que se atestigua el uso de bóvedas, nichos arcuados y exedras en diversos edificios alejandrinos como el pabellón de Ptolomeo II –con pórtico dotado de cubierta abovedada– la *cella* abovedada del templo de Arsinoe II, la fuente de Arsinoe –semicircular y con estatuas en los intercolumnios– y el *Tychaeion* de Alejandría –con nichos flanqueados por columnas adosadas–<sup>157</sup>. Este mismo influjo afectaría a la arquitectura nabatea y otros ejemplos como el llamado templo Helenístico de Hatra (templo C), que es una verdadera amalgama de tendencias helenísticas reelaboradas en un contexto liminal, a caballo entre Roma y Persia, aunque realizado en el s. II d. C.<sup>158</sup> Influencia alejandrina que podría haber llegado hasta conjuntos como el llamado Canopo de villa Adriana.

La arquitectura doméstica y palaciega alejandrina ha planteado numerosas interrogantes, situación de la que P. Pensabene aporta un útil resumen. Se ha estudiado a partir de la necrópolis de Mustafa Pasha, donde se reproduce la casa de tipo *oikos* o con peristilo, se emplean accesos tripartitos, así como estructuras y fachadas que se reflejan en la pintura del II estilo<sup>159</sup>. A estos testimonios se suman las fuentes escritas que describen los pabellones reales ptolemaicos, restos materiales en el Museo Greco-Romano de Alejandría resultado de hallazgos fortuitos y, finalmente, el reflejo de dichas tradiciones alejandrinas –constructivas o decorativas– en Cirenaica y en Petra. Todo ello aporta una nómina de motivos predilectos en la órbita alejandrina, como frontones partidos, abiertos o curvos, pilastras de sección acorazonada, órdenes enanos empleados en el piso superior y la tendencia al ilusionismo arquitectónico<sup>160</sup>. El corpus material se ha visto

---

<sup>153</sup> Barbet 2009, pp. 49-50.

<sup>154</sup> Cfr. Studniczka 1914; Caspari 1916; Nowicka 1969, pp. 154-156; Grimm 1981; Yegül 1982, pp. 24-25; Lyttelton 1974, p. 53; Nielsen 1999, pp. 130ss; Winter 2006, p. 177; McKenzie 2007, pp. 62, 64.

<sup>155</sup> La influencia de estas tradiciones egipcias es ya notable en la tradición griega, en general *vid.* Hölbl 1984.

<sup>156</sup> En general *vid.* Onians 1996.

<sup>157</sup> Ashour e. p.

<sup>158</sup> Sommer 2003, pp. 31-33.

<sup>159</sup> Sobre las necrópolis alejandrinas en general *vid.* Venit 2002.

<sup>160</sup> Pensabene 2010, p. 201.

incrementado a partir del hallazgo de importantes restos de casas (ss. I a. C. – II d. C.) en Marina el Alamein, situada entre Marsa Matruh (Paraetionium) y Alejandría, integrada en las principales vías terrestres y marítimas que enlazaban Alejandría, Cirenaica, el centro de África Proconsular e Italia<sup>161</sup>.

Uno de los posibles antecedentes del “dintel arcuado” y de la “serliana” podría haber sido la combinación del dintel partido de tradición egipcia con el arco<sup>162</sup>. El dintel partido ya estaba presente en la ventana de apariciones y conjuntos templarios de Akenatón y se empleó habitualmente desde entonces, incluyendo el periodo de dominación romana de Egipto, con ejemplos tales como el templo de Debod, de época augustea y conservado en Madrid<sup>163</sup>. En conjuntos como el templo de Edfú conviven el dintel partido y la tendencia a combinar un gran vano central (**fig. 17a**) flanqueado por columnatas (**fig. 17b**). Esta última composición se traduce en lenguaje clásico en edificios como la puerta occidental de Antioe, que presenta una estructura semejante a la “serliana” según el dibujo de E. F. Jomard (**fig. 18**). Tales estructuras podrían haberse combinado no solamente con el arco, sino también con el frontón curvo y el frontón abierto, todos de tradición helenística, a los que más adelante se sumarían técnicas constructivas romanas como el arco de descarga, aunando monumentalidad y organicidad. En época ptolemaica y romana puede demostrarse al menos la tendencia a combinar el dintel partido egipcio precediendo y enmarcando visualmente puertas adinteladas más altas, a su vez cobijadas bajo frontón curvo, como se refleja dos cierres de *loculi* procedentes del hipogeo de Marsa Matruh (la antigua Paraetionium, a 240 km al oeste de Alejandría) en los que se representa la puerta simbólica<sup>164</sup> (**fig. 19a-b**) y cuyo esquema se repite asimismo, aunque con mayor ambición arquitectónica, en el ejemplo de la tumba de Plinthine (**fig. 19c**). El *naiskos* funerario del soldado Lycomedes conservado en el Museo Greco-Romano de Alejandría (**fig. 19d**), plantea una evolución de los esquemas presentes en las tapas de *loculi* comentadas. Tendremos ocasión de analizar la pieza en el apartado iconográfico, aunque podemos avanzar que en ella permanece el concepto de dintel partido de tradición egipcia –además el arranque del arco no se corresponde con el nivel de los capiteles– pero ya se ha asumido

---

<sup>161</sup> Sobre Marina, *vid.* Czerner 2005b; Czerner 2009; Pensabene 2010. Volveremos sobre estos hallazgos al comentar la estela de Lycomedes.

<sup>162</sup> Lyttelton 1974, p. 197; Lyttelton 1987, p. 39.

<sup>163</sup> Sobre el dintel partido egipcio, en general *vid.* Larkin 1994. Sobre la ventana de apariciones de Akenatón, *vid.* Fjerstad 2011.

<sup>164</sup> Pensabene 1993, pp. 134-135 y pl. 117, figs. 7-8. En efecto, M. Lyttelton considera al “entablamiento arcuado” –o estructuras como la del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya– una solución “barroca y anticlásica” que según ella puede proceder remotamente de las puertas monumentales asirias y de la combinación del entablamiento clásico con el dintel partido egipcio (Lyttelton 1974, p. 197) y recalca que no es una solución romana, sino helenística (Lyttelton 1987, p. 39). En esta fusión de tendencias helenísticas y del Egipto faraónico incide especialmente Richter 1973, aunque fija su atención en la escultura, la cerámica y las artes suntuarias.

plenamente el vocabulario helénico (tipo de columna, capitel corintio, frontón partido, arco fasciculado).

Asimismo en Alejandría se usaba el arco fasciculado en tres registros, con cornisa de gran desarrollo y angulaciones en los extremos, empleado para cubrir nichos, edículos o pequeñas exedras a finales del s. II a. C. y durante los primeros decenios del s. I a. C.<sup>165</sup> Parece una novedad alejandrina esta suerte de “dintel arcuado”<sup>166</sup>. Se conoce un ejemplo casi completo de este tipo de dintel unido a una semicúpula, hallada fuera de contexto en la necrópolis de Wardian de Alejandría e inédita hasta 1965<sup>167</sup> (**fig. 20a**), así como otros fragmentos que pudieron pertenecer a piezas similares<sup>168</sup>. Asimismo, contamos con otros dos importantes fragmentos de arco fasciculado, interpretados como parte de la cornisa de un frontón curvo<sup>169</sup> (**figs. 21-22**). Todos estos elementos demuestran ensayos de combinación de los sistemas arquivado y arcuado en Alejandría, especialmente atentos a la articulación de exedras, nichos o absidolas, fórmulas que, como la de la pieza de Wardian, vienen dadas por la necesidad de adaptar la solución de alzado al desarrollo de la planta semicircular<sup>170</sup>. Asimismo, se dieron accesos tripartitos en los que el vano central estaba resaltado por frontón curvo, como en la tumba 8 de Ras el Tin.

En definitiva, el Egipto ptolemaico aporta recursos “barrocos” y con carga religiosa, como la axialidad de los templos tradicionales, el dintel partido o el capitel corintio que reinterpreta los capiteles faraónicos vegetales<sup>171</sup>. Tales elementos se combinaron también de manera novedosa en estructuras muy compartimentadas siguiendo la tendencia helenística a la fragmentación. A ellos se añadieron el capitel corintio, el frontón abierto, el frontón partido, el frontón curvo, etc.<sup>172</sup> El ejemplo paradigmático de dicha realidad material lo constituye el llamado Palacio de las Columnas (*Palazzo delle Colonne*) en Ptolemais<sup>173</sup>, antigua residencia del gobernador local ptolemaico y posteriormente del romano (**fig. 23**). Su fachada interior principal, perteneciente al lado norte del

<sup>165</sup> Pensabene 1990, p. 521.

<sup>166</sup> Lauter 1971, pp. 163, 177-178; Raming 2010, p. 161.

<sup>167</sup> Fakharani 1965, p. 58 y pl. 16, fig. 5; Pensabene 1993, pl. 103, n. 973 (comentario en p. 521). Procedente de Wardian, conservado en el Museo Greco-Romano de Alejandría, n. inv. 18873, altura 47 cm., diámetro inferior 79 cm., datable a finales del s. II a. C. – primeros decenios s. I a. C.

<sup>168</sup> Pensabene 1993, pl. 103, nn. 974-978; dibujo del n. 974 en pl. 134, del n. 976 en pl. 133 y del n. 978 en pl. 136; comentario de todas las piezas en pp. 521-523.

<sup>169</sup> Pensabene 1993, pl. 96, n. 916 y dibujo en pl. 131 (comentario en p. 509). Museo Greco-Romano, Alejandría, sala XV, n. inv. 3795, altura 7,6 cm., longitud máxima 35 cm. En general, para los ejemplos citados, *cf.*: Pensabene 1983, figs. 3-5, p. 108; McKenzie 1990, pl. 217; Pensabene 1991, p. 52 y figs. 50, 59, 60; McKenzie 2007, pp. 92-93.

<sup>170</sup> Así ocurriría en una fuente alejandrina dedicada a Arsinoe cuya reconstrucción plantea A. Adriani en base a la descripción contenida en epigrama de época de Ptolomeo IV, *cf.*: Winter 2006, fig. 361; McKenzie 2007, pp. 61-62.

<sup>171</sup> Török 2011, pp. 55-56.

<sup>172</sup> En general, McKenzie 2007, pp. 80-116.

<sup>173</sup> En general *vid.* Pesce 1950; Nowicka 1969, pp. 157-161; Stucchi 1975, pp. 300-308; Nielsen 1999, pp. 146-152.

*peristylum* y reformada en periodo romano (h. 100-80 a. C.) para dotarla de mayor monumentalidad, estaba presidida por un cuerpo central con nicho rematado con arco inscrito en frontón triangular<sup>174</sup>. El conjunto se completaba con otros dos nichos cubiertos por frontones también abiertos por la base y flanqueados por frontones partidos (**fig. 24**). El arco inserto en el frontón del nicho central recuerda al del citado *naiskos* de Lycomedes, pero la fachada de Ptolemais resulta más orgánica, forma una “serliana” adosada al muro en la que se fusionan frontispicio tetrástilo y nicho semicircular. Es posible que pertenezca a un momento de mayor madurez que el *naiskos*, una vez asimiladas las formas alejandrinas en Cirenaica. En todo caso, pese a su monumentalidad y representatividad en el palacio del gobernador, esta fachada aún se trata de una arquitectura de pequeñas dimensiones situada en un patio interior. No obstante, es testimonio fundamental para sostener que, desde sus orígenes, la “serliana” está relacionada con ambientes de manifestación del poder. Dentro del palacio forma parte de un eje perspectívico y simbólico que atraviesa los espacios más representativos. Este tipo de ordenación afectaría asimismo a tumbas alejandrinas, como la de Mustafa Pasha II, donde un mismo eje perspectívico atraviesa dos vanos tripartitos<sup>175</sup>, y la de Ras el Tine 8 (**fig. 20b**).

Como hemos visto, la influencia de Alejandría se dejó sentir en Cirenaica, sobre todo en Ptolemais y Cirene<sup>176</sup>. El ejemplo más importante por su datación de mediados del s. I a. C. es la “serliana” (con arco que apoya sobre secciones de entablamento) de la llamada Villa Romana de Ptolemais, que actúa como diafragma entre los ambientes 12 y 14, un triclinio en la parte residencial y más señorial del edificio<sup>177</sup> (**fig. 25**). Esta “serliana” resaltaba aún más si cabe la diferenciación del ambiente 14 por medio de un escalón a modo de estilóbato<sup>178</sup> (**fig. 26**). El resto de ejemplos cirenaicos, mayoritariamente intervenciones romanas en casas helenísticas previas, se suele datar entre los ss. II-III d. C., casos que comentaremos en el capítulo dedicado al s. II d. C. La monumentalización de tales espacios podría explicarse por la importancia concedida a los banquetes, simposios y otras ceremonias que se desarrollaban en su interior, pues no hemos de olvidar que estos ambientes eran al tiempo de carácter íntimo y representativo.

<sup>174</sup> Pesce 1950, pp. 27-28; 1975; Stucchi 1975, pp. 301-302; McKenzie 2007, p. 153; Winter 2006, pp. 160, 176-178.

<sup>175</sup> Winter 2006, fig. 225. El vano tripartito en salas de representación se usa también en ámbito seléucida. Los edificios más destacables en este sentido son el palacio del estratega de Dura Europos (s. II a. C.) y el palacio helenístico de Nippur (*vid.* Nielsen 1999, figs. 60, 64).

<sup>176</sup> Kraeling 1962; Lauter 1971, pp. 167-168; Stucchi 1975. La influencia alejandrina pudo llegar incluso al arco de Orange; se percibe en la tipología de los denticulos alargados y de las estrellas que decoran el arco del lado este, aunque las ménsulas son de tipo rodio según Hesberg 1980, p. 191.

<sup>177</sup> Kraeling 1962, pp. 128-130 (la función de la sala se reconoce por su disposición y por el mosaico que la decora, *ibid.* pp. 130, 242-244); Lauter 1971, p. 163; Tybout 1985, p. 176. La datación de mediados del s. I a. C. propuesta por H. Lauter la siguen manteniendo J. McKenzie, H. von Hesberg y E. Raming (*vid.* Raming 2009, cat. I/ P 2).

<sup>178</sup> Kraeling 1962, p. 129. En la excavación se encontraron *in situ* las basas y a poca distancia una dovela del arco y un fragmento del entablamento.

La raigambre ptolemaica también se plantea para la arquitectura nabatea de Petra, del s. I d. C.<sup>179</sup> El ejemplo que más nos interesa es el interior de la tumba de Sextius Florentinus, posiblemente de principios de época imperial. Posee un gran “entablamento arcuado” no definido del todo y tallado en el muro<sup>180</sup>. La pintura pompeyana del segundo estilo coincide en muchas de sus representaciones con estructuras que se encuentran en Petra, como el Qasr al-Bint Firaun<sup>181</sup>. Un ejemplo claro lo ofrecen las pinturas de la villa de P. Fannius Sinistor en Boscoreale, que toman modelos semejantes a los de la tumba del Obelisco.

J. McKenzie incluye los motivos que analizamos entre las soluciones “barrocas” de la arquitectura ptolemaica alejandrina retomadas por la arquitectura romana. No se limita al *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya como M. Lyttelton, sino que señala el templo de Adriano en Éfeso, el *tetrapylon* de Afrodiasias, el templo de Venus en Baalbek y el Canopo de Villa Adriana, este último como referencia fundamental por su carácter evocador de Egipto tanto por sus formas como por su nombre<sup>182</sup>. Esta estudiosa trata de justificar sus afirmaciones no sólo en esquemas de fachada o en elementos como el “entablamento arcuado”, sino también en tipologías de capiteles, molduras y motivos decorativos identificados claramente como propios de la arquitectura ptolemaica; asimismo, el repertorio fotográfico de fragmentos arquitectónicos, tomado de A. Adriani y P. Pensabene, especialmente del Museo Greco-Romano de Alejandría, es muy importante para sustentar sus hipótesis<sup>183</sup>.

En síntesis, se puede sugerir un origen ptolemaico, posiblemente alejandrino, de este tipo de recursos de manipulación y fragmentación de los órdenes<sup>184</sup>, y en lo que respecta a la “serliana”, de pequeño tamaño y utilizada en espacios interiores (diafragma entre salas) o semi-interiores (fachada decorativa en patio). El nicho inserto en un frontón, el frontón abierto, el arco sobre intervalos de entablamento y un incipiente “entablamento arcuado”, podrían haberse difundido

---

<sup>179</sup> Barbet 1985, pp. 49-51; McKenzie 1990, pp. 89-92; McKenzie 1996, pp. 119-120; McKenzie 2007, pp. 95-105.

<sup>180</sup> McKenzie 1990, p. 89-92 y fig. 150c.

<sup>181</sup> Kohl 1908, pp. 24-33; Barbet 1985, pp. 49-50.

<sup>182</sup> McKenzie 2007, p. 113.

<sup>183</sup> Además de todo ello es fundamental el tipo de consolas o ménsulas, dentículos etc. de decoración de cornisas y otros elementos arquitectónicos. Sobre el estudio de su evolución helenística y romana, *vid.* Hesberg 1980 *passim*; para los casos ptolemaicos, *vid.* pp. 68-73; para la influencia egipcia en Cirenaica, pp. 73-76, en Chipre pp. 76-80, en Palestina (Petra y Samaria) pp. 78-80, para el entablamento en general pp. 87-90; *cfr.* Lyttelton 1974, pp. 19-21; Czerner 2005a, p. 292. Para la tipología de las ménsulas integradas en la cornisa jónico-corintia ptolemaica, *cfr.* Pensabene 1990, pp. 94-103.

<sup>184</sup> Frontón abierto, frontón partido, frontón curvo: Pensabene 1993, pp. 133-135; frontón con arco: *Ibid.*, pp. 145-147. Para P. Pensabene son sinónimos *frontone semicircolare*, *f. arcuato* y *timpano ad arco* y equivalen a frontón curvo o semicircular; el estudioso establece su origen en la Alejandría del s. III a. C.

desde Alejandría a Cirenaica, Pompeya, Petra, Palmira y –eventualmente– a Sí' y otras partes de Siria, mezclándose con otras influencias helenísticas contemporáneas, procedentes de Asia Menor. En cuanto al “frontón sirio”, aunque su presencia no se atestigua en Egipto, no obstante este contexto aporta al repertorio arquitectónico elementos que acabarían convergiendo en dicha estructura<sup>185</sup> en otras áreas del ámbito mediterráneo, como veremos en el capítulo del s. II d. C.

#### 1.A.4.- Asia Menor: más allá de los Seléucidas

Pese a que L. Crema pensaba que el “entablamento arcuado” surgió en Siria gracias a la *koiné* romano-helenística, no obstante planteaba que el “frontón sirio” se originó en el valle del Meandro, también en el último tercio del s. I a. C., en un momento de gran actividad creativa en dicha región<sup>186</sup>. En realidad, los ejemplos más antiguos del precedente inmediato de ambas estructuras se localizan en Asia Menor. Surgen a partir del arco fasciculado independiente –que cubre un edículo o realza el vano principal de puertas monumentales– o bien combinado con frontón. En este contexto sobresalen tres núcleos fundamentales: Éfeso, Antioquía de Pisidia y Nicea.

Éfeso plantea varias novedades muy relevantes en la puerta de Augusto, dedicada al *princeps* y Livia, Agripa y Julia por los libertos Maceo y Mitrídates (junio 4 – junio 3 a. C.)<sup>187</sup>. En sus cuatro nichos laterales, afrontados dos a dos, se utiliza “dintel arcuado”, en este caso, fasciculado en tres bandas o *fasciae* como si se tratase de un entablamento aún sin desarrollar del todo. Sorprende porque el conjunto tiene carácter de diafragma y en él se difuminan los conceptos de interior y exterior: “*it is a surprise to find the motif used in an interior, although, in a sense, the gateway has no real interior*”<sup>188</sup> (**fig. 28**). El monumento, aunque es una puerta del ágora cuadrada, en líneas generales reproduce la estructura tradicional de los propileos griegos y helenísticos, vinculados preferentemente a acrópolis y templos; no en vano da acceso a la vía procesional llamada de los Curetes

---

<sup>185</sup> Estamos de acuerdo con la conclusión de Ashour e. p.: “*Many forms are supposed to be used out of Egypt, but of particular importance is the segmental pediment, because of its wide spread in Syria. This form of pediment is a probable anticipating step of the Syrian pediment. The arched pediment as well, if combined with triangular pediment should result a Syrian pediment. The broken pediment with arch inside is another candidate forerunner. Since when the rigid rule once is broken many forms would appear, according to McKenzie. The main challenge of this hypothesized Alexandrian origin of the Syrian pediment is the absence of the motive in Egypt during Ptolemaic, Roman and Byzantine ages. It is noticeable that while it is possible to trace the development of the broken pediment from Hellenistic dynamic façades to Coptic niche heads, the Syrian pediment is still not known in one single Egyptian assured example till now*”.

<sup>186</sup> Crema 1961, pp. 10, 13.

<sup>187</sup> Sobre este monumento *vid.* especialmente Ephesos III (1923), pp. 40-75; Weigand 1928, pp. 71-114; Brown 1942, pp. 391-392; Alzinger 1974, pp. 9-16. Sobre su relación con otros propileos de Asia Menor y con el plan urbanístico de Éfeso *cf.* Ortaç 2002, pp. 175-176; De Maria 2010, pp. 116-119.

<sup>188</sup> Brown 1942, p. 391.



(**fig. 29**). La novedad está también en los cuatro infrecuentes nichos semicirculares, en su disposición y en la manera de conectarlos visualmente a través de los vanos transversales. Los tres pasajes de la puerta, comunicados entre sí, están diseñados para permitir desde cualquiera de ellos la visión de los nichos de los extremos, además se colocan inscripciones en algunas pilastras, enmarcando los vanos. Los vanos transversales del interior parecen responder más a dicha función visual que a favorecer el tránsito; recuerdan puertas abiertas de templos que permitirían la visión del fondo del *naós* con la estatua de culto en un edículo o absidiola (**fig. 30**). De hecho, en todos ellos quedan perforaciones en el muro que podrían haber servido para alojar grapas o pernos de unión de los bloques, o quizás alguna aseguraba el anclaje de las esculturas. De acuerdo con el recorrido simbólico y propagandístico del cual forman parte estas pequeñas exedras, ¿contendrían las estatuas de Augusto, Livia, Agripa y Julia? Por desgracia, en el pavimento de los nichos, dañado, no son visibles improntas de pedestales que pudieran confirmar nuestra hipótesis. No obstante, las características de visualidad y el contexto de representación —y procesión—, la cuádruple dedicatoria de la puerta y el uso que se daba en Egipto a nichos semejantes o que se dará en otras partes a aquellos edículos llevados a la fachada de las puertas que veremos más adelante (puertas de Lefke y Estambul en Nicea y puerta Nabatea en Bosra, todas de la segunda mitad del s. I d. C.), son datos a favor de dicha posibilidad. Caso semejante sería el del Panteón, en cuyos dos nichos del pórtico según W. L. MacDonald pudieron estar situadas las estatuas de Agripa y Augusto<sup>189</sup>.

Antioquía de Pisidia ofrece un ejemplo fundamental, datado entre junio de 2 a. C. y junio de 1 a. C., y cuya reconstrucción propuesta en la década de 1920 sigue vigente hoy en día<sup>190</sup> (**fig. 31**). Se trata del ingreso al recinto del templo de culto imperial. La puerta, según D. M. Robinson se erigió para conmemorar el triple triunfo de Augusto (Accio, Alejandría y Dalmacia)<sup>191</sup>. Sus relieves aluden a los éxitos militares del *princeps* fundamentalmente por medio de cautivos y trofeos portados por tritones, genios alados y victorias, bajo la atenta mirada de Neptuno y otras divinidades, mientras que en la parte superior se colocaron estatuas que posiblemente representaban al propio Augusto y otros miembros de la familia imperial<sup>192</sup>. Pero tal vez el fragmento más interesante es el que representa un espolón de una nave y el *sidus Iulium* (**fig. 32**), que enfatizan la victoria de Accio<sup>193</sup> y la relación del *princeps* con César y sus orígenes divinos. El conjunto es equiparable a la puerta de Maceo y Mitrídates en Éfeso, aunque ahora el “dintel

---

<sup>189</sup> MacDonald 1976, p. 77.

<sup>190</sup> Robinson 1926; Ossi 2005; Raming 2009, pp. 230-231. Sobre este edificio en relación con otros propileos de Asia Menor, *vid.* Ortaç 2002, pp. 176-177.

<sup>191</sup> Robinson 1926, p. 21.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 21-41.

<sup>193</sup> Este tipo de decoración de espolones de naves y otros motivos marinos, creada para conmemorar principalmente Accio, se hizo muy frecuente en todo el Imperio. Fue asumida incluso por particulares que querían imitar el efecto impactante de los monumentos públicos (Zanker 2008, pp. 107-109, 156).

arcuado” se aplica a mayor tamaño y en la fachada, hacia el exterior, contribuyendo a formar un diafragma, para realzar el recorrido de ingreso al recinto de culto imperial. La novedad fundamental radica por tanto en la aplicación del “dintel arcuado” a escala monumental y de cara al exterior, para formar un diafragma que monumentaliza, realza y conecta con el espacio sacro. El “dintel arcuado” en este caso sirve también para introducir un orden de pilastras en los vanos, subordinado a un orden mayor de columnas que articulan el cerramiento del arco, dando lugar a un rico juego de volúmenes. Aquí, como en el ejemplo efesio, también se honra a la familia del *princeps*, con mayor énfasis en el carácter victorioso y el origen divino de Augusto.

Éfeso plantea otra novedad pocos años tras la construcción de la puerta de Maceo y Mitrídates, en la stoa basílica llamada de Alitarco (11 d. C.), en su intercolumnio más ancho y de mayor visibilidad, situado en el tramo medio frente al solar donde más tarde se construiría el templo de Adriano (**fig. 33**). Dicho intercolumnio se conforma a partir de dos columnas de acanaladuras helicoidales, que sostienen un arco fasciculado que perfora el entablamento –y a la vez, se apoya en él– y que se corona con un frontón triangular, como plantea la reconstrucción actual como alternativa a la propuesta de H. Thür<sup>194</sup>. Estos tres elementos así combinados se presentan en este conjunto por primera vez<sup>195</sup>, edificio que, además de la puerta de Augusto, seguramente inspiró la solución de la fachada del frontero templo de Adriano, que estudiaremos en el segundo capítulo.

La puerta de Lefke (70-79 d. C.) (**fig. 34**) y la puerta de Estambul (70-79 d. C.) (**fig. 35**), ambas en Nicea, capital de Bitinia, continúan con las tradiciones indicadas<sup>196</sup>. Las dos siguen el mismo esquema; retoman el “dintel arcuado” para realzar el vano central, mucho mayor que los laterales, adintelados, así como para rematar en bloques monolíticos los dos pequeños nichos que flanquean el arco y que contendrían esculturas, según la reconstrucción que recoge S. Schorndorfer<sup>197</sup>. Este modelo plantea un uso del “dintel arcuado” semejante al que vimos en Antioquía. Pese a que en Nicea no se recurre a una solución tan dinámica y articulada, se han podido combinar los dos usos del “dintel arcuado” vistos hasta ahora, como remate de nicho y de pasaje<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009. *Cfr. Ibid.* figs. 49, 50.

<sup>195</sup> *Cfr.* Raming 2010, cat. I/ J 1, pp. 198-199.

<sup>196</sup> Schorndorfer 1997, pp. 142-143, presenta para ambas la datación tradicional adrianea; nosotros compartimos la datación recogida por Raming 2010, pp. 232, 234.

<sup>197</sup> Schorndorfer 1997, fig. 60.

<sup>198</sup> Raming ofrece otro ejemplo más para el estudio en Asia Menor. Se trata de un fragmento de arcada en forma de arquitrabecon dos fascias, probablemente de la primera mitad o mediados s. I d. C. y reutilizada en la muralla de Ankara (Raming 2009, cat. II/ A 3, p. 231).

Un último ejemplo minorasiático, ya próximo al periodo antonino y que podemos insertar entre los motivos que afectan al desarrollo de la “serliana” es el arco de Demetrio y Apolonio en Perge (septiembre 81 – 83/84 d. C.)<sup>199</sup>, ciudad de Panfilia. Sobre un cuerpo tetrástilo con frontón partido, que forma el gran vano del edificio, se sitúa un arco moldurado que se introduce tras los ángulos del frontón. Se trata de un manejo muy libre de dichos elementos, que informa tanto del interés por el realce que ofrece la composición tetrástila y el frontón partido, como el deseo de asociar dicho esquema al arco.

### **1.A.5.- La arquitectura herodiana y nabatea: Palestina y Petra**

La arquitectura herodiana y nabatea recibe influencias de Egipto y Asia Menor. H. C. Butler considera que los nabateos del Hauran podrían haber aportado a los romanos una “subversión” de los elementos arquitrabados de la arquitectura clásica hacia formas del sistema arcuado, aunque añade que hasta que no se excavase Antioquía no podría saberse si los arquitectos helenísticos de Siria conocían estas fórmulas<sup>200</sup>, duda que en el apartado precedente hemos visto hasta qué nivel ha podido despejarse. Pese a ello, se reconocía que existía una influencia helenística previa a la presencia romana, en “época nabatea”, la cual favoreció un desarrollo propio de la arquitectura siria, con importantes innovaciones como el uso del nicho como decoración muraria y el “entablamento arcuado”. Según esta explicación, la puerta con arco tendría su origen en Mesopotamia, después los griegos la llevarían a Asia Menor y más tarde a Siria en época helenística<sup>201</sup>. En líneas generales, dicho discurso, por lo que afecta a la influencia de Egipto y Asia Menor, se continúa sosteniendo a día de hoy<sup>202</sup>. No obstante, se ha destacado el papel catalizador de Macedonia, que según T. D. Boyd sería el agente que introdujo el arco en Grecia a finales del s. IV a. C., tomándolo de Mesopotamia<sup>203</sup>.

En Palestina no se conocen elementos de decoración arquitectónica prehelénicos<sup>204</sup>. La arquitectura herodiana (a partir de 73 a. C.) se sitúa en la órbita helenística ptolemaica y seléucida; de hecho, una parte importante de Palestina pertenecía de facto al Egipto de Cleopatra VII (69-30 a. C.). Dicha edificación tiene un desarrollo ecléctico, en el que se mezclan los órdenes dórico, jónico y

---

<sup>199</sup> Inan 1989; Raming 2009, cat. I/ R 1, pp. 226-227.

<sup>200</sup> Butler 1909, p. 89.

<sup>201</sup> Butler Murray 1917, pp. 5 y 11-14.

<sup>202</sup> Netzer 2003, pp. 4-12.

<sup>203</sup> Boyd 1978.

<sup>204</sup> Fischer 1990, p. 435.

corintio, desde 140-130 a. C. hasta la conquista por los romanos (63 a. C.), quienes inician su homogeneización<sup>205</sup>. La decoración arquitectónica, por su parte, imitaba lo que se hacía en el Peloponeso (Epidauro) y más adelante en Asia<sup>206</sup>. Como veremos, la introducción de elementos que combinan los sistemas arquivado y arquivado se inicia una vez Roma estabiliza el dominio de la región e incrementa sus contactos con Egipto y Asia Menor, al tiempo que da un paso más allá en su regularización arquitectónica.

Petra, la célebre capital del reino nabateo, fue absorbida por Roma en época de Trajano, en el año 106 d. C. Previamente a la dominación romana gozó de una fortísima helenización<sup>207</sup>. A sus tradiciones locales, desde el s. IV a. C. sumó las influencias confluyentes de Egipto y Asia Menor, especialmente de Alejandría y Pérgamo. Aretas III Filohelena (87 - c. 62 a. C.) se convirtió en rey helenístico de facto y tuvo intereses en Siria, situación propicia para la introducción de artífices procedentes de dicha región y de Grecia<sup>208</sup>. Uno de los edificios más representativos de Petra, el Qasr al-Bint, de fuerte influjo ptolemaico, puede situarse en la segunda mitad del s. I a. C. (su fecha *post quem* es inicios del s. I a. C.); mientras que la tumba de Sextius Florentinus contiene una inscripción con fecha en torno a 129 d. C.<sup>209</sup> En dicho arco cronológico podemos situar las principales aportaciones de la ciudad al tema que nos ocupa. Los edificios de Petra, en su mayor parte, están excavados en la roca —no construidos—, con lo cual no pueden aportar datos que serían muy valiosos para el conocimiento de la estereotomía de dovelas y otras piezas, la técnica constructiva y el reparto de fuerzas de las estructuras a las que imitan. No obstante, son muy valiosos para rastrear el afán de renovación, la versatilidad compositiva y la investigación a nivel de diseño que se llevó a cabo en dicho contexto ecléctico, que aúna tradiciones locales y un fuerte influjo alejandrino<sup>210</sup>. La tumba 62, llamada Al Khasneh o Tesoro, plantea ya, en el último tercio del s. I a. C., la combinación en una fachada tetrástila de frontón partido y templete semicircular (**fig. 36**), ejemplo que se sigue después, en el último tercio del s. I d. C. en la tumba 462, llamada Deir o Monasterio (**fig. 37**) y en la tumba 766, llamada Corintia. Otras fachadas de tumba hacen uso del frontón curvo ptolemaico, que adquiere una nueva dimensión como arco rebajado fasciculado sobre secciones de entablamento, realzando el vano principal. Los ejemplos más relevantes son la tumba 154 (anterior al s. I a. C.) (**fig. 38**), la tumba 229 llamada del

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 434-435.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>207</sup> Para las cronologías y periodización de Petra, *vid.* en general Lyttelton, Blagg 1990a, p. 105; McKenzie 1990, pp. 1-5; Netzer 2003, pp. 13-65, especialmente cuadro pp. 46-47.

<sup>208</sup> Lyttelton 1974, p. 75.

<sup>209</sup> Lyttelton, Blagg 1990a, p. 105; Lyttelton, Blagg 1990b. Como complemento general, *cfr.* McKenzie 1988. Visión de conjunto y énfasis en las rutas caravaneras, en Freyberger 1998, pp. 6-26.

<sup>210</sup> En general, Bedal 2004, pp. 25ss.

Renacimiento (primer cuarto del s. I d. C.<sup>211</sup> o anterior) (**fig. 39**) y la tumba 34 o triclinio de Bab el-Siq (posiblemente 40 – 70 d. C.)<sup>212</sup> (**fig. 40**). Atestiguan cómo las fachadas adquieren paulatinamente mayor complejidad y monumentalidad por medio del aumento de escala y de la combinación de estructuras de compartimentación, articulación y decoración, en la línea del tardohelenismo. A este respecto la tumba triclinio de Bab el-Siq sorprende por su monumentalidad y el aire egipizante de las pirámides con que se remata. En su cuerpo principal de fachada retoma el mismo tipo de arco fasciculado que acabamos de ver y lo introduce en un frontón partido y queda coronado por otro. El arco, en este caso, contribuye a conectar los dos cuerpos de fachada, aportando dinamismo al conjunto y enfatizando el vano central.

En la segunda mitad s. I d. C., posiblemente debido a las influencias de Asia Menor comentadas, la arquitectura nabatea llegó a soluciones muy similares a las observadas en Nicea y Antioquía de Pisidia. Nos referimos a la puerta Nabatea de Bosra (**fig. 41**). Se trata de un ejemplo fundamental por su manejo de los elementos constructivos y decorativos. La fachada combina pilastras –en las que apoya el arco central, fasciculado– y semicolumnas –que articulan el paramento murario–. En su segundo cuerpo, se aprovecha una banda –que actúa a modo de entablamento de dicho piso– para trazar sin solución de continuidad dos arcos que dinamizan el conjunto y rematan sendos edículos. Tales nichos pudieron estar destinados a esculturas, pero a diferencia de lo que veíamos en los ejemplos minorasiáticos, contribuyen a una mayor cohesión de la fachada gracias a la banda –casi– continua, que es la gran novedad aquí planteada. La banda se interrumpe solamente en los capiteles, levemente realzados y que tienden a fusionarse con ella. Este tipo de faja, más tarde totalmente continua, gozará de gran éxito en Siria hasta la Edad Media inclusive y es uno de los factores que motivaron la acuñación del término “arco sirio”. El material constructivo, basalto local, explica la versatilidad de las propuestas de la región<sup>213</sup>.

Sextius Florentinus, legado romano muerto h. 129 d. C., quiso enterrarse del mismo modo que la aristocracia nabatea, para lo cual probablemente escogió reutilizar la tumba de un magnate nativo, situada al norte de la necrópolis regia<sup>214</sup>. La fecha *ante quem* del edificio viene dada por la inscripción alusiva a Sextius; la obra se data en el último tercio del s. I d. C.<sup>215</sup> El arco de la fachada está formado solamente por una delgada cornisa, que enlaza con la del entablamento recto que hay

<sup>211</sup> Schmid, Huguenot, B'dool 2004.

<sup>212</sup> En general, para las dataciones y desarrollo tipológico en Petra, *vid.* McKenzie 1990, pp. 1-7, 33-47; Netzer 2003, pp. 13ss.

<sup>213</sup> Strzygowski 1936, pp. 104-105.

<sup>214</sup> McKenzie 1990, p. 46; Freyberger 1991, p. 8.

<sup>215</sup> *Cf.* Netzer 2003, pp. 46-49.

debajo, dejando además una arista visible en su unión, aunque también puede interpretarse como un frontón curvo abierto<sup>216</sup>(**fig. 42**). No obstante, ambas soluciones articulan una fachada tetrástila con énfasis en el intercolumnio central. En el interior de la tumba, el frente principal acoge cinco nichos rectangulares cubiertos por un dintel que se incurva sobre el central de ellos<sup>217</sup> (**fig. 43**). Aunque la estructura –sobre todo, el arco– no es tan clara como propone la perspectiva de J. McKenzie, se trata de una composición próxima a la “serliana” resuelta en “arco sirio”, adosada a la pared y con otros dos intercolumnios flanqueándola, formando un total de cinco nichos, tres de los cuales –el central y los dos extremos– tendrían una elevación en su interior para destacar las urnas o esculturas allí situadas. Podría tratarse de una solución de raíz alejandrina comparable a los lararios de Pompeya que comentaremos más abajo. Es relevante asimismo que se hayan empleado estructuras afines a la “serliana” para realzar el intercolumnio central tanto de la fachada como del nicho central del interior, de modo que se refuerza visualmente el eje del edificio (**fig. 44**).

La arquitectura nabatea, ya bajo un claro influjo romano, culmina en composiciones que recogen su tendencia a la fragmentación y compartimentación, pero ahora con carácter más orgánico. En varios ejemplos se elimina la referencia al templete semicircular y se sustituye por un arco o un frontón triangular o curvo de pequeño en el espacio que deja libre en su centro el frontón partido. Nos referimos a la estructura arquitectónica decorativa realizada en estuco en el exterior del muro sur del Qasr el-Bint (**fig. 45**) datable en el reinado de Aretas IV (9 a. C. – 40 d. C.) y que es semejante a obras posteriores como la decoración dórica realizada en ladrillo en el mercado de Trajano en Roma<sup>218</sup> (**fig. 46**). Otro ejemplo lo constituye el *adyton* del gran templo de Qasrawet (s. I d. C.)<sup>219</sup> (**fig. 47**).

---

<sup>216</sup> Cfr. McKenzie 1990, pls. 151-152; Netzer 2003, fig. 41, p. 33.

<sup>217</sup> McKenzie 1990, pl. 150c.

<sup>218</sup> Larché, Zayadine 2003, pp. 201-202.

<sup>219</sup> Cfr. Netzer 2003, pp. 97-99.

### 1.A.6.- Occidente (Italia, Galia, Hispania)

Pese a tratar este grupo en último lugar, las obras de la parte occidental del Imperio resultaron claves en la experimentación de nuevas combinaciones de los sistemas arquiteado y arcuado, así como en la recepción temprana de modelos orientales y su reelaboración en aras de una mayor organicidad, articulación de fachadas y definición de espacios. Los ejemplos más tempranos de estructuras que nos interesan los encontramos en la península itálica.

El *cubiculum* o alcoba doble de la villa llamada de Popea en Oplontis juega a combinar arquitectura real y pintada (segundo estilo, fase Ic, 60-50 a. C.)<sup>220</sup>. En la pared, se simula un orden de pilastras que sostienen un entablamento del que únicamente la cornisa, realizada en estuco, es real. En un recodo de la sala, dicha cornisa enlaza con unas ménsulas en las que se apoya un arco fasciculado también hecho de estuco. El arco define un espacio rectangular que estaría flanqueado imaginariamente por un intercolumnio (izquierda) y una reja metálica (derecha) que sugiere la continuación de la estructura –si se respetase la simetría, con otro intercolumnio– en el exterior, para dar lugar a una “serliana”. Un arco similar se emplea en la contemporánea casa del Menandro en Pompeya (I, 10, 4), en la pared occidental de la habitación 48<sup>221</sup>. Esta sala está cubierta con bóveda de medio cañón; en su extremo occidental se colocan pilastras de yeso adosadas al muro que dan lugar a tres vanos: los dos de los extremos son ciegos y el central está cubierto por un arco que se corresponde con el nicho semicircular o exedra que genera.

Una “serliana” real y practicable como a la que podría aludir la composición de la villa de Oplontis la encontramos en el *oecus* 4 o salón tetrástilo de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya (segundo estilo, fase IIa). Aquí, la “serliana” resulta de la articulación de un espacio rectangular con cuatro columnas en las que apoya un entablamento con planta en “U” que sostiene una bóveda de cañón y que genera una suerte de nave de circunvalación bajo sí. En el lado libre, el corte de la bóveda estaba decorado con un arco de estuco del que quedan algunos fragmentos. El esquema compositivo resultado de dicha sección organiza una fachada de gran impacto visual, pero se trata de otra variante de “serliana”, sin columnas o pilastras en sus extremos (**fig. 50**). Dicha ausencia podría explicarse porque pertenece a un periodo de tanteo y experimentación con propuestas de gran diversidad. Como vimos, en fechas próximas se llegó a la solución de “serliana” tetrástila en la Villa Romana de Ptolemais, pero en dicho caso la articulación interna era más simple. Mientras que en los ejemplos del norte de África y de Oriente la investigación suele estar dirigida preferentemente a soluciones de alzado, en Occidente se presta mayor interés a la

<sup>220</sup> Fergola, Pagano 1998, p. 32 (ambiente 11); Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004, pp. 126-127 (espacio b).

<sup>221</sup> Raming 2009, p. 144 y cat. I/ H 1; Ehrhardt 2012, fig. 123.

organización del espacio y a la innovación técnica por medio de las fórmulas que consideramos como tradicionalmente romanas. Asimismo, en la sala de la casa de las Bodas de Plata, se querría aprovechar mejor el reducido espacio disponible, definido por la tipología de *oecus* tetrástilo, con cuatro columnas formando un cuadrado en planta. Junto a las tres paredes podrían colocarse sillas o lechos, a modo de *triclinium*. Este tipo de espacio, tal vez relacionado con la organización basilical y que servía de comedor donde se mantenían eruditos simposios, se liga a un fenómeno generalizado de filohelenismo que se expresa con un nuevo lenguaje arquitectónico inspirado en tradiciones helenísticas<sup>222</sup>.

Llegados a este punto del desarrollo de la “serliana” en interiores, adosada al muro y/o como articulación de espacios de planta rectangular o terminada en exedra, nos encontramos frente a un ejemplo, hipotético, de su aplicación en un contexto similar pero en la arquitectura pública, en este caso en un ámbito monumental relacionado directamente con el *princeps*. Nos referimos a la reconstrucción sugerida por H. Bauer de la *testa* o cabecera de cada uno de los dos pórticos del foro de Augusto en Roma (h. 20 a. C. – 2 a. C.). Dicho autor reconstruye la *testa* del pórtico sureste basándose en restos de los soportes, en los nichos que aún son visibles en el muro y –principalmente– en los orificios que en su momento sirvieron para introducir los pernos que sujetaban la decoración de lastras de mármol, de la que a su vez quedan trazas (**figs. 51-52**). De dicho análisis, H. Bauer concluye que en una primera fase existía una decoración a base de cuatro pilastras adosadas a la pared entre las cuales se situaban tres nichos rectangulares. En un segundo momento, pero también correspondiente al periodo augusteo, las pilastras se sustituirían por medias columnas, se transformarían los nichos –el central se haría semicircular, estaría destinado a una estatua colosal y se remataría con un medallón– y la media columna del extremo derecho se fusionaría con otra –de sección acorazonada<sup>223</sup>–; los intercolumnios laterales cubrirían con entablamento, sobre el cual apoyaría un arco que abarcaría el intercolumnio central, de modo que el esquema descrito formaría una “serliana”<sup>224</sup>. El estudioso plantea el mismo esquema, pero practicable, para la entrada a la sala del Coloso en la *testa* del pórtico noroeste; sus argumentos

---

<sup>222</sup> Tamm 1963, pp. 135-136; Gros 2006, pp. 64-66.

<sup>223</sup> Otro elemento de posible influencia helenística en el foro de Augusto lo constituye el uso de soportes de sección acorazonada. Sobre este tipo de elemento, empleado en Asia Menor, norte de África y Próximo Oriente desde al menos los ss. IV-III a. C., *vid.* Dell’Acqua 2013.

<sup>224</sup> *Cfr.* Bauer 1983; Bauer 1985, p. 232 y figs. 7, 10; Bauer 1987, p. 766; Bauer 1988, p. 185. Hipótesis aceptada por Gros 1996, fig. 101, p. 101; Viscogliosi 2000, p. 55; Ungaro, Milella, Vitti 2004, fig. 11; Cecamore, Ungaro, Panunzi 2006, fig. 6; Meneghini 2007, fig. 47; Lamuà Estañol 2011, pp. 67-69; Vivó, Lamuà Estañol e. p.



para la reconstrucción son la planta del ambiente –cuyo acceso en trífora es seguro– y la correspondencia simétrica con la reconstrucción de la cabecera del pórtico sureste<sup>225</sup> (**fig. 53**).

Creemos que de ser ciertas las hipótesis de H. Bauer, estos dos ejemplos del foro de Augusto serían un paso más en organicidad –con mayor atención a los problemas que plantean los órdenes arquitectónicos, en este caso, el corintio– y monumentalidad frente a lo visto en la estructura en yeso de la pared occidental de la habitación 48 de la casa del Menandro en Pompeya y en los casos del norte de África del s. I a. C. que hemos analizado –Cirene, Ptolemais e incluso Alejandría si sus exedras se organizaron de modo similar a lo conservado en Pompeya–, ejemplos que en periodo augusteo serían bien conocidos en la metrópoli; asimismo, las soluciones del foro de Augusto podrían haber influenciado obras como el ninfeo Mayor de Formia, sobre el que hablaremos después. No obstante, hemos de reconocer que la presencia de la “serliana” en el foro de Augusto continúa siendo hipotética. De todas formas, en cualquier caso la entrada a la sala del Coloso es un importante ejemplo de trífora con vano central destacado que servía para enmarcar visualmente la gran estatua del *divus Iulius* situada en el interior de la sala. Los nichos de la *testa* del pórtico sureste podrían haber servido también para acoger estatuas en este conjunto tan relevante de la política de imagen promovida por el *princeps*. Recordemos que en el foro de Augusto se situaba el templo de *Mars Ultor* y todo un conjunto de referencias a los orígenes míticos de la recién inaugurada dinastía julio-claudia, entre las cuales destaca en el aparato figurativo la decoración a base de filohelénicas cariátides, tondos con cabezas de Amón y estatuas que configuraban un rico programa iconográfico sobre los orígenes de la *gens Iulia* y de exaltación de Roma. En la exedra próxima a la sala del Coloso se situaban el grupo de Eneas y estatuas de los reyes de Alba Longa y de la *gens Iulia*; en la simétrica, estatuas de Rómulo y de los *summi viri*, como fundador y grandes patriotas de la *res publica*. En definitiva, elementos arquitectónicos novedosos, refinados e impactantes como la “serliana”, con un incipiente desarrollo en ámbitos de herencia helenística, combinados con el aparato figurativo de exaltación de los julios y de las personalidades de la orgullosa Roma, resultarían óptimos para los objetivos del Principado. Recientemente D. Vivó y M. Lamuà han insistido sobre estos aspectos de organización espacial y del programa iconográfico del foro augusteo. Las reconstrucciones de H. Bauer se han reafirmado, se ha subrayado la importancia del simbolismo de la “serliana” y de las cubiertas curvilíneas de los pórticos: en el acceso al aula del Coloso, el vano central de la “serliana” enmarcaría y permitiría la visión general de la gran estatua del *divus Iulius* –cuyo aspecto se conoce mejor gracias a la lectura

---

<sup>225</sup> Bauer 1987, fig. 4; Bauer 1988, fig. 79. Para otros detalles, especialmente de la decoración del aula del Coloso, *vid.* Ungaro 1997, Ungaro 2004, Ungaro 2008. Para el programa iconográfico es fundamental el clásico estudio Zanker 1968; resumen en Zanker 2008, pp. 230ss.

de las improntas de los pies en el pedestal y de los anclajes en el muro– (**fig. 53a**), mientras que la “serliana” del pórtico sureste podría haber acogido la estatua de Agripa y sobre ella su *sidus*<sup>226</sup> (**fig. 53b-c**).

Creemos conveniente analizar dos ejemplos en los que aún no se emplea la “serliana” ni el “frontón arcuado” pero que, no obstante, aportan información esencial sobre la combinación de los sistemas arquivado y arcuado que influyen en el proceso de formación de tales elementos. Este análisis nos servirá asimismo para indagar sobre el trasvase de la “serliana” desde el interior al exterior de los edificios. El arco llamado de Marcantonio en Aquinum (h. 40 a. C.)<sup>227</sup> dispone en su interior un orden subsidiario de columnas jónicas –algo absolutamente inusual– sobre el que apoyan dos platabandas rematadas por un sencillo listel. Sobre dicha estructura apoya el arco propiamente dicho, que es de tipo simple y no presenta decoración. La novedad está por tanto en la introducción del orden menor y en su sistema de apoyo (**fig. 54**). Por su parte, el arco de Augusto en Aosta (25 a. C. o poco después), presenta una estructura similar, aunque en este caso recurriendo a pilastras que sostienen un elemento horizontal más desarrollado y a un amplio arco fasciculado (**fig. 55**). El esquema se alterará hasta llegar a soluciones como la del arco de Saintes (fines abril 18 d. C. – octubre 19 d. C.), con “serliana” doble solidaria con el cuerpo del edificio, obra que comentaremos más adelante para respetar el orden cronológico del discurso.

El templo llamado de Diana en Mérida (fines s. I a. C. – principios s. I d. C.) –al parecer dedicado en realidad al culto imperial– posee un arco rebajado que apoya sobre el entablamento y que se corresponde aproximadamente con el intercolumnio central –sensiblemente más ancho que los demás– y que estaba oculto por el tímpano del frontón, de modo que actuaba como arco de descarga<sup>228</sup> (**fig. 56**). El mismo principio se aplicó a la fachada tetrástila del templo o “curia” de Augustobriga (Talavera la Vieja), de fechas próximas<sup>229</sup> y que G. A. Mansuelli considera que “*può intendersi come adattamento del frontone siriaco*”<sup>230</sup>, aunque más bien sería una solución previa que una adaptación (**fig. 57**). Como refleja este último ejemplo, la tendencia era hacer visible el arco situado en el

---

<sup>226</sup> Vivó, Lamuà Estañol e. p. Dichos autores sostienen que ambos pórticos actuarían simbólicamente como la Vía Láctea (citan: Manilius, *Astro.*, I, 771-772), cuajada de las consabidas estatuas –como cuerpos celestes– relacionadas con los Julios –culminando en el coloso del *divus Iulius*– y los grandes patriotas romanos –culminando quizás en Agripa–. Argumentan que la muerte de Agripa (12 a. C.) y la creencia en su apoteosis y *sidus* propio (citan: Casio Dión, LIII, 30, 2; Casio Dión, LIV, 29, 7-8) justificaría su inclusión en el programa y la modificación del proyecto de la *testa* del pórtico sureste.

<sup>227</sup> Raming 2009, cat. I/ C 1, pp. 189-190.

<sup>228</sup> Álvarez Martínez 1992, p. 90; Barrera 2000, p. 182; Álvarez Martínez, Nogales Basarrate 2003, pp. 110.

<sup>229</sup> Barrera 2000, p. 144.

<sup>230</sup> Mansuelli 1981, p. 120.

interior del tímpano y así aprovecharlo para introducir en él decoración –como veremos que se hace en Orange– o bien abrir un vano –Talavera la Vieja–.

Occidente no deja de sorprender durante el reinado de Augusto. El mausoleo de Can Peixau de Badalona (antigua Baetulo), tipo “monumento funerario con friso dórico”, se data hacia el cambio de era<sup>231</sup>; poseía un nicho central que conserva la mitad derecha de su remate (1,08 x 0,73 x 0,55 m), que formaba un frontón triangular que acogía un arco de medio punto (diámetro original 0,60 m)<sup>232</sup> (**fig. 58**). Es un eslabón crucial en la serie de ejemplos de Occidente que llevan dicho motivo gradualmente a fachadas monumentales, desde propuestas como el Palacio de las Columnas, pasando por iconografías que analizaremos (espada de Tiberio, relieve de Múnich etc.), hasta edificios como el arco de Orange; en Hispania, supone un precedente importante para las estelas de Clunia<sup>233</sup>.

En la parte central de la *scaenae frons* del teatro de Orange (fines del reinado de Augusto)<sup>234</sup> está presente otra solución que parece anunciar el esquema en “serliana”, no tanto por su alzado –ni siquiera se sabe si el frontón propuesto por Caristie existió realmente– como por su manejo de las unidades espaciales, en este caso, nicho rectangular cubierto por bóveda de cañón y flanqueado por dos intercolumnios dando lugar a una suerte de cuerpo tetrástilo (**fig. 59**). Su nicho central alojó en su momento una estatua, tal vez de Apolo; la que hoy luce, de Adriano, Antonino Pío o Marco Aurelio, es posterior<sup>235</sup>. La parte central de este frente escénico se trata de una estructura imponente, muy representativa como es habitual y para cuyo diseño se recogieron como modelo las proporciones del templo de Vernèges y la Maisson Carrée de Nimes<sup>236</sup>. La decoración del conjunto reunía al menos una amazonomaquia, victorias montadas en vigas, centauros y una representación de Baco, lo cual, unido a la monumentalidad del edificio, ha inducido a calificarlo como “teatro del poder”<sup>237</sup>.

Hasta ahora no hemos visto un esquema de “serliana” con todas sus partes constitutivas elementales y los tres vanos practicables aplicado a la fachada. El paso intermedio entre soluciones como la de Mérida y el esquema de la “serliana” parece haberse dado en obras tales como el arco de

---

<sup>231</sup> Guitart Durán 1976, pp. 159-165; Claveria, Rodà 2015, pp. 176-177.

<sup>232</sup> Guitart Durán 1976, p. 165 (pieza n. 6) y pl. 43.4.

<sup>233</sup> *Cfr.* capítulo 2.

<sup>234</sup> Moretti, Badie, Tardy 2010, p. 149.

<sup>235</sup> Rosso 2006, pp. 321-322.

<sup>236</sup> Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011, pp. 194-201.

<sup>237</sup> Badie, Moretti, Tardy 2007.

Orange (reinado de Tiberio, 14-27 d. C.)<sup>238</sup>, en cada uno de cuyos laterales se emplea un esquema tetrástilo rematado por frontón triangular que acoge un arco, aunque hoy solamente se conserva en su estado original el lateral oriental<sup>239</sup>. Su arco es en realidad falso, ya que no posee dovelas, sino que se talla en bloques rectangulares<sup>240</sup>; sin embargo conserva parcialmente su función de refuerzo del frontón. Bajo dicho arco, el intercolumnio central se enfatiza por medio de un retranqueo. Las soluciones del arco de Orange pretenden la unificación de la fachada lateral, aunque no se logra una cohesión total debido a que la luz del arco no se corresponde con el retranqueo del entablamento, hecho que se disimulaba gracias al saliente de la cornisa, hoy mutilado pero del que quedan signos en el muro<sup>241</sup> (**fig. 60**). El arco, por tanto, parece diseñado de acuerdo con las proporciones del frontón más que con las del intercolumnio, dato que invita a pensar que procede de soluciones de descarga como las empleadas en Mérida y Talavera la Vieja. Ello incide en la idea de tanteo o de paso intermedio hasta la configuración de la fachada unitaria gracias al uso de recursos como el esquema regular de “serliana”, en el que el arranque del intradós del arco linda con el borde interno de los capiteles del intercolumnio que cierra. La innovación formal del arco de Orange siempre se destaca, pero no se trata de una prefiguración provincial del arte de la metrópoli; en realidad la Narbonense tiene fortísimas influencias helenísticas en este periodo que no se pueden parangonar con las de otras provincias occidentales<sup>242</sup>. En el plano simbólico, en el citado arco galo, la decoración original que se conserva en el lateral este podría enfatizar el posible contenido cósmico del esquema descrito, puesto que se aprovecha el intradós del arco para colocar decoración estrellada semejante a la empleada en Egipto –también el tipo de retranqueo del entablamento sugiere filiación egipcia, semejante a lo que ocurre en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya–, y en el tímpano figura un busto con corona radiada, tal vez relacionado con el culto imperial o el *sidus Iulium* como sucedía en el arco de Antioquía de Pisidia, o simplemente representación de Helios/Sol que, en su teofanía –subrayada por el marco arquitectónico y la diferencia de tamaño de los combatientes figurados en el friso– observa y atestigua –como es habitual en esta divinidad, llamada en ocasiones Sol de Justicia– las acciones

---

<sup>238</sup> Sobre este arco, en general *vid.* Amy *et al.* 1962. Según P. Gros, el arco de Orange se dedicó a Germánico y más tarde se puso la inscripción de Tiberio (Gros 1986). Uno de los primeros estudios sobre los elementos arquitectónicos que nos interesan llevados al arco honorario y fachadas: Spano 1913-1914, quien desarrolla el asunto en Spano 1940.

<sup>239</sup> El lado oeste del arco está casi totalmente restaurado, mientras que el este conserva incluso gran parte de la decoración original. Sobre este arco *vid.* Amy 1962; Gualdini 1979, pp. 130-137; Kleiner 1985, pp. 47-48.

<sup>240</sup> Amy 1962, pl. 21.

<sup>241</sup> *Ibid.* El restaurador no entendió la particular solución del arco del lateral este y no supo reproducirla a la hora de reconstruir el arco del lateral oeste, de modo que forzó la correspondencia entre la luz del nuevo arco –que es mucho más rebajado y estrecho que el original del lado este– y el retranqueo del intercolumnio retranqueado situado debajo.

<sup>242</sup> Bianchi Bandinelli 1971, p. 147.

gloriosas de los romanos: sus luchas, trofeos y cautivos<sup>243</sup>. Se repiten asimismo los espolones, tritones y otros motivos simbólicos alusivos en origen a la batalla de Accio<sup>244</sup>. Posiblemente en el otro lado del arco, no conservado, figuraría la Luna; de este modo, simbólicamente Sol y Luna darían testimonio eterno de las glorias de los romanos, pretendidamente constantes.

A pesar del salto geográfico y –tal vez– cronológico, nos permitimos introducir dos ejemplos que muestran una solución de arco semejante a las analizadas en Mérida, Talavera la Vieja y Orange. Nos referimos a los templos de Khirbet et-Tannur (h. 8/7 a. C. - 76 d. C.)<sup>245</sup> (**fig. 61**) y Khirbet adh-Dharih (segunda mitad s. I d. C.)<sup>246</sup> (**fig. 62**). Ambos lucen un arco de descarga visible, y al menos el del primero tuvo decoración en su interior, un busto, como en el caso de Orange<sup>247</sup>. Todas estas obras, a las que se sumarían otras dispersas por el Imperio, manifiestan el proceso de innovación que se llevó a cabo de manera prácticamente paralela en ámbitos del Imperio distantes entre sí, pero que gozan de influjos helenísticos comunes y de una importante actuación edilicia romana.

Contemporáneamente al arco de Orange, se experimentó, también en Galia, con una solución de fachada próxima al modelo de “serliana” en el arco de Germánico en Mediolanum Santonum (fines abril 18 d. C. – octubre 19 d. C.)<sup>248</sup>, la actual Saintes (**fig. 63**). En este caso, se trataba de resolver la fachada principal de un arco honorario doble. Para ello se ha optado por un orden de pilastras corintias que articulan una suerte de “serliana” doble solidaria con los machones del edificio, esto es, con sus intercolumnios menores cegados. Los machones laterales son más amplios que el central para atraer la mirada del espectador hacia el centro de la obra y dotar al conjunto de mayor empaque y solidez, aspecto que parece más acorde con el carácter militar de la obra. Si se hubiera optado por tres machones iguales, el conjunto tendría una apariencia delicada y actuaría más como diafragma que como un hito contundente del recorrido triunfal. En el apartado tardoantiguo veremos cómo a partir del mismo esquema presente en el arco de Saintes se llegó a una solución de máxima monumentalidad y marcado centralismo en el arco de Constantino en Ptolemais.

---

<sup>243</sup> Volveremos más adelante sobre la relación de los motivos arquitectónicos estudiados y la epifanía/teofanía. Sobre Helios/Sol, en general *vid.* LIMC IV, 1 (1988), pp. 592ss. En el monumento sepulcral de los Secundini también se representa a Sol dentro del tímpano (*Ibid.*, n. 220), así como en una placa votiva de carácter militar (British Museum, Inv. 2003,0901.18, *vid.* TAR 2002, pp. 38-43, n. 27) en la que en el nicho bajo el dios se sitúa la diosa Roma: estamos frente al mismo tipo de estrategia de glorificación que en el arco de Orange.

<sup>244</sup> Zanker 2008, pp. 108-109.

<sup>245</sup> Netzer 2003, pp. 90-91.

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 92-93, 95. Ambos edificios se sitúan en Wadi Hasa, cerca de Petra, Jordania.

<sup>247</sup> Un busto inserto en el frontón ya se representa en el famoso relieve de la tumba de los Haterii.

<sup>248</sup> Raming 2009, Cat. I/ J 3, pp. 200-201.

El *oecus* corintio de la casa de Meleagro en Pompeya (IV estilo), estaba presidido por una “serliana” junto al muro de cierre<sup>249</sup> (**fig. 64**); mientras que la cabecera del ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón en Formia, aunque de datación controvertida (¿segunda mitad s. I d. C.?)<sup>250</sup>, parece plantear un paso más allá en su organización mucho más próxima al esquema de “serliana” (**fig. 65**) con respecto a lo que veíamos en el ninfeo de Castel Gandolfo y en el santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste. Por desgracia, no puede saberse cómo resolvía la decoración de su frente, que podría haberse distribuido como sugiere la reconstrucción de G. Lugli<sup>251</sup> (**fig. 66**) o bien tal vez repetía un esquema semejante al del *oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya, pues parece poco probable el empleo de “dintel arcuado”<sup>252</sup>. Este ejemplo insiste en la importancia de Occidente en la búsqueda de nuevas fórmulas de articulación de volúmenes y de distribución de espacios<sup>253</sup> que, a través de la fusión de peristilo y nicho pudieron originar composiciones con “serliana”. El ninfeo Mayor destaca por su tamaño y ocupa un lugar central en el conjunto de la villa, lo que invita a pensar que se trataba de un espacio no sólo de placer y esparcimiento, sino también de representación, unido a su función sacra como ninfeo (**fig. 67**). Su planta recuerda a la de una basílica, con columnas dóricas –como en el ejemplo de Pompeya citado– y bóveda casetonada, todo lo cual contribuye al carácter solemne del conjunto presidido por su particular “serliana”. De ser correcta la reconstrucción de la cabecera sureste del foro de Augusto en Roma, dicho ejemplo podría haberse tomado como modelo para el ninfeo Mayor de Formia, que resuelve de modo similar el problema planteado por la bóveda de medio cañón sostenida por columnas.

En el ninfeo de la casa de Neptuno y Anfítrite en Herculano, observamos una fusión muy simplificada del modelo clásico de arco triunfal con una suerte de “dintel arcuado” muy delgado, apenas representado por una banda continua roja y blanca en el mosaico. Dicho recurso articula visualmente un nicho central semicircular flanqueado por dos nichos menores rectangulares adintelados. Pese a la lejanía de esta fórmula con respecto al “dintel arcuado” real, el conjunto refleja ese interés por composiciones tripartitas con arco central que acoge un nicho semicircular dominando la fachada (**fig. 68a**). El nicho central dispone un pequeño plinto, que seguramente sustentaría una estatua; la fachada, por su parte, se remata con tres máscaras. Todo ello, de modo

---

<sup>249</sup> Gros 2006, p. 64.

<sup>250</sup> Restos pintura del IV estilo, villa construida en la segunda mitad del s. I d. C. y redecorada un siglo después (Neuerburg 1965, pp. 145-146).

<sup>251</sup> Lugli 1938, fig. 7, p. 167.

<sup>252</sup> A este respecto, véase el dibujo de Baldassare Peruzzi (GDSU Arch. 538) que recoge algunos de sus detalles.

<sup>253</sup> Incluso, en el vano adintelado de la derecha se ha aprovechado para introducir una escalera.

semejante a la pequeña estructura representada en el relieve funerario de la tumba de los Haterii, en cuyo caso podríamos pensar en la posibilidad de que las máscaras representadas fueran *imagines maiorum* (**fig. 68b**). Otra estructura que dispone tres nichos de forma semejante y que estaría cubierta por un tejado a dos aguas, se encuentra en la casa de Apolo en Pompeya (VI, 7, 23), donde además hay una interesante combinación de arco de descarga y arcos adintelados (**fig. 69**).

Hacia el 50–60 d. C. y en correspondencia con el IV estilo (h. 54–90 d. C.), destacan lararios en los que se combina el nicho rectangular sometido a orden y cerrado por bóveda de cañón rebajado que presenta en su frente arco con *fasciae*. Los ejemplos pertenecen a la casa del Mobilio Carbonizzato en Herculano<sup>254</sup> y a la casa del Cenacolo en Pompeya<sup>255</sup>. Ambos recuerdan vagamente soluciones de nicho ptolemaicas. Otros ejemplos demuestran la experimentación con diversas soluciones de frontis y arco, como el larario en el *viridarium* de la casa VII, XV, 8 en Pompeya<sup>256</sup> (**fig. 70a**) o el de la casa IX, I, 7<sup>257</sup> (**fig. 70b**). En la misma época y ciudad, el larario de la casa del Príncipe de Nápoles (h. 62 d. C.) aplica por fin la unidad de nicho y arco a una fachada tetrástila rematada por un frontón triangular<sup>258</sup> (**fig. 71a**). El arco apoya en el arquitrabe y perfora el friso, la cornisa y parte del frontón, solución peculiar que no volvemos a encontrar, excepto, de modo algo diverso en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas –como era de esperar en un edificio monumental y construido en piedra, cambia la molduración, aunque la fachada no se remata en frontón– que estudiaremos en el segundo capítulo. Asimismo el ejemplo de la casa del Príncipe de Nápoles está colocado de tal forma que es visible desde prácticamente todos los ambientes del edificio (**fig. 71b**).

Los lararios favorecen la experimentación tipológica y compositiva al tratarse de arquitecturas de pequeño tamaño realizadas en estuco y otros materiales ligeros. Del mismo modo que reflejan la introducción de nuevos cultos y la asimilación de divinidades foráneas, las importaciones pueden afectar también a sus formas arquitectónicas<sup>259</sup>. Una obra en que todo ello

---

<sup>254</sup> Raming 2009, cat. I/ G 1. Sobre el context, uso y simbolismo de los lararios, en general *vid.* Bassani 2008.

<sup>255</sup> *Ibid.*, cat. I/ G 2.

<sup>256</sup> Boyce 1937, n. 332.

<sup>257</sup> *Ibid.*, n. 381.

<sup>258</sup> *Ibid.*, n. 214; Strocka 1984, pp. 31ss.; Giacobello 2008, p. 276.

<sup>259</sup> Nos preguntamos si la elección de ciertos motivos resultado de la evolución de la arquitectura romana y de la captación de modelos helenísticos y orientales en general, se pudo emplear para caracterizar arquitecturas “orientalizantes”, tomadas del Egipto helenizado y de Asia helenística, posiblemente mezcladas y confundidas entre sí, fenómeno como el que hoy en día observamos en películas de recreación histórica, en los parques temáticos y en otros medios de consumo y comunicación de masas.

se evidencia es el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya (febrero 62 – agosto 69 d. C.)<sup>260</sup>. Se trata de un pequeño edificio, realizado también en estuco, de fachada tetrástila con orden de pilastras, entablamento en forma de gola egipcia, arco rebajado que apoya en la gola y se sitúa sobre el intercolumnio central –que es el único abierto–, todo ello rematado por un frontón triangular (**fig. 72**). Como vimos en el arco de Orange y en los lararios comentados, el entablamento –gola egipcia en el caso del *purgatorium*– se retranquea y penetra hasta el nivel del fondo del arco, tal elemento informa sobre una posible filiación alejandrina común a todos estos ejemplos. El *purgatorium* podría parecernos un edificio secundario en el que sorprendería esta monumentalización –además temprana– a partir de elementos como la “serliana” rematada en frontón. Nada más lejos de la realidad, pues se trataba del depósito del agua lustral, fundamental en la religión egipcia como recuerda Vitruvio<sup>261</sup>.

Para terminar con la arquitectura de ámbito occidental en el periodo que analiza este primer capítulo debemos considerar otras reconstrucciones hipotéticas. Nos referimos a las que propone K. Müller para el arco 2 –cerca del templo del Capitolio– (**fig. 73**) y el arco 5 (**fig. 74**) de Pompeya, edificios datables también entre el terremoto del año 62 d. C. y la erupción del Vesuvio del 79 d. C.<sup>262</sup> En ambos casos el estudioso se basa en los orificios donde se situaban los pernos que sostenían las lastras de revestimiento, el mismo método que vimos que aplicó H. Bauer en su reconstrucción de la cabecera del pórtico sureste del foro de Augusto en Roma, con lo que nos encontramos frente al mismo problema interpretativo, además de la falta de ejemplos anteriores o contemporáneos semejantes si exceptuamos el arco de Saintes y, fuera de la tipología de arco honorario, edificios como el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. Ello ha llevado a S. De Maria a rechazar las reconstrucciones de H. Müller, especialmente porque el estudioso italiano no entiende la articulación del ático y no acepta la relación directa entre los orificios de sostén y la estructura decorativa de las lastras de revestimiento<sup>263</sup>. No obstante, podríamos sugerir que habría sido igual de difícil imaginar y defender soluciones inusuales e incluso únicas como la del citado *purgatorium* de no haberse conservado en tan buen estado. En cualquier caso, Pompeya atestigua

---

<sup>260</sup> Los estudios más relevantes sobre las “peculiaridades arquitectónicas” del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya son Spano 1940; Lyttelton 1974, pp. 197-199. Contextualización del templo en Zevi 1994; Moormann 2007. Sobre el estado original y dibujos del *purgatorium*, Pannuti 1992; Pompei 1995, pp. 44-46. Recordemos que está plenamente admitido que la solución del *purgatorium* no es romana, sino helenística (Lyttelton 1987, p. 39), pese a que la manera de combinar “serliana” y frontis independiente, es romana.

<sup>261</sup> “[...] quienes ejercen las funciones sacerdotales, cumpliendo los ritos egipcios, ponen de manifiesto que todo lo existente proviene del poder del agua, como elemento originario; cuando llevan un cántaro lleno de agua al templo y al santuario, con respetuosa solemnidad se postran en tierra, elevan sus manos al cielo y dan las gracias a la bondad divina por haberla creado” (Vitruvio VIII, praefatio, 4).

<sup>262</sup> Respectivamente, Müller, Kockel 2011, pp. 42-48, 82-88.

<sup>263</sup> De Maria 2013, p. 401. *Cfr.* la experiencia de dicho autor en esta materia en De Maria 1988.



una activa experimentación arquitectónica, que no siempre va de la mano de la lógica que entendemos como rigurosamente “clásica”; por ello conviene tomar con cautela las reconstrucciones propuestas, pero al menos no descartarlas inmediatamente. De ser correctas, estos arcos de Pompeya supondrían una solución que trata de resolver las incoherencias patentes en el lateral este del arco de Orange y simplificarían el esquema del arco de Saintes, ahora con un solo vano y con un ático muy sencillo, sin pilastras en los extremos.

## 1.B.- ICONOGRAFÍA

A continuación pasamos a analizar los ejemplos iconográficos de las estructuras que venimos estudiando. Escogemos las muestras que a nuestro juicio son más significativas como fuente dentro del desarrollo general de la arquitectura tardohelenística y romana que afrontamos, testimonios más o menos precisos debido a las simplificaciones presentes en ellos; asimismo, estos ejemplos aportan información muy valiosa sobre los contextos a los que se asocian, aunque sea mentalmente, dichos motivos. Resultaría ingenuo interpretar tales testimonios como representaciones fieles a la arquitectura real, pero atestiguan intereses afines y demuestran que al menos conceptualmente y a nivel de diseño existía una investigación sobre ciertas combinaciones arquitectónicas que tienden a combinar los sistemas arquivado y arcuado, con soluciones próximas a las que vemos en los edificios. Debido a que en este periodo las representaciones dignas de estudio son mucho menos abundantes que los ejemplos construidos, seguiremos un orden puramente cronológico, en ocasiones aproximado por los problemas de datación de algunas obras.

### 1.B.1.- Ejemplos ptolemaicos

Hemos de comenzar con las citadas placas ptolemaicas de cerramiento de *loculi* del s. I a. C. Como vimos, en su composición se mezclan elementos de tradición faraónica y helenística. Son piezas marcadamente “sincréticas”. Por un lado, atestiguan prácticas funerarias helenísticas y romanas, esto es, cremación y posterior entierro de las cenizas en una suerte de columbarios divididos en nichos. Cada nicho o *loculus* estaría cubierto por una de estas placas. Asimismo, se abandona la representación de la mesa de ofrendas de tradición faraónica, aunque permanece el concepto presente en las estelas de “falsa puerta”, por la importancia conferida al elemento arquitectónico de encuadre<sup>264</sup>. No obstante, por influencia helenística y romana, se deja de utilizar el modelo de “fachada de palacio” (jeroglífico O33), esquema tradicional presente en las estelas de “falsa puerta” (**fig. 75**), y se reemplaza por la fachada de la capilla o *naós* (jeroglíficos O18, O20) y del santuario que alberga la estatua divina (jeroglífico O21)<sup>265</sup> (**fig. 76**). Así, en las placas de *loculi* nos encontraríamos ante una confluencia de los conceptos presentes en la estela de “falsa puerta” de tradición egipcia, el *naiskos* griego y el sepulcro de “puerta entreabierto” de tradición helenística, etrusca y romana<sup>266</sup> (**fig. 77**). Los esquemas jeroglíficos garantizan la carga simbólica de tradición

---

<sup>264</sup> Le Corsu 1966, p. 44.

<sup>265</sup> Utilizamos la nomenclatura de los jeroglíficos según la lista de Gardiner. En general *vid.* Rodríguez López 2011.

<sup>266</sup> Sobre el sepulcro de “puerta entreabierto” *vid.* en general Haarlov 1977; Parada López de Corselas 2013a, pp. 606ss.

faraónica, que empapa la representación con un componente sacro y una promesa de vida ultraterrena, ya que así el finado posee un lugar físico –el nicho– y simbólico –la representación del santuario o capilla– donde sus restos se preservan, y que no sólo garantiza el paso a la vida de ultratumba, sino que además lo evidencia visualmente, en realidad por “escrito”<sup>267</sup>. Pero no bastó con garantizar dichos principios. La composición se colmó de elementos innovadores propios de la arquitectura alejandrina, como el frontón curvo, al que se suma la combinación de espacios, uno dentro del otro, comunicados a través de un eje perspectívico muy claro, favorecido por el empleo del dintel partido. La composición resultante, como ya hemos tenido ocasión de comentar, plantea la tendencia a combinar el dintel partido egipcio precediendo y enmarcando visualmente puertas adinteladas más altas, a su vez cobijadas bajo un frontón curvo. En cuanto al dintel partido egipcio, hemos de añadir que se ha vinculado simbólicamente al horizonte, a la puerta solar y al vano de apariciones, así como específicamente a epifanías divinas<sup>268</sup>; por su parte en el frontón curvo suele representarse el disco solar (*cf.* **figs. 19b-c**).

Resultado del proceso de combinación de vanos y elementos de enmarque sería una solución más orgánica que la presente en las dos placas comentadas, como la presente en la estela del soldado Lycomedes<sup>269</sup> (**fig. 78a**). La pieza mide 34,5 x 27,5 cm y está realizada en caliza. Se vincula a un contexto en el que el helenismo está más asumido y se opta por una forma más próxima al *naiskos* que a la capilla egipcia; asimismo se incluye una inscripción propiciatoria en griego: Λυκομήδη χρηστὴ χαῖρε: “¡Salve, oh buen Lycomedes!”<sup>270</sup>. Desde el punto de vista lingüístico no presenta particularidades, la lengua es la κοινή griega (el griego odicial de época helenística), desde el punto de vista léxico lo más interesante es el término “χρηστός”, que significa “bueno, altruista, atento al prójimo”<sup>271</sup>. Es relevante la palabra “χρηστός”, adjetivo que cualifica al difunto desde un punto de vista humano y no militar. Ello invita a pensar que dicho Lycomedes murió anciano y por ello el recuerdo se liga a un punto de vista humano, aunque se le representa como un soldado, para recordar su actividad juvenil. Esta estela es fundamental, ya que es una de las primeras que muestran la integración de un arco de medio punto dentro de un frontón partido triangular<sup>272</sup>, formando un nicho con las mismas características que los edículos de las casas H9

<sup>267</sup> En el arte egipcio los esquemas empleados no son un mero capricho o una solución puramente técnica, pues deben realizar una clara función simbólica afín a los principios de la escritura jeroglífica; de otro modo las composiciones no tendrían ninguna utilidad, pues no cumplirían con su cometido propiciatorio.

<sup>268</sup> Larkin 1994, pp. 122-126; Venit 2002, p. 94.

<sup>269</sup> Alexandria GRM.96, procedencia desconocida, aunque tradicionalmente relacionada con Alejandría, *cf.* Ashour e. p. (con bibliografía). Botti 1901, sala 6, n. 364, p. 315; Pfuhl 1901, n. 35, pp. 289-290; Tybout 1989, p. 254.

<sup>270</sup> Botti 1893, n. 1851, p. 193; Botti 1901, n. 364, p. 315; Breccia 1911, n. 295, pp. 153-154. Dichos autores proponen una cronología entre el s. I a. C. y el s. I d. C. en base solamente a la inscripción.

<sup>271</sup> Guarducci 2005, p. 387, n. 1.

<sup>272</sup> No se trataría por tanto de un “frontón sirio” o de un “frontón arcuado”, sino de una composición diferente (frontón partido que acoge un arco), acorde con la tendencia alejandrina a la fragmentación que continúa su propia tradición

(fig. 78b) y H21 “N” de Marina el Alamein (fines s. I a. C. – s. I d. C.)<sup>273</sup>. A diferencia de dichas piezas, esta estela presenta arco de medio punto –en lugar de rebajado–, capitel corintio de dudosa filiación y fustes acanalados en toda su altura. Pese a ello, simplifica el esquema arquitectónico, presenta únicamente el frente de la estructura y omite el posible retranqueo del entablamento –retranqueo que, por ejemplo, sí está presente en el nicho del Palacio de las Columnas de Ptolemais, en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya y en el lateral este del arco de Orange–. En cuanto al problema de la datación<sup>274</sup>, la inscripción y la semejanza con las piezas de Marina, podrían avalar un arco cronológico del s. I a. C. o incluso ligeramente anterior<sup>275</sup>. Quizás las novedades de la estela de Lycomedes –tal vez alejandrina– se anticiparían a las formas aún empleadas en un ámbito relativamente periférico como Marina.

Como vemos, continúa la tendencia de representar un espacio interior en “T” invertida –acentuada por la disposición de los capiteles– y un esquema que recuerda la variante jeroglífica de “capilla” O20. ¿Por qué se escogió el esquema innovador de raigambre helenística? Seguramente, por la misma razón que en el Palacio de las Columnas de Ptolemais; se trata de una composición espectacular, de gran impacto visual, y que al mismo tiempo reúne el concepto de templo griego y fórmulas egipcias que remiten a la capilla, santuario, edículo o nicho para una estatua o un símbolo alusivo a una realidad superior, de connotaciones sacras. Dentro del arte egipcio, y también por influencia helenística, es una de las primeras estelas que introducen a la figura humana en el vano, y no en sus proximidades; un vano muy especial, pues ya no es simplemente un pasaje para permitir el paso del *ka* al más allá, sino que coloca al difunto en un lugar reservado a los dioses, como si se tratara de un faraón en su capilla funeraria, al tiempo que reafirma la dignidad del ser humano difunto y los ritos a él debidos en la tradición griega. Obviamente, otras estructuras podrían cumplir exactamente las mismas funciones, pero lo cierto es que esta variante que

---

hasta el Egipto copto del s. IV d. C. (“*Koptische Nischenbekronungen*”), *cfr.* Bergmann 1988, pp. 67-71 y fig. 12; McKenzie 2007, figs. 431a, 436, 439-442, 458-460, 464. En el norte de África, el “frontón arcuado” lo encontraríamos en la zona de influencia de Alejandría en Cirenaica, en el Palacio de las Columnas de Ptolemais; su presencia aún no está atestiguada en Alejandría y zonas próximas como Marina. Sobre esta problemática *cfr.* Ashour e. p.

<sup>273</sup> Czerner 2005b; Czerner 2009: aediculae 1 y 4, pp. 40-41, 112, figs. 60, 64, pls. 16.1, 16.4; Pensabene 2010, pp. 206-210.

<sup>274</sup> Schmidt 2003, p. 99, cat. 44 (con bibliografía), data la pieza el s. II a. C. e interpreta el cerramiento de la estela como “*Syrischen giebel*”. Preisigke 1915, I, n. 2049; Tybout 1989, p. 254, proponen el s. I a. C. en base a su análisis estilístico y de la inscripción. Pfuhl 1901, n. 35, p. 290, defiende una datación entre los ss. I-III d. C.

<sup>275</sup> Ashour e. p. ofrece el más detallado análisis de la pieza hasta el momento y apoya su datación en la vestimenta, armas y aspecto del difunto, la epigrafía y la estructura arquitectónica (especialmente las columnas acanaladas, que en ámbito alejandrino aparecen en el s. II a. C.). Dicho autor concluye “*The iconographic type and arming cannot be Roman; therefore a Hellenistic date is probable. The architectural elements and its schematic execution are very similar to many stelai from Delos and Smyrna date as well to late second and first centuries BC, and from Italy dating to early first century BC, as well. Finally I find it reasonable to date this stele to the century between 150-50 BC, depending on the iconographic type, beard, shield and architectural façade and its relation to well dated east Greek tombstones*”.

estudiamos se sitúa en la vanguardia conceptual y estilística del momento. Otra obra ptolemaica que recoge formas semejantes es el edículo de Harpócrates (ss. II-I a. C.), realizado en terracota, de 3,5 cm de alto (**fig. 79**), conservado en el British Museum (Inv. 1986,1006.11).

### 1.B.2.- Pintura del II estilo

Otro capítulo fundamental para el estudio de las iconografías que nos interesan lo supone la pintura del II estilo pompeyano. Ya hemos hablado sobre su datación y su raigambre egipcia en el apartado “Egipto ptolemaico y su influencia”. Los estudios más recientes han permitido ajustar su cronología en el arco 100-30/25 a. C. –antes su origen si situaba en el 80 a. C.– contemporáneo del III estilo<sup>276</sup>. Pese a que tradicionalmente se sostiene que estas pinturas no representarían espacios reales sino composiciones idealizadas, como ya hemos explicado enlazan con la arquitectura alejandrina y de sus áreas de influencia –como Petra– e incluso se retomarían en alguna *scaenae frons*. A nivel compositivo interesan por el desarrollo de efectistas ejes perspectivos que enlazan espacios netamente jerarquizados y realzados por hitos como la “serliana”.

En este ámbito, queremos destacar tres ejemplos fundamentales. En primer lugar, por su combinación de plantas, la pintura de Apolo como rey astral, entronizado entre Espero y Afrodita, de la casa de Apolo (VI 7, 23, *cubiculum* (25), alcoba O, pared O)<sup>277</sup>, que recuerda una dramática teofanía en la *scaenae frons*<sup>278</sup>. En ella se representa una *tholos* ocupada por Apolo, flanqueado por dos espacios cuadrados adintelados donde se sitúan las diosas (**fig. 80**). La abstracción de dichos espacios podría haber dado lugar a motivos como la “serliana”, cuestión sobre la que tendremos ocasión de insistir en relación con la numismática, donde existe una tendencia a abandonar la *tholos* en favor de aquella estructura.

Por su parte, el *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios<sup>279</sup>, ofrece una interesante muestra de las principales soluciones que veíamos en la arquitectura alejandrina, esto es, la combinación de arcos fasciculados y entablamentos, así como el uso del frontón triangular abierto (**fig. 81**). En una de las paredes se representa una “serliana” perfectamente definida, como aquélla de la llamada Villa Romana de Ptolemais, de la que sería contemporánea. No obstante, en el ejemplo pompeyano,

---

<sup>276</sup> Cfr. Tybout 1989, pp. 41-54; Guidobaldi, Pesando, Varone 2002; Barbet 2009, pp. 37-40, 50-51.

<sup>277</sup> Pompei IV, n. 87, pp. 322-323. Pompei 1995, nn. 37-38, pp. 455-457.

<sup>278</sup> Cube 1906, pp. 33-37.

<sup>279</sup> Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004, pp. 102ss.; Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006, pp. 92-94; Sauron 2007, pp. 156-158.

aunque se asume el orden corintio en lugar del jónico –lo que puede sugerirnos una datación más avanzada– el molduraje del arco está menos desarrollado y se encuadra mejor en la tradición propiamente romana (**fig. 82**). Aquí la “serliana” podría aludir a la misma función de diafragma, como se sugiere en la reconstrucción virtual de la estructura<sup>280</sup> (**fig. 83**). Con respecto al significado de estas representaciones, la historiografía asume que tienen un papel alegórico, aunque no hay consenso sobre su contenido concreto, ni siquiera en la identificación de cada uno de los símbolos empleados, pese a que podrían tener un sentido místico o bien astral y de exaltación de la saga a través de mensajes relacionados con la apoteosis<sup>281</sup>.

El tercer ejemplo que presentamos lo constituye el *triclinium* 14 de la villa de Oplontis, llamada de Popea (**fig. 84**). Aquí, dos espectaculares “serlianas” marcan dos ejes laterales de la perspectiva múltiple centralizada nuevamente por una *tholos* que acoge la estatua de una divinidad (¿Venus?). La arquitectura figurada imita oro cuajado de piedras preciosas. Entre los motivos representados se incluyen candeleros, victorias, cráteras y una puerta simbólica en la parte central inferior, que tiene tiradores en forma de cabeza de león con argolla en la boca, está flanqueada por dos grifos y coronada por un escudo que luce la estrella de Vergina del que pende una guirnalda vegetal. Como vemos, las “serlianas” se introduce entre elementos de gran prestigio en la recreación de un ambiente sacro muy especial, con connotaciones funerarias y posiblemente de una saga que quiere vincularse con referentes claramente helenísticos. Por otra parte, la puerta simbólica, curiosamente reproduce, aunque simplificada, la estructura en “T” invertida que tanto éxito tuvo en el Egipto ptolemaico. Bajo los arcos se sitúan sendos clipeos, de modo similar al medallón del foro de Augusto según la reconstrucción de H. Bauer.

Las pinturas pompeyanas no sólo aportan a la casa lujo y distinción, sino que en muchos casos se vinculan con contenidos religiosos, como el Apolo que acabamos de comentar, Venus *genitrix* o ritos místicos<sup>282</sup>. Una vez más, el empleo de las estructuras que analizamos se relaciona con espacios de representación muy significativos y en los que se percibe un potente filohelenismo,

---

<sup>280</sup> Vid. Sauron 2007, fig. 95.

<sup>281</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 158-159. Sauron compara la imbricación de formas con el pasaje de la *República* de Platón (VII, 529d-530a) donde se habla de lo inextricable que son cielo y sus fenómenos a los ojos humanos, se alude al laberinto de Dédalo y se explica cómo el geómetra distingue en ese abigarramiento las formas elementales y sus relaciones, así como el ser humano indaga en complejos fenómenos tratando de acercarse a las ideas y la verdad. Sauron propone asimismo una lectura funeraria para composiciones como las que tratamos: el difunto se manifiesta sobre la Vía Láctea a sus descendientes, en una apoteosis astral; la relación entre *aedes* (en este caso la *tholos*) y *templum* (recinto acotado en torno a la *aedes*) podría aludir al “domicilio” o “casa” y al “templo” celestes y simbolizar, por ejemplo, una constelación, lo cual se reforzaría por los mascarones y otros símbolos que aluden a divinidades o seres mitológicos de carácter astral (Sauron 2007, pp. 34, 120, 169). El simbolismo celeste podría estar favorecido además por las formas arquitectónicas curvas (arco, *tholos*), y asimismo afectaría a otros ejemplos como el lateral este del arco de Orange.

<sup>282</sup> Cfr. Barbet 1985, pp. 48-49; Sauron 1994, pp. 317ss.

ya sea por pura ostentación y snobismo, ya sea por la verdadera captación y comprensión de la cultura a la que remiten, su carga erudita y su posible trasfondo religioso/mistérico; o por ambos motivos, que pudieron coexistir perfectamente, como hoy sucede en la iconosfera contemporánea.

### 1.B.3.- Otros ejemplos: hacia el templo y la *scaenae frons*

Un relieve realizado en mármol en época de Augusto o Tiberio y conservado en la Gliptoteca de Múnich representa varios edificios de un santuario rural, con cierto aire egiptizante<sup>283</sup>. Un campesino porta ofrendas ante un edificio circular abierto, parcialmente en ruinas, que tiene algunos objetos relacionados con los misterios dionisiacos, así como un pórtico coronado por una gran piña atravesado por un añejo árbol sagrado, pelado y con algunas bellotas<sup>284</sup>. Según P. Zanker, el conjunto podría tratarse de un *deserta sacraría*<sup>285</sup>. Dentro del edificio circular se dispone una ofrenda frutal. Fuera de este pequeño complejo, en un paraje rocoso, se sitúa un templete en cuya puerta se ve un herma, según A. Furtwängler, de Príapo<sup>286</sup>, aunque no tiene pene. A nivel arquitectónico nos interesa el arco del templete exterior, que forma parte de lo que sería el entablamento, como si se tratase de una moldura continua (la continuidad se evidencia en la decoración punteada que unifica arco y entablamento). Otro arco, muy diferente, se sitúa encima de una moldura en el pórtico del edificio circular. El primer arco es de gran interés porque es posiblemente el ejemplo más temprano que se conoce de dicha solución arquitectónica aplicada a la representación de un templo. Es comparable al larario de la casa del Príncipe de Nápoles o al *purgatorium* del templo de Isis, pero si realmente lo que se ha querido representar es una moldura continua que unifica arco y entablamento, la novedad sería absoluta, aunque podría estar atestiguando edificios de pequeñas dimensiones, tal vez realizados en madera, que hoy no conservamos.

El mismo problema que plantea el relieve que acabamos de comentar afecta a la funda de la espada llamada de Tiberio, conservada en el Museo Británico (Inv. GR 1866.8-6.1 = Bronze 867). Es una obra destacable por su iconografía, principalmente por la representación de un edificio muy singular que se integra en el contexto de conmemoración imperial de una victoria. Pese a ello, la bibliografía sobre dicha pieza es escasa y apenas se ha detenido en el comentario del modelo

---

<sup>283</sup> Furtwängler 1910, n. 455, p. 397; Bacchielli 1995, fig. 1, pl. XI; Zanker 2008, pp. 335-336.

<sup>284</sup> Bacchielli 1995, p. 129. Sobre el árbol sagrado en Grecia y Roma, *vid.* Mayassis 1964, pp. 178ss. (en la p. 212 se ilustra este ejemplo).

<sup>285</sup> Zanker 2008, p. 336; citando a Propertio III 13, 47.

<sup>286</sup> Furtwängler 1910, p. 397.

arquitectónico que utiliza<sup>287</sup>. La espada es un *gladius* del tipo Maguncia –empleado durante el periodo julio-claudio– hallado en las proximidades de dicha ciudad germana (antigua Mogontiacum) y que suele datarse a fines del reinado de Augusto o comienzos del de Tiberio (**fig. 86**). La vaina es de estaño y bronce dorado y luce en su embocadura una escena conmemorativa evidente (**fig. 87a**); pese a ello, la identificación de los personajes resulta controvertida. Fundamentalmente, existirían tres opciones: el oferente de la victoria sería Germánico y la figura entronizada, Augusto –pero el acto sería en honor de Tiberio dada la inscripción a él dedicada en el escudo junto al trono y a su retrato presente en el clípeo de la espada–; o bien podría tratarse de Germánico entregando la victoria a Tiberio; otra alternativa, por la que nos inclinamos, sería que el oferente fuese Tiberio haciendo la entrega retrospectiva o simbólica a Augusto divinizado –dado que lleva el torso descubierto y se sienta al modo de Júpiter–<sup>288</sup>. El hecho conmemorado por medio de esta pieza podría ser la victoria de Tiberio sobre los vindélicos (15 a. C.)<sup>289</sup>, o bien la de Germánico y la legión XX Valeria sobre diversas tribus germanas en la batalla de Idistaviso y las campañas que dirigió del 14 al 16 d. C., intervención que permitió el rescate de prisioneros y la recuperación de dos de las águilas perdidas por Publio Quintilio Varo en el llamado desastre de la batalla del bosque de Teutoburgo (septiembre de 9 d. C.)<sup>290</sup>, con lo que sería posible sugerir una datación de la pieza entre el 16 y el 17 d. C.<sup>291</sup> A este respecto, conviene recordar que en el Imperio era costumbre conceder la victoria al soberano, para evitar rivalidades entre los generales. La inscripción “*Felicitas Tiberi*[*i*]” en el escudo colocado junto al trono, denota que la felicidad se obtiene gracias a Tiberio –a él ofrecida o a Augusto y su memoria– y al pueblo romano. El medallón que aparece en la parte central de la vaina es un retrato de Tiberio y no de Augusto (**fig.**

---

<sup>287</sup> Los dos trabajos fundamentales son Lippold 1952; Klumbach 1970. Hoy se acepta generalmente el segundo por lo que respecta a las circunstancias históricas relacionadas con el desastre de Teutoburgo, *cf.* Koortbojian 2006, pp. 197-203. Ni siquiera los estudiosos del “dintel arcuado” se han detenido apenas en esta pieza. En Crema 1961, no se cita; otros la ignoran y hacen un breve comentario a regañadientes a modo de *post scriptum*, como Brown 1942, p. 399: “*Since writing this article, the famous “sword of Tiberius” has been drawn to my attention as showing a temple with an arcuated lintel upon it. This is, as far as I can see, an isolated first-century A.D. example of the use of the motif in the minor arts. However, the statement made in the final paragraph of my paper must be amended to read, “In the second century A.D. it commonly appears etc., etc.”*”. Sobre el Desastre, desde el punto de vista histórico, *vid.* Beck 2011; McNally 2011.

<sup>288</sup> *Cfr.* Lippold 1952; Klumbach 1970; Edwards 2003, pp. 134-135; Koortbojian 2006; Parada López de Corselas 2014. Sobre la novedosa iconografía de Augusto y Tiberio, debe tenerse en cuenta la comparación con un relieve perteneciente a la NY Carlsberg Glyptotek que representa a Tiberio dirigiéndose de modo muy semejante a un *Genius*; *cf.* Rosso e. p. (a); Rosso e. p. (b). En el Gran Camafeo de Francia Tiberio ya ocuparía el lugar de Augusto entronizado; los ragos de Augusto son muy semejantes tanto en la espada de Tiberio como en dicho camafeo (figura central del registro superior).

<sup>289</sup> Sobre este tipo de escenas *vid.* Gabelmann 1984, pp. 86ss.

<sup>290</sup> En la que sufrieron una humillante derrota tres legiones –la XVII (águila recuperada en 41 d. C.), la XVIII (águila recuperada por Germánico en el 16 d. C.) y la XIX (águila recuperada por Lucio Stertinius en 15 d. C.)– de modo que sus números no volvieron a utilizarse para nombrar nuevas legiones. Tras ello, Germánico regresó victorioso a Roma en la primavera de 17 d. C., donde se concedió el triunfo al ya emperador Tiberio. *Cfr.* Rodríguez González 2003, p. 384-387, 390, 393-394 (quien critica la anterior identificación de las legiones realizada por E. Cavaignac).

<sup>291</sup> Künzl 1988, pp. 130-131.



87b). No obstante, que el oferente se tratase de Tiberio o de Germánico creemos que depende más bien de las intenciones y afinidades del militar comitente, quien quizás presentó el tema de modo intencionadamente ambiguo, e incluso, como hemos visto, cabría combinaciones de personajes para expresar un mensaje retrospectivo y honrar también a Augusto divinizado<sup>292</sup>. Con respecto a la figura entronizada, dado que tiene el pecho descubierto y que se sienta al modo de Júpiter, es más probable que se tratase de Augusto divinizado y no de Tiberio —representación que para este último se entendería mejor en piezas más tardías como el Gran Camafeo de Francia—, no obstante citado en la inscripción y retratado en el clipeo. La figura de Augusto divinizado y sentado en lo que parece un trono más que una silla curul, serviría para legitimar la posición ocupada por el oferente y, en todo caso, de manera palmaria por la inscripción, el gobierno de Tiberio. En la punta de la vaina se observan dos motivos (**fig. 87c**). En la parte inferior se representa una figura femenina semejante a una amazona que porta una jabalina y un *secur* (hacha de doble filo), insignia de los magistrados romanos con poder para condenar a muerte; se trataría pues de una alegoría de la autoridad militar más que de un “símbolo de los enemigos bárbaros” como sugiere P. Zanker, aunque también podría admitirse su relación con *Vindelia*<sup>293</sup>. Dicha figura está a los pies de un edificio tetrástilo rematado con lo que parece un “frontón sirio” bastante simplificado (**fig. 88**). En su vano central se puede ver un águila legionaria, tal vez una de las rescatadas, o más bien la de la legión que la rescató y que enfatizaría la relación simbólica con Júpiter. El ave se apoya sobre lo que parece el remate del estandarte y en el pico lleva una sarta con cuatro cuentas redondas, tal vez distinciones. En cada uno de los vanos laterales, colocados en un asta, hay dos torques, que puede ser trofeos o condecoraciones militares que solían entregarse a pretorianos, legionarios y centuriones, pero también a unidades militares como premio a servicios distinguidos<sup>294</sup>. En el ejército romano los emblemas militares, el águila y las condecoraciones se guardaban con honores en el santuario (*aedes*) situado en el cuartel general (*principia*) o núcleo —físico, jerárquico y simbólico— del campamento. Es por tanto muy posible que el templete de la espada de Tiberio represente los *principia* o a la *aedes* o *sacellum* del regimiento al que pertenecía el propietario de la espada. G. Lippold sostiene que debió encargarse para un oficial superior distinguido en las campañas germanas, e incluso sugiere la posibilidad de que fuese un regalo en nombre del emperador como recompensa a sus servicios. Por su parte H. Klumbach, teniendo en cuenta que los metales empleados son habituales en este tipo de obras, sostiene que era una pieza bastante

<sup>292</sup> Cfr. Koortbojian 2006, p. 198.

<sup>293</sup> Zanker 2008, p. 274.

<sup>294</sup> Así por ejemplo, se habla de un *ala torqueata* o regimiento de caballería distinguido con uno o varios torques, o del *cognomen* “Torquatus” dentro de la *gens* Manlia, cuyo antepasado mató a un jefe galo, le arrebató como trofeo su torque de oro y lo llevó puesto al cuello como recuerdo de su hazaña, a partir de la cual se le conoció como Tito Manlio Torcuato. En general, sobre los torques en el Imperio y sus representaciones *vid.* Castro 1998, pp. 147ss.

común, posiblemente propiedad de un centurión o algún suboficial. Ello no obsta para que fuera un objeto de ostentación, además con una iconografía única si se compara con otros ejemplares conservados. Por todo lo expuesto, nos encontramos ante la representación de un edificio con connotaciones sacras y de prestigio, en este caso, una *aedes* o templo del campamento militar, destinado a acoger y exponer los emblemas e insignias militares y posiblemente el botín de guerra. Todo ello, relacionado con una escena de aclamación imperial y de la felicidad pública resultado de la victoria obtenida por Germánico pero atribuida a Tiberio, triunfo que trataba de limpiar la traumática deshonra que supuso el desastre de Teutoburgo –un antes y un después en la historia de Roma, en autores como Tácito y Suetonio– en una pieza de exhibición –como es este tipo de funda– relacionada con el ámbito militar del portador y cuyo objetivo es exaltar las acciones de sus superiores, manifestar la cohesión de la legión correspondiente y sus distinciones; en definitiva, una insignia más de mérito y de vinculación con la majestad del emperador y con el Estado.

Es posible que estructuras como la aludida en el ejemplo que comentamos, debido a las necesidades de los campamentos, fueran efímeras o, en todo caso, portátiles; los exagerados remates del frontón representado en la espada de Tiberio podrían incidir sobre su carácter temporal y votivo. Dicho tipo de remates liriformes, típicos del área de Maguncia en época romana, servirían para adscribir a dicho centro la producción de la escena<sup>295</sup>; con lo cual la pieza insistiría en Occidente como lugar donde comenzó a promoverse el uso de la “serliana” en fachadas. Como en el ejemplo del relieve anterior, podemos sugerir que se trataría de un templete de pequeñas dimensiones, tal vez realizado en madera, lo cual además facilita la experimentación e incorporación de estructuras novedosas arcuadas. Esto nos llevaría, como más adelante veremos en la numismática, a relacionar dichos testimonios con baldaquinos, carros procesionales y otras estructuras afines. Asimismo, la pervivencia y desarrollo del modelo de fachada podría haber repercutido en las formas empleadas mucho más tarde, en el foro de Trajano en Sarmizegetusa, y en época de Diocleciano tanto en su campamento de Lúxor como en el de Palmira, que veremos en los apartados correspondientes. No obstante, el modelo arquitectónico presente en la espada de Tiberio está apenas esbozado, como por otro lado es habitual en las representaciones de la numismática y la toréutica, que también tendremos ocasión de analizar, sobre todo en relación con unas piezas votivas de los ss. III-IV d. C. halladas en Raetia (provincia germana) cuyas representaciones pueden estar hablándonos de templetos semejantes, así como una tumba domatomorfa hallada en Maguncia (como la espada de Tiberio), modelos que culminarían en el famoso disco o *missorium* de Teodosio. La presencia de estos modelos sorprende en un lugar como Maguncia en fecha tan temprana como c. 15 d. C., además teniendo en cuenta que Germania era un

---

<sup>295</sup> Künzl 2008, p. 75.

territorio aparentemente alejado de la vanguardia arquitectónica tardohelenística y altoimperial. No obstante, la capacidad de movimiento de estos pequeños modelos de un extremo a otro del Imperio, así como de las legiones –multiculturales– que los portaban consigo, pueden justificar su presencia en dichas tierras. A pesar de todo, a la vista de los monumentos conservados, hemos de ser cautos a la hora de interpretar la estructura arquitectónica representada. Podría tratarse de un modelo más simple que el “frontón sirio”, aunque lo preludia, como un esquema semejante al que recurre el larario del *viridarium* de la casa de Pompeya VII, XV, 8 (**cf.** **fig. 70**), que es de cronología próxima a la espada de Tiberio. No obstante, dicha pieza asume ya el esquema fundamental de “serliana” rematada por frontón triangular, que es lo que más nos interesa, y que a su vez estaba presente en el larario de la casa del Príncipe de Nápoles.

Superado ya el reinado de Tiberio, en época de Claudio encontramos la primera representación numismática conocida de edificio tetrástilo con arco sobre el intercolumnio central (esquema en “serliana”) rematado por un frontón. Se trata de una moneda de Nicea datable durante el reinado de Claudio (41-54 d. C.), pues su nombre y su perfil figuran en el anverso<sup>296</sup>, aunque según M. J. Price y B. L. Trell puede acotarse a época de Mesalina, entre el 41 y el 48 d. C.<sup>297</sup> (**fig. 89a**) El arco apoya directamente sobre las columnas, quedando encajado en la estructura del entablamento y el frontón; el dibujo de T. L. Donaldson es impreciso, ya que sitúa al arco sobre el entablamento (**fig. 89b**). La “serliana” remata un edificio de dos plantas, la baja adintelada y con una gran inscripción griega, *Neikaieon* (“de los niceos”), que juega con el nombre de la ciudad (*Νικαῖα* / *Nikaia*) y con el concepto de niceno/niceo como ciudadano de dicha urbe y como edificio celebrativo de la Victoria. De los dinteles del piso inferior cuelgan asimismo guirnaldas (?) o bien cualquier otro objeto votivo que no distinguimos. La estructura arquitectónica elemental, fachada tetrástila de dos pisos con vano central destacado, es un modelo general empleado también en otras monedas de Nicea<sup>298</sup> y recuerda el propileo del templo de Atenea Polias en Pérgamo<sup>299</sup>. En la moneda apenas comentada se trataría de un desarrollo del tipo presente en Pérgamo y de la tendencia a la combinación de arcos y dinteles que testimonian las puertas de Nicea (**cf.** **figs. 34-35**).

A mediados del s. I d. C. Maguncia vuelve a atraer nuestra atención. En dicho periodo se data la estela del vexilífero Gnaeus Musius (caliza local, 200 x 95 x 29 cm), de la *Legio XIV*

<sup>296</sup> Donaldson 1859, n. 70, pp. 264-265.

<sup>297</sup> Price, Trell 1977, n. 295, fig. 182, pp. 14, 100.

<sup>298</sup> Price, Trell 1977, figs. 180, 181, 183.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 99.

*Gemina*, oriundo de Veleia (Italia) y muerto a los 32 años, después de 15 años de servicio<sup>300</sup> (**fig. 90**). La pieza, como la espada de Tiberio, sorprende por la temprana asimilación de formas arquitectónicas muy novedosas y que, aparentemente, no se difunden hasta el s. II d. C. Se emplea un edículo dístico con columnas de acanaladuras helicoidales, rematado por frontón abierto que acoge una venera, fórmula tardohelenística, muy alejandrina y que en este ejemplo se resuelve de modo similar al “frontón sirio”. Al igual que ocurre en la espada de Tiberio, el frontón tiene el mismo tipo de remates liriformes vinculados al área de Maguncia. Ambas piezas atestiguan las innovaciones que el activo ejército romano transmitía a los lugares donde se iba asentando, novedades que formaban parte de un contexto de fuerte propaganda pro-Roma para facilitar la dominación de las nuevas áreas conquistadas y la romanización de sus habitantes.

Otro testimonio del uso del arco en una fachada, aunque menos importante, lo ofrece un sestercio de Nerón acuñado en Roma hacia 65 d. C. (RIC-270). En el reverso se representa el sencillo templo de Jano, con un arco que apoya sobre las columnas, aunque podría interpretarse que en la realidad estaría situado entre ellas (**fig. 91a**). Semejante arco sobre columnas se observa en la moneda de Nerón que recoge el templo de Jano y en las diversas versiones de la acuñación del *Macellum* bajo el mismo emperador<sup>301</sup> (**fig. 91b**).

Una lastra de revestimiento de mediados o finales del s. I d. C. realizada en terracota policromada y procedente de una tumba de la vía Salaria en Roma (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme), representa una escena de la tragedia *La muerte de Astyanax* de Lucio Accio<sup>302</sup> (**fig. 92**). La pieza no solamente es adecuada para saber cómo eran algunos elementos del *atrezzo* de las representaciones teatrales en dicho periodo –sobresalen a este respecto las máscaras representadas– sino que interesa por la destacable representación de la *scaenae frons*. La novedad presente en este ejemplo concreto son los dos arcos –semejantes a los vistos en las monedas de época de Nerón– que apoyan sobre entablamento y que acogen puertas flanqueando el edificio escénico, que juega asimismo con la alternancia de pilastras y columnas. Ya hemos tenido ocasión de sugerir la *scaenae frons* y ejemplos afines tales como el presente en el Palacio de las Columnas de

<sup>300</sup> En general *vid.* Gabelmann 1972; Selzer 1988, cat. 30, p. 128.

<sup>301</sup> Agrupadas en RIC 2ª ed. Nero 401.

<sup>302</sup> Astyanax o Astianacte era hijo de Héctor y de Andrómaca, por tanto nieto de Príamo, rey de Troya. Héctor le llamó Escamandro (gr. Σκαμάνδριος), río que baña Troya, pero el pueblo prefería llamarlo Astianacte, Ἀστυάναξ (Astiánax) “el que reina en la ciudad”, de ἄστυ (ciudad) y ἄναξ (dueño). Murió aún niño a manos de Neoptólemo (versión *Pequeña Iliada*), quien lo despeñó desde una torre en el saqueo de Troya, o bien fue asesinado por Odiseo (versión *Iliupersis*). Según otra versión el niño no murió durante el saqueo, sino que llegó a fundar una nueva Troya junto a su primo Ascanio. Por desgracia, de la obra de Accio solamente se conocen fragmentos.

Ptolemais, como estructuras con un fuerte componente de prestigio y potencialmente innovadoras en los ámbitos tipológico y decorativo. Incidiremos sobre estos aspectos más adelante.

A finales del reinado de Nerón, tras el terremoto de Pompeya en el año 62 d. C. –y antes de la erupción del Vesuvio de 79 d. C.– se utiliza un tipo de arco que invade el frontón –ambos muy simplificados– en dos relieves del larario de la casa de Lucius Caecilius Jucundus que ilustran precisamente tal cataclismo (**fig. 93**). Estos motivos nos hablan nuevamente de la especulación formal y tipológica del momento, además con tendencia a la aplicación de dichas formas hacia el exterior en puertas monumentales<sup>303</sup>, datos que servirían de apoyo para propuestas reconstructivas de los arcos honorarios de Pompeya comentados<sup>304</sup>.

Como vemos, el reinado de este denostado emperador (54-68 d. C.) fue, no obstante, importante por sus innovaciones arquitectónicas. En tal contexto no ha de olvidarse que comienzan a surgir nombres de especial relevancia, como Severo y Celer, los célebres arquitectos de la *Domus Aurea* (64-68 d. C.) (**fig. 94**), y más tarde, en época de Domiciano (r. 81-96 d. C.), Rabirio en la *Domus Flavia* (**fig. 95**). Introdujeron, al menos a nivel de planta, modelos mixtilíneos fundamentales para el desarrollo futuro de la arquitectura romana, subrayaron ejes de simetría y experimentaron con ábsides, exedras y composiciones basilicales<sup>305</sup>. Las innovaciones de dicha época, de un modo u otro, se reflejaron en la pintura del IV estilo (h. 54-90)<sup>306</sup>, otra novedad del periodo. Para rastrear los motivos arquitectónicos de dicho estilo nos servimos de la clásica obra de H. Eristov, el repertorio más completo hasta el momento<sup>307</sup>. Por desgracia, en ella no encontramos composiciones tan claras como las vistas en el II estilo. No obstante algunos esquemas se asemejan, aunque lejanamente, a la “serliana”<sup>308</sup> (**fig. 96**), como sucede por ejemplo en una pintura de la casa de Marcus Lucretius Fronto en Pompeya, donde se representa una fachada tetrástila en cuyo entablamento se eliminan el architrabe y el friso en el tramo correspondiente al intercolumnio central (**fig. 97**).

---

<sup>303</sup> Adam 1989; Pappalardo, Capuano 2006, p. 84; Bassani 2008, pp. 122-123.

<sup>304</sup> Müller 2011, pp. 47-48.

<sup>305</sup> Sobre estos edificios *vid.* Mar 2005, pp. 113-174; Mar 2009.

<sup>306</sup> Barbet 2009, pp. 180ss.

<sup>307</sup> Eristov 1994.

<sup>308</sup> Otros juegos a base de retranqueos y superficies curvas en *ibid.* pp. 123ss.

La obra arquitectónica principal del reinado de Nerón, la *Domus Aurea* (64–68 d. C.)<sup>309</sup>, ofrece las composiciones pictóricas del IV estilo más semejantes a la “serliana”, que conocemos gracias a acuarelas del s. XVIII tomadas antes de la casi total destrucción de los originales. Nos referimos a dos lunetas iguales existentes en origen en el ambiente 54<sup>310</sup> y a la gran pintura del ambiente 50 o corredor de las Águilas<sup>311</sup> (**cf. fig. 94**). En la única luneta del ambiente 54 de la cual queda testimonio gráfico –la sur– se representa un cuerpo arquitectónico avanzado formado por dos arcos rebajados que conectan tres intercolumnios ocupados por figuras femeninas, tal vez divinidades (**fig. 98**). La central, Venus (?) se destaca por estar sentada y tener ante sí cuatro escalones, por detrás una puerta entreabierta y sobre ella, colgando, una lucerna de múltiples fuegos. El cuerpo arquitectónico descrito da acceso a un pabellón o patio interior del que parten dos alas, hacia izquierda y derecha. El conjunto se decora con guirnaldas, un gran paño pendiente y tres cuadros que informan sobre cómo estarían dispuestas las pinacotecas en este momento. Se trata en general de un ambiente muy refinado y delicado, pero al mismo tiempo de gran aparato, seguramente con connotaciones sacras. Si fuera un ciclo dedicado a Venus, ¿podría tratarse de un conjunto que nos habla de la glorificación de la dinastía Julio-Claudia, en relación con dicha diosa?

La gran pintura del corredor de las Águilas (**fig. 99**), por su parte, es una verdadera “*facciata da parata*” en la cual, a pesar de la ausencia de una perspectiva tan marcada como en ejemplos del II estilo, todo el conjunto “*risulta orientato verso il centro, dove si estende un’edicola a due piani coperta a forma di timpano, sagomato a semicerchio, in alto.*”<sup>312</sup> Este edículo se organiza en esquema de “serliana” integrada en un frontón triangular, de cuyo arco penden una coraza y dos yelmos; en cuanto al esquema arquitectónico, parece una evolución de la pintura de la casa de Apolo en Pompeya que comentamos antes. En los intercolumnios del piso superior cuelgan un total de 8 coronas de laurel y el ático se decora con estatuas masculinas desnudas de aspecto heroico que portan yelmo y escudo y alzan un brazo; entre la arquitectura se representan asimismo clipeos/escudos circulares, figuras masculinas desnudas en distintas actitudes, tritones y, dominando la composición, una figura sedente. Según G. P. Meyboom y E. M. Moormann podría ser Venus portando un espejo<sup>313</sup>, pero una observación más minuciosa nos permite apreciar que se trata de un varón sentado con el torso desnudo y que sostiene un bastón a la manera de Zeus y

<sup>309</sup> Sobre este edificio y su decoración pictórica el estudio más reciente es la *tesi di laurea magistrale* de nuestro discípulo Marco Brunetti. A ella remitimos para el estado de la cuestión y bibliografía: Brunetti 2014, esp. pp. 33-35.

<sup>310</sup> Pinot de Villechenon 1998, n. 23 (Musée du Louvre, Inv. 18134); Meyboom, Moormann 2013, pp. 179-180 (con bibliografía).

<sup>311</sup> Pinot de Villechenon 1998, n. 24 (Musée du Louvre, Inv. 18152); Meyboom, Moormann 2013, pp. 176-178 (con bibliografía).

<sup>312</sup> Meyboom, Moormann 2013, p. 177.

<sup>313</sup> *Ibid.*

otros dioses, en su cabeza luce una corona de pámpanos y se flanquea por dos ánforas, todo lo cual invita a pensar que se trate de Baco; a través del arco que acoge al dios se vislumbra la fachada de un templo tetrástilo que insiste en la sacralidad de la escena. Este conjunto de arquitectura fingida, que semeja una *scaenae frons*<sup>314</sup> especialmente regia, parece pedir la afluencia de personajes que participen del drama sacro. Esta sala pertenece al complejo de estancias de aparato de la *Domus Aurea*, donde ocupa un lugar fundamental en el recorrido entre el ala oeste del conjunto conservado y el cuerpo central que acoge la *Volta Dorata*<sup>315</sup>. Los “figurantes” de este “teatro” serían los cortesanos de carne y hueso y el propio emperador, como sabemos, tan preocupado por el drama y por los efectos más aparatosos posibles en sus residencias. Este fondo sería un ambiente ideal, entre tantos otros, para manifestar los mensajes de poder y filohelenismo que Nerón pretendía por medio de sus dramáticas acciones; la escena del corredor de las Águilas podría ser un preludio de lo que esperaba a los visitantes en las contiguas salas centrales. A día de hoy se sigue desconociendo la función de la *Domus Aurea* pero, frente a la falta de espacios habitativos y de “intendencia” –principalmente, cocinas y letrinas– sugerimos que se tratase de un conjunto que exaltaba la elección ideológico-cultural filohelénica de Nerón, como gran museo, gimnasio y biblioteca, con funciones representativas y formativas<sup>316</sup>.

A partir de esta importante pintura llegamos a una doble novedad: la aplicación en el ámbito pictórico de la “serliana” rematada por frontón, y su empleo en un fondo arquitectónico a modo de *scaenae frons*, y no reducida a una pequeña fachada interior como la del Palacio de las Columnas de Ptolemais. Recordemos además que, para Vitruvio, las puertas intermedias de la *scaenae frons* “poseerán la ornamentación de un palacio real (*aulae regiae*)”<sup>317</sup>, lo que parece dejar claro que para el tratadista estas tendencias tenían un origen muy concreto. Ello sería especialmente apropiado para la ambientación de la “escena trágica” y sus temas elevados, donde Vitruvio considera a las columnas, fastigios y estatuas entre los elementos regios (“*Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus*”)<sup>318</sup>, asunto retomado por Serlio en el Renacimiento<sup>319</sup>, con lo que

---

<sup>314</sup> Cfr. Iacopi 1999, p. 24; Brunetti 2014, p. 31.

<sup>315</sup> Se trataría de un pasaje de comunicación importante en cualquier recorrido interno de la *Domus*, por ello se aprovecharía para desplegar esta impactante “fachada de aparato” figurada. La importancia del rol de comunicación del ambiente salta a la vista si tenemos en cuenta que hoy en día forma parte del recorrido de evacuación del edificio.

<sup>316</sup> Cfr. Brunetti 2014.

<sup>317</sup> Vitruvio V, 6, 8.

<sup>318</sup> Vitruvio V, 6, 9: “Tres son las clases de escenas: trágicas, cómicas y satíricas; sus decorados son muy diferentes entre sí por diversas razones; las tragedias se representan con columnas, fastigios, estatuas y otros elementos regios; las comedias poseen el aspecto de edificios privados con balcones y ventanas, que simulan edificios ordinarios; las satíricas se adornan con árboles, cuevas, montañas y otras características propias del campo que imitan paisajes.”

<sup>319</sup> Serlio, lib. II (ed. Paris 1545), ff. 68-69r.

entendemos mejor los ejemplos hasta ahora comentados –teatro de Orange, placa de terracota con escena de *Astyanax*, pintura del corredor de las Águilas– y las novedades arquitectónicas que en ellos se introducen. Más adelante volveremos sobre la relación de la “serliana” con el *fastigium*.

Por desgracia, no conocemos ninguna *scaenae frons* de época neroniana que utilizase el modelo presente en el corredor de las Águilas de la *Domus Aurea*, aunque podría haber existido dado el empleo del motivo en las obras de microarquitectura comentadas, como el larario de la casa del Príncipe de Nápoles, y en representaciones como la vaina de la espada de Tiberio y la moneda de Nicea de época de Claudio. De existir una *scaenae frons* que siguiera las mismas pautas que la pintura del corredor de las Águilas, a pesar de que se trataría de una suerte de fachada interior del teatro, como es dicha estructura, nos encontraríamos por fin ante la aplicación temprana de estos modelos a la arquitectura monumental, dando un paso más allá –en monumentalidad– del ejemplo del Palacio de las Columnas de Ptolemais, y –en organicidad y coherencia compositiva– del modelo planteado por los laterales del arco de Orange.

Acabamos de destacar el carácter regio de la *scaenae frons* según Vitruvio. Estudios recientes explican el origen de tal estructura en el s. II a. C. en relación con juegos triunfales y la glorificación de diversos generales y magistrados por medio de la exposición de las esculturas obtenidas como botín de guerra<sup>320</sup>. A nuestro entender, dichas razones no minimizan el espíritu genérico de la *scaenae frons* y de todo el teatro como obra resultado del evergetismo, en el que se incluye también la promoción de los espectáculos que acoge. Ello podría estar unido a la exposición del botín, pero no tendría por qué ser el único factor que originó su erección; muy al contrario, la *scaenae frons* dispone un ámbito muy adecuado para la “epifanía” –si se nos permite el término– dramática, esto es, un enmarque arquitectónico que favorece la representación de grandes temas de reflexión religiosa, filosófica y social, en uno de los lugares de encuentro y de difusión de ideas más importantes de la vida cotidiana en la Antigüedad. No extraña por tanto los excesos de ostentación que Plinio tanto critica<sup>321</sup>, cuando llega a hablar hasta de 3.000 estatuas decorando una *scaenae frons* del teatro que sufragó M. Escauro:

“Durante su edilidad [58 a. C.] construyó la obra más grande de todas cuantas hayan salido de la mano humana. Esta obra fue un teatro. La escena tenía tres pisos y 360 columnas, y esto en una ciudad que no había tolerado las seis columnas de mármol del Himeto sin que mediara la crítica de un ciudadano intachable. La parte más baja de la escalera era de mármol, la del centro de cristal, una extravagancia del lujo que no ha

<sup>320</sup> Klar 2006, pp. 170ss. y notas 33, 36, 37; Koortbojian 2006, pp. 197-203.

<sup>321</sup> Plinio XXXIV, 36; XXXVI, 6-7, 114-115.



vuelto a oírse después, y la más alta de madera dorada; las columnas de la parte baja, como hemos indicado, medían 38 pies; las estatuas de bronce que había entre las columnas eran, como se mencionó, 3.000; la cavea tenía capacidad para 80.000 personas [...] El aparejo restante, telas de tejido atálico, pinturas y los demás decorados escénicos [...]"<sup>322</sup>

Ese lugar, ya de por sí prestigioso y expuesto a todas las miradas del público, del mismo modo que acogía obras dramáticas griegas, con pasión filohelénica, pudo dotarse paralelamente de elementos como las estatuas o columnas del botín de guerra y de motivos arquitectónicos prestigiosos tomados del mundo helenístico, copiados de los palacios reales –como decía Vitruvio– o de otros espacios de representación y de los propios escenarios efímeros pintados –como el del pasaje sobre Apaturio de Alabanda– o construidos en materiales frágiles, que Roma se encargaría de monumentalizar partiendo de experiencias como el siempre citado Palacio de las Columnas de Ptolemais. Estamos convencidos de que, como en el caso del modelo real al que aludiría la espada de Tiberio, queda mucho por saber acerca de las arquitecturas efímeras en el mundo romano, que darían la clave de muchos de los vacíos con los que hoy nos enfrentamos.

---

<sup>322</sup> Plinio XXXVI, 114-115 (ed. E. Torregó, Madrid 2001, p. 164).

## 1.C.- CONCLUSIONES: *KOINÉ* MEDITERRÁNEA Y NACIMIENTO DEL “BARROCO” ROMANO

### 1.C.1.-*Firmitas, utilitas* y *venustas* hacia soluciones “barrocas” como la “serliana”

El complejo proceso que venimos explicando, que implica una mirada al desarrollo general de la arquitectura romana en su conjunto –que continuaremos en los capítulos siguientes partiendo de las premisas ya planteadas– puede vincularse con un deseo de innovación en las tres concepciones de la arquitectura presentes en *De Architectura* de Vitruvio: *firmitas* (solidez, correcto uso de materiales y reparto de fuerzas, perpetuidad), *utilitas* (utilidad, funcionalidad o decoro, obtenidos por la correcta distribución de las partes, la orientación del edificio, la correspondencia entre forma, espacio y función, con lo cual implica cuestiones como visibilidad y circulación) y *venustas* (belleza, ornamentación, proporcionalidad, desarrollo formal armónico de acuerdo con la *symmetria*, esto es, la correspondencia armónica de las partes entre sí y de éstas con el todo, en base a una composición modular y ordenada)<sup>323</sup>.

Las tensiones entre el modelo ideal de Vitruvio y las necesidades de innovación se ponen ya de manifiesto no solamente en las pinturas del II estilo –y más tarde, del IV– sino que también encuentran su trasunto en la anécdota de Apaturio de Alabanda, citada siempre que se tratan de explicar las soluciones “barrocas” que analizamos en este trabajo, como la fachada del lado norte del *peristylum* del Palacio de las Columnas en Ptolemais:

“En Tralles, Apaturio de Alabanda pintó con destreza artística unos decorados en un pequeño teatro, que denominan *ecclesiasterion*. Pintó columnas, estatuas y centauros que soportaban el arquitrabe, techos con cúpulas, salientes muy acusados de frontones, cornisas adornadas con cabezas leoninas, que sólo tienen sentido como canalones para verter el agua de los tejados. Además con una gama muy variada de colores pintó encima un «episcenio», con cúpulas, pórticos, medios frontones y todo lo que propiamente pertenece al conjunto de la techumbre. Como el aspecto de semejantes decorados satisficiera gratamente, debido a la rica y abundante variedad de objetos, todo el mundo estaba ya a punto de aplaudir su trabajo, cuando se adelantó el matemático Licinio diciendo que: «los habitantes de Alabanda eran considerados hombres hábiles para abordar cualquier tema de carácter civil, pero que por un defecto de escasa entidad eran estimados como personas ineptas, simplemente porque en su Gimnasio todas las estatuas imitaban a oradores apasionados y, sin embargo, en el foro sus estatuas imitaban a atletas lanzando el disco, corriendo o jugando a la pelota. Esta

---

<sup>323</sup> “Tales construcciones deben lograr seguridad, utilidad y belleza. Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa elección de los materiales, sin restringir gastos. La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución –según sus propias características– orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría” (Vitruvio I, 3, 2)

inconveniente y chocante ubicación respecto a las propiedades de cada lugar, favoreció que la ciudad tuviera fama de escasa sensibilidad. ¡A ver si ahora, ante estos decorados de Apaturio, nosotros resultamos ser alabandeses o abderitas! Pues, ¿quién de vosotros coloca sobre el tejado de la casa otra casa o columnas, o frontones artísticamente decorados? Estos elementos se colocan sobre los entramados, pero no sobre las tejas de los techos. Concluyendo, si aceptáramos en las pinturas lo que no guarda ninguna correspondencia con la realidad objetiva, nos adheriríamos a tales ciudades, que han sido consideradas como ignorantes por estas incoherencias”<sup>324</sup>.

Pero en realidad, como hemos visto, estas innovaciones no serían fruto de la ignorancia, sino más bien del refinamiento y del afán innovador, de raíz filohelénica, que enriqueció a la arquitectura romana y permitió su desarrollo, a medida que el Imperio se ampliaba y asimilaba culturas orientales en general y helenísticas en particular. Innovaciones y soluciones que nacen en este periodo en todos los medios analizados, como reflejo de la realidad constructiva o bien como investigación más o menos independiente y ecléctica, no obstante partiendo siempre de un fuerte sustrato tardohelenístico donde se encontraban balbuceos de las estructuras que Roma asimilará poco a poco e integrará en su repertorio durante la dinastías Julio-Claudia y Flavia; y desarrollará, difundirá, monumentalizará y dotará de mayor organicidad y coherencia especialmente durante la dinastía Antonina, como veremos a continuación. Algunos tanteos del periodo julio-claudio quedarán solamente en eso, sin gozar de fortuna posterior, como la peculiar combinación de molduras del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya. No así otros modelos, como el larario de la casa del Príncipe de Nápoles, que se repetirá en el s. II d. C. en la fuente del acueducto de Adriano en Atenas, o algunos elementos vistos en Éfeso.

### **1.C.2.- *Imitatio Alexandri*: Roma integra la cultura helenística de Grecia, Asia y Egipto**

Por fortuna, cada vez nos alejamos más de la visión tradicional de la arquitectura romana como repertorio de soluciones constructivas encaminadas a satisfacer el supuesto carácter austero y el sentido práctico asociados a dicha civilización. Si bien tales conceptos construyen la imagen que los tradicionalistas romanos quisieron dar de sí mismos, reivindicando su romanidad basada en los *mores maiorum*, es tan ficticia como el sentimiento de rechazo de la sociedad romana hacia los modelos culturales y políticos helenísticos. En la esfera artística, el disimulo con que la élite pretendía hacer pasar inadvertido su filohelenismo se refleja en testimonios tan elocuentes como el célebre discurso en el que Cicerón acusa a Verres del robo de estatuas en Sicilia<sup>325</sup>. Dicha fuente

---

<sup>324</sup> Vitruvio VII, 5, 5-6.

<sup>325</sup> Cicerón, *In Verrem* II.1., 53ss. y II.4, 4ss.

refleja por un lado la pasión desmedida de Verres por el arte griego clásico y helenístico, al tiempo que los profundos conocimientos de Cicerón en la materia, que, no obstante, trata de disimular para ganarse al público romano y sumarse a la pose tópica de respeto por la tradición:

*“Erat apud Heiium sacrarium magna cum dignitate in aedibus a maioribus traditum perantiquum, in quo signa pulcherrima quattuor summo artificio, summa nobilitate, quae non modo istum hominem ingeniosum et intellegendem, verum etiam quemvis nostrum, quos iste idiotas appellat, delectare possent, unum Cupidinis marmoreum Praxitelis; nimirum didici etiam, dum in istum inquiri, artificum nomina.”*<sup>326</sup>

De un juicio notorio pasamos a un matrimonio de Estado. La unión de César y Cleopatra, matrimonio entre Roma y el reino ptolemaico de Egipto –romance político repetido por el también malogrado Marco Antonio– encarna el principio del fin de esa idea de romanidad tradicionalista y las contradicciones que encerraba. Aunque las tensiones en uno y otro sentido eran palpables, se iniciaba la andadura hacia un Imperio integrador, romano y orientalizado. Por su parte Augusto, sucesor político de César y moderador de los desmanes de Marco Antonio, después de su formación en Grecia fue el gran creador de la ficción que consiguió llevar a Roma al equilibrio, como *princeps* de esa República que es monarquía helenística e Imperio que pretende ser República. Este periodo tan breve resume la puesta a punto de una civilización ecléctica, sincrética, integradora, ciertamente post-helenística, conceptos que se aplican con facilidad a todas las esferas de la vida romana del momento, entre ellas al arte, cuyos mecenas pretendían adquirir y emular la cultura y el refinamiento que los “orientes” helenizados les ofrecían. Así, se pasó del disimulo de Cicerón en un apasionado juicio, a la exageración de Horacio en una carta escrita a Augusto: *“Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit in agresti Latio”*.<sup>327</sup>

En definitiva, Grecia conquistó a Roma por la fuerza de las artes, pero Roma también hizo una aportación fundamental, pues, del mismo modo que Alejandro había hecho previamente, el Imperio integró y asimiló una infinidad de culturas, dando lugar a una especial *koiné* mediterránea que perduraría durante siglos y que marcó para siempre el arte occidental. Este fenómeno responde a una realidad histórica que hoy nos parece un paralelismo, pero en ocasiones éste es intencionado: *imitatio Alexandri*<sup>328</sup>. Lo que sucede en este momento de desarrollo de la arquitectura romana se puede simplificar con la idea general que M. Rekowska-Ruszkowska aplica a la

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, II.4, 4.

<sup>327</sup> Horacio, *Epist.* II, 1, 156-157.

<sup>328</sup> En ámbito artístico este asunto se ha tratado casi exclusivamente en la escultura, *vid.* Trofimova 2012. No obstante, en estudios como Montevecchi 1990, se propone la imitación de Alejandro desde el punto de vista de la fundación de ciudades y difusión del helenismo, a través del caso concreto de la fundación de Antinoópolis por Adriano en Egipto.

“serliana” o al “arco sirio”, como “*Greek tradition and Roman invention*”<sup>329</sup>: la fusión entre filohelenismo orientalizante con la casi simultánea y recíproca romanización helenística<sup>330</sup>. Dicha asociación de términos, aparentemente contradictoria por la antítesis que genera, puede traducirse en la amalgama de tendencias que recoge el proceso en el que se integra dicha estructura: por un lado, la fragmentación helenística, unida a la evolución de recursos como la bóveda, el arco de descarga y el arco adintelado, ligados a su vez a la monumentalidad romana y su búsqueda de cohesión, organicidad y coherencia estructural, tectónica, visual y funcional. Las necesidades de circulación y visualidad (enmarcación y/o separación, realce del eje axial, generación de planos espaciales, etc.), así como los trasvases iconográficos y de significado, potenciaron el desarrollo de tipologías que, unidas a la versatilidad del motivo en todos los frentes posibles, condicionaron su elección como estructura idónea en ámbitos de una especial significación o monumentalidad, habitualmente vinculados con la expresión del poder.

En dicho proceso, cada vez tenemos más claro el papel protagonista de dos ámbitos helenísticos fundamentales: el Asia Menor postseléucida y el Egipto ptolemaico. Su actividad innovadora se lleva a cabo de manera casi paralela y se llega a confundir en lugares donde confluyen ambas influencias, como en el reino nabateo, Siria y Occidente; no obstante, en este trabajo minimizamos el papel seminal otorgado tradicionalmente a Siria. Asimismo, como sugieren el mausoleo de Can Peixau, la espada de Tiberio y el arco de Orange –entre otros ejemplos– creemos que el papel de Occidente fue también decisivo en periodo tan temprano como los reinados de Augusto y Tiberio. En general, hablamos de una orientalización (helenización) de la arquitectura romana y una romanización de la arquitectura tardohelenística prácticamente simultáneas en el tiempo y en el espacio, como es patente en fachadas que fusionan el propileo griego con el arco honorario romano –en Asia Menor– o la evolución de arquitecturas templarias, públicas y domésticas de representación en África y Occidente. En ámbito nabateo agregado al Imperio, es de gran elocuencia el caso de la tumba de Sextius Florentinus, gobernador romano que recoge un modelo local de tumba principesca, al que, con sentido romano, añade novedades importantes en la fachada y en el interior, jugando con variaciones de la “serliana”.

La pintura romana sufre la misma orientalización, sobre todo en el II estilo, especialmente deudor del foco alejandrino y que afecta a las demás artes. Con respecto a la numismática y la toréutica, presentan modelos semejantes a los de la arquitectura real, aunque debido a sus

---

<sup>329</sup> Rekowska-Ruszkowska 2013b.

<sup>330</sup> Fenómeno como los acaecidos en la escultura, en general *vid.* Perry 2005, especialmente pp. 23-24, 189-191.

simplificaciones, como ocurre por ejemplo con el IV estilo, es muy arriesgado plantear teorías concluyentes. No obstante, queda claro que las dinastías Julio-Claudia y Flavia plantean un panorama abierto a innovaciones en la llamada “arquitectura mixtilínea” romana. A este respecto, el principal ejemplo analizado es la puerta de Maceo y Mitrídates, con combinación de líneas curvas y rectas tanto a nivel de planta (nichos) como de alzado (“dinteles arcuados”). Pero también resultarían significativas las novedades de los célebres arquitectos de Nerón y Domiciano, por lo que sabemos, al menos a nivel de plantas mixtilíneas, como es patente en la *Domus Aurea* y en la *Domus Flavia* del Palatino.

Otro elemento fundamental en este capítulo de la arquitectura antigua lo constituye el capitel corintio. Aunque ya se había empleado puntualmente en Grecia –en ocasiones, bajo patrocinio ptolemaico, como sucede en Samotracia– es en el Egipto ptolemaico donde se codifica el orden corintio y recibe el impulso definitivo para su uso generalizado, de donde lo tomaría Roma<sup>331</sup>. Hemos de recordar que el capitel corintio –gracias a su decoración vegetal– es la solución que, dentro de la arquitectura clásica, mejor adapta y concilia la insalvable antítesis entre el fuste –de sección circular– y el ábaco –de sección cuadrada–, esto es, entre las formas curvas y rectas elementales de los órdenes clásicos. No deja de ser revelador que la generalización del uso de esta propuesta se produzca en el entorno alejandrino, mismo contexto en el que la “serliana” comienza su andadura, pues en el Palacio de las Columnas de Ptolemais ambos elementos se dieron la mano. Asimismo, en el periodo augusteo se propicia la vegetalización de la arquitectura romana, expresión de vida y *salus*, que el *numen* imperial alimenta con su sola presencia; se integran así en el orden de lo construido la naturaleza y el artificio, lo humano y lo sobrenatural<sup>332</sup>.

#### 1.C.2.1.- La “serliana” como diafragma en la arquitectura doméstica, ¿aportación ptolemaica?

Hemos presentado los primeros casos de “serliana” conocidos, resultado de la influencia del foco alejandrino sobre Cirenaica y la pintura del II estilo. En ambos contextos se atestigua la función de la “serliana” como diafragma –Villa Romana de Ptolemais y ejemplos pictóricos de la Villa de los Misterios en Pompeya y de la Villa de Oplontis– además de incipiente fachada monumental –Palacio de las Columnas en Ptolemais–. Modelos como el de la Villa Romana de Ptolemais podrían haber sido considerados por los romanos como identificativos de la cultura

---

<sup>331</sup> Sobre los orígenes y evolución del capitel corintio y del orden corintio *vid.* McKenzie 2007, pp. 83-91.

<sup>332</sup> Bendala e. p.

egipcio-alejandrina. Así podríamos interpretar el pasaje de Vitruvio cuando, tras hablar de la disposición de los triclinios y del *oecus* en general, comenta:

“Las salas corintias y tetrástilas, llamadas «egipcias», guardarán las mismas proporciones que anteriormente hemos descrito al tratar sobre los triclinios; pero, como tienen intercaladas unas columnas, han de ser más espaciosas.”<sup>333</sup>

Esas columnas intercaladas podrían ser las de estructuras como la “serliana” de ejemplos como la citada Villa Romana. No obstante, Vitruvio completa su explicación con este oscuro pasaje:

“He aquí la diferencia entre las salas corintias y las salas egipcias: las corintias tienen una sola hilera de columnas, que se apoya en un podio, o bien directamente sobre el suelo; sobre las columnas, los arquivadros y las cornisas de madera tallada o de estuco, y, encima de las cornisas, un artesonado abovedado semicircular. En las salas egipcias, los arquivadros están colocados sobre las columnas y desde los arquivadros hasta las paredes, que rodean toda la sala, se tiende un entramado; sobre el entramado se coloca el pavimento al aire libre, ocupando todo su contorno. En perpendicular a las columnas inferiores y sobre el arquivadros se levanta otra hilera de columnas, una cuarta parte más pequeñas. Encima de su arquivadros y de los elementos ornamentales se tiende el artesonado y se dejan unas ventanas entre las columnas superiores; de esta forma, las salas egipcias se parecen más a las basílicas que a los triclinios corintios.”<sup>334</sup>

El texto podría estar diferenciando soluciones como el triclinio con “serliana” de la Villa Romana de Ptolemais –modelo muy repetido en Cirenaica, como veremos en el segundo capítulo y desarrollos de espacios como el *oecus* 4 (salón tetrástilo) de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya (**fig. 100a**) u otras salas influidas por modelos semejantes al *Thalamegos* de Ptolomeo IV<sup>335</sup>. Estructuras semejantes parecen reflejarse en representaciones del s. II d. C., como la perspectiva realizada en estuco en la fachada del mausoleo F de la necrópolis de San Pedro del Vaticano (**fig. 100b**). En cualquier caso, se demuestra el importante papel de la influencia egipcia en estos contextos. En el foro de Augusto en Roma, esas soluciones –como la composición de dos pisos que a Vitruvio le recuerda una basílica, aplicada en las exedras del foro– se podrían haber

---

<sup>333</sup> Vitruvio VI, 3, 8: “*Oeci corinthii tetrastylisque quique aegyptii vocantur latitudinis et longitudinis, uti supra tricliniorum symmetriae scriptae sunt, ita habeant rationem, sed propter columnarum interpositiones spatiosiores constituentur*”.

<sup>334</sup> Vitruvio VI, 3, 9: “*Inter corinthios autem et aegyptios hoc erit discrimen. Corinthii simplices habent columnas aut in podio positas aut in imo; supraque habeant epistylia et coronas aut ex intestino opere aut albario, praeterea supra coronas curva lacunaria ad circum delumbata. In aegyptiis autem supra columnas epistylia et ab epistyliis ad parietes, qui sunt circa, inponenda est contignatio, supra coactionem pavementum, subdiu ut sit circumitus. Deinde supra epistylum ad perpendicularum inferiorum columnarum inponendae sunt minores quarta parte columna. Supra earum epistylia et ornamenta lacunariis ornantur, et inter columnas superiores fenestras conlocantur; ita basilicarum ea similitudo, non corinthiorum tricliniorum videtur esse*”. En general *cfr.* Gros 2006, pp. 61-66.

<sup>335</sup> *Cfr.* Mielsch, Hesberg 1995, fig. 97, p. 99.

combinado en una amalgama novedosa que aúna las formas de la basílica y arquitecturas domésticas o palaciegas, presididas por las “serlianas” propuestas por H. Bauer. ¿Qué mejor escenario para el nuevo Alejandro?

### 1.C.3.- Ámbitos sacros, obras lignarias y microarquitecturas teofánicas

Pese a las aclaraciones que hemos aportado –y ejemplos tan relevantes como el “frontón arcuado” del mausoleo de Can Peixau– el modelo real del templete representado en la espada de Tiberio sigue siendo una incógnita. No obstante, el lateral este del arco de Orange ya plantea contemporáneamente una estructura próxima; en efecto, la arquitectura vinculada al ámbito militar utiliza modelos semejantes, como veremos al comentar obras de toréutica de los ss. II y III d. C., la necrópolis de Šempeter o arquitecturas de época de Diocleciano. Aún queda mucho por saber acerca de posibles modelos efímeros y/o portátiles, realizados en madera u otros materiales ligeros, que podrían explicar las lagunas presentes en el panorama general de la arquitectura romana<sup>336</sup>. Si existió un anfiteatro realizado en madera, además formado por dos mitades móviles según atestigua Plinio<sup>337</sup>, ¿cómo no pudieron crearse novedades como las que insinuamos? En la antigua civilización romana se contaba con templetes portátiles usados en procesiones como la representada en la casa de las Bodas de Hércules en Pompeya en honor de Venus (**fig. 101a**). Otro ejemplo semejante –también en Pompeya– es muy valioso porque ilustra una procesión de carpinteros que llevan a hombros un templete que contiene representaciones de diversas labores de su oficio<sup>338</sup> (**fig. 101b**); aquí tenemos una vinculación directa entre los templetes portátiles y el trabajo de carpintería que contribuiría al desarrollo de la arquitectura romana, mismos artífices que pudieron estar detrás de los modelos empleados en Galia en estelas del s. II d. C. Microarquitecturas parangonables se atestiguan en edículos de madera procedentes de Herculano (**fig. 102a-b**)<sup>339</sup>, un sarcófago lignario hallado en Kertch en 1910<sup>340</sup> (**fig. 102c**) y emisiones numismáticas con la representación del carro *carpentum* al menos desde la acuñación del carro de

<sup>336</sup> *Vid.* Mar, Ruiz de Arbulo 2001, pp. 320-323.

<sup>337</sup> Plinio XXXVI, 117-120 (ed. E. Torregro, Madrid 2001, pp.165-166): “[C. Curión (m. 49 a. C.)] construyó dos teatros de madera muy grandes, uno junto a otro, que estaban suspendidos sobre pivotes móviles. Cuando comenzaba, antes del mediodía, el espectáculo de los juegos, uno estaba opuesto al otro [...] de repente se les hacía girar –según consta, después de los primeros días, algunos espectadores incluso permanecían sentados durante la operación– y entonces, al encontrarse los extremos de cada uno de los teatros, Curión formaba un anfiteatro y ofrecía combates de gladiadores, habiendo hecho girar a un pueblo romano que se convertía así él mismo en un espectáculo aún mayor. No sé a quién admirar más, si al inventor o el invento, si al arquitecto o al autor de la idea, si a la audacia de emprenderlo o la de ordenarlo [...]”.

<sup>338</sup> Adam 2011, fig. 214, p. 99.

<sup>339</sup> Sobre estos muebles *vid.* Mols 1999, cat. 41; Ulrich 2007, pp. 230-231; Mols 2007-2008, pp. 148-149.

<sup>340</sup> Rostovtseff 1913-1914, II, pl. 42.2.



Júpiter por R. Rubrius Dossenus (87 a. C.)<sup>341</sup> (**fig. 103**) o la del conmemorativo de la victoria de Accio/*Actium* (32-29 a. C.)<sup>342</sup> (**fig. 104a**), testimoniado también en un relieve (segundo cuarto s. I d. C.)<sup>343</sup> (**fig. 104b**). Este carro ceremonial adquiere un desarrollo especialmente monumental desde ejemplos como el dedicado a Druso en sus exequias (9 a. C.) (**fig. 105a**). En dicha estructura se emplea el arco desde al menos época de Tiberio, por ejemplo en la moneda dedicada a Julia (22-23 d. C.) por dicho emperador<sup>344</sup> (**fig. 105b**).

Podríamos pensar en la monumentalizaciones de microarquitecturas como las presentes en baldaquinos, carros procesionales y estructuras efímeras, como sucede en Extremo Oriente. Los paralelos indios de la arquitectura templaria romana ya han sido destacados por autores como T. Spawforth<sup>345</sup>. En efecto, las arquitecturas sacras hinduista y budista realizadas en piedra también contaron con el campo de ensayo previo de la arquitectura lignaria de santuarios y carros divinos<sup>346</sup>; la experimentación es evidente en ejemplos como los *rathas* de Māmallapuram o el templo de Surya en Konarak<sup>347</sup>. Incluso hasta nuestros días perviven carros monumentales realizados en madera y que lucen frontis simples o tripartitos en los que se destaca el vano central, utilizados en celebraciones como el festival del Carro (*Rath Yatra*) de ciudades como Puri (**fig. 106**).

Algunos de los elementos analizados atestiguan el deseo de hacer visible a la divinidad en toda una suerte de teofanías cada vez más dramáticas, que se refuerzan gracias al contexto arquitectónico y proyectan la imagen de culto más allá de la *cella*, hacia el exterior del edificio. Veremos cómo este proceso se enfatiza en siglos sucesivos, especialmente en la numismática. Resulta significativo que, paralelamente, la “serliana” comienza a utilizarse en exteriores en posición central y dominando ejes. Las microarquitecturas tridimensionales, a modo de pequeñas maquetas de templos, manifiestan el interés de los romanos por el enmarque arquitectónico vinculado a la divinidad y por el control de la visualidad de la estatua de culto, como los seis templetos portátiles realizados en plomo (altura de la *cella* en torno a 8 cm) hallados en una nave

---

<sup>341</sup> Crawford 348/1; Syd 705.

<sup>342</sup> RIC I, 258.

<sup>343</sup> Prückner 1980.

<sup>344</sup> RIC I, 50; Cohen 6. Otros ejemplos posteriores serían los dedicados a Agripina Maior y Agripina Minor.

<sup>345</sup> Spawforth 2006, p. 82.

<sup>346</sup> El elemento paradigmático del recuerdo lignario en la arquitectura india es el llamado “arco caitya”, propiamente *kūḍu*, *gavākṣa* o bien *gomukha*, *vid.* García-Ormaechea 1989, p. 20; Harle 1992, p. 51.

<sup>347</sup> Son notables los ensayos de distintas tipologías de templo hindú en los cinco *rathas* (‘carros’) de Māmallapuram (h. 650 d. C.), templetos monolíticos que copian con gran detalle precedentes en madera, *vid.* García-Ormaechea 1989, pp. 110-112, 156-157; Harle 1992, pp. 301-303.

hundida en Comacchio, presumiblemente de época de Agripa<sup>348</sup> (**fig. 107**). Según F. Berti, se trata de un conjunto sin paralelos, aunque de producción seriada y destinado a la venta<sup>349</sup>. Al parecer, se tratarían de objetos para el culto privado; la anilla situada en la parte superior de cada uno de los templetos plantea la posibilidad de que se colgaran en las casas o quizás en los medios de transporte como barcos y carros, o que incluso fueran simplemente objetos votivos. Llama la atención su eclecticismo, ya que casi todos estos pequeños edificios mezclan columnas jónicas con frisos dóricos<sup>350</sup> y, pese a ser dístilos, casi todos son perípteros. Todos tienen puertas móviles que permiten mostrar u ocultar la estatua de culto: en tres de ellos Amor precede ante la puerta a Venus, situada en la *cella* (nn. 133, 134, 138); otro encierra a Venus acompañada de un herma de Príapo (n. 135); otros dos a Mercurio (nn. 136, 137). Son objetos que, pese a su sencillez, transmiten un marcado dramatismo e informan sobre el interés del fiel de poder visualizar la imagen de culto en su contexto arquitectónico, como si la observasen desde el altar situado frente al templo<sup>351</sup>. La mezcla de órdenes también se aprecia en edificios innovadores como el mausoleo de Can Peixau en Baetulo (**fig. 108a**), cuyo friso inferior es dórico, mientras que el orden de columnas es corintio. Su novedoso nicho central con frontón arcuado podría ser un eslabón clave en la cadena de ejemplos entre las arquitecturas norteafricanas, ejemplos lígneos perdidos y arquitecturas como las representadas en el relieve bucólico de época julio-claudia conservado en la Gliptoteca de Múnich (**fig. 108b**), la espada de Tiberio (**fig. 108c**) y la estela de Gnaeus Musius (**fig. 108d**), o fórmulas semejantes a las del *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya (**fig. 108e**) y diversos lararios de la misma ciudad como el de la casa del Príncipe de Nápoles (**fig. 108f**). Como atestiguan todas estas piezas, la microarquitectura sería un contexto idóneo para ensayar la integración del arco en el frontis, tradición iniciada en el periodo julio-claudio que persiste en edículos (**fig. 108g**) y en placas votivas de épocas antonina y severa (**fig. 108h**), con su correspondiente iconográfico, para el caso hispano, en las estelas de Clunia Sulpicia (ss. II-III d. C.). Todos estos ejemplos manifiestan la adopción en contextos sacros –así como de ritos funerarios y monumentos de auto-representación– de los motivos arquitectónicos estudiados.

<sup>348</sup> Berti 1990, nn. 133-138, pp. 205-210.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>350</sup> Esto también sucede en una pieza ptolemaica que reproduce un *naiskos* con varias divinidades, *vid.* Schauenburg 1955, fig. 8, pp. 21-22.

<sup>351</sup> *Cfr.* Vitruvio IV, 5, 1; IV, 9, 1. Sobre estas cuestiones profundizaremos en las conclusiones del apartado severo.

#### 1.C.4.- La “serliana”, desde sus orígenes, en contextos de manifestación del poder

A lo largo de este primer capítulo dedicado a las dinastías Julio-Claudia y Flavia hemos insistido en la relación de la “serliana” con los contextos de manifestación del poder. Al tratarse de un elemento marcadamente escenográfico y “barroco”, goza de una amplia fortuna en ambientes prestigiosos de casas, palacios, templos y otros espacios públicos, en los que convergen valores de representatividad, sacralidad, filohelenismo, conmemoración, evergetismo, innovación arquitectónica y manipulación visual. El esquema en trífora entronca con una larga tradición de esquemas mentales y representativos en los que el número “3” es la referencia fundamental, sea en construcciones verbales, tríadas sagradas, divisiones del cuerpo humano o compartimentaciones en la arquitectura y otras artes. Tendremos ocasión de analizar las vinculaciones simbólicas y teofánicas de la “serliana” en las conclusiones del periodo severo, el cual, como fin de la Antigüedad Clásica, nos permitirá plantear una mirada retrospectiva del motivo, que desde sus orígenes tardohelenísticos se vincula a arquitecturas emblemáticas. El proceso se inicia en el interior de casas y palacios, donde la “serliana” actúa como diafragma –Villa Romana de Ptolemais– (**fig. 109a**) y poco a poco como fachada interior –Palacio de las Columnas de Ptolemais, foro de Augusto–. Las pinturas del II estilo plantean formalmente diafragmas y físicamente fachadas interiores en el muro plano (**fig. 109b**); esto último, ya a una escala monumental y con pretensiones de *scaenae frons* sucede en la pintura del corredor de las Águilas de la *Domus Aurea*. Todas, escenografías en las que el filohelenismo, el refinamiento y la expresión de magnificencia son las notas dominantes, vinculadas en el Palacio de las Columnas a espacios de representación del gobernador local (**fig. 109c**), en el foro de Augusto a la exaltación de la dinastía Julio-Claudia y del Estado (**fig. 109d**) –como también sucede en la espada de Tiberio– y en la *Domus Aurea* a la elección cultural y política de Nerón (**fig. 109e**), teñida de orientalismos y de la sacralización de su propia persona. Una vez la “serliana” pasa a exteriores para formar parte de fachadas monumentales, sus primeros ejemplos conservados se vinculan a la celebración de la victoria en arcos honoríficos como los de Saintes (**fig. 109f**) y Orange (**fig. 109g**) –con tintes epifánicos solares–, sentimiento expresado en la moneda de Nicea (**fig. 109h**) donde “serliana”, fachada monumental, monumento y ambiente sacro se dan la mano, jugando con la identidad de la ciudad titular de *Niké*.

En este panorama general es muy importante la combinación de arco y frontón, como explicaremos en relación con la relación entre esta estructura, la “serliana” y las teofanías. En periodo julio-claudio y flavio, por orden cronológico aproximado, dicha línea evolutiva que

combina arco y frontón triangular pasaría por el nicho del Palacio de las Columnas de Ptolemais (100-80 a. C.), el nicho del mausoleo de Can Peixau en Badalona (fines s. I a. C. – principios s. I d. C.), el templete representado en el relieve bucólico de Múnich (periodo julio-claudio), el templete representado en la espada de Tiberio (h. 15 d. C.), el lateral este del arco de Orange (14-27 d. C.), el nicho representado en la estela de Ganeus Musius (mediados s. I. d. C.), el frontis representado en la moneda de Nicea de época de Claudio (41-54 d. C.), el larario de la casa del Príncipe de Nápoles (54-62 d. C.), el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya (62-69 d. C.) y la *scaenae frons* representada en el corredor de las Águilas de la *Domus Aurea* (64-68 d. C.).

## CAPÍTULO 2: DESARROLLO EN EL IMPERIO ROMANO ENTRE 98 Y 192 D. C. LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA ROMANA

### 2.A.- ARQUITECTURA

En este apartado expondremos sucintamente los ejemplos que interesan para el desarrollo de la “serliana”, el “arco sirio” y el frontón que acoge un arco (sea “sirio” o no) durante el periodo que comprende el reinado de Nerva (96-98 d. C.) y la dinastía Antonina (98-192 d. C.)<sup>352</sup>. Una vez estudiados en el apartado precedente los focos principales de origen de las estructuras que nos interesan, optamos aquí por un discurso en el que prima la compartimentación cronológica frente a la geográfica. Ello se debe también a que en este periodo la helenización está ya plenamente asumida y el Imperio es una auténtica *koiné*, aunque veremos de qué manera se enfatizan algunos de sus aspectos, en lo que podríamos llamar un *revival* helenístico con los “buenos emperadores”. No obstante, destacaremos algunos focos concretos por la importancia de sus innovaciones, como Afrodisias y Éfeso, donde la “serliana” domina puntos clave del urbanismo y organiza nuevos tipos de fachada monumental. Tales fenómenos en muchos casos dependen de tradiciones previas – incluso dialogan, rivalizan o se apropian de ellas– como tendremos ocasión de analizar en Éfeso, caso en el que nos detendremos porque resulta fundamental para entender todo el periodo y la aparición definitiva del “frontón sirio”. Asimismo, en dicho siglo de riqueza generalizada, de frenesí constructivo y, en definitiva, de configuración de un nuevo mundo en el momento en que el Imperio alcanza su máxima expansión, paralelamente a ese *revival* helenístico se asiste a un claro trasvase de modelos entre la arquitectura pública y privada, templo, casa y tumba, que se enriquecen mutuamente persiguiendo objetivos comunes.

#### 2.A.1.- Asia Menor

##### *Dos núcleos paradigmáticos: Afrodisias y Éfeso*

Uno de los ejemplos más relevantes para el conocimiento de la “serliana”, además no incluido en la tesis de E. Raming, lo constituye la excepcional basílica civil de Afrodisias (fines s. I d. C.)<sup>353</sup>, en Caria. El edificio enlaza la zona sur del centro de la ciudad con el ágora sur, uno de los

<sup>352</sup> El periodo comprendido entre 96 y 192 d. C. podría denominarse “dinastía Ulpio-Aelia” según Canto 2003.

<sup>353</sup> En general, Stinson 2007; Stinson 2008a; Stinson 2008b; Stinson 2012. Según dicho autor, el edificio “*interests art historians because of its remarkable sculptural decoration, and historians because of Diocletianic edicts inscribed across its N façade in the early 4th c. A. D. Less attention has been paid to the building itself.*” (Stinson 2008a, p. 79).

espacios públicos más importantes de Afrodiasias<sup>354</sup>. De hecho, la topografía de la ciudad invita a pasar desde la parte meridional hacia el ágora a través de la basílica. Así se evitaría el bullicio, el calor o frío de la calle situada al este y el desnivel situado en el lado oeste, la colina donde está excavado el teatro (**fig. 110**). En el vestíbulo septentrional de la basílica se dispone una “serliana” que cierra la nave central del edificio mirando hacia el norte y que se remata con un frontón triangular solidario con el muro (**fig. 111**). De este modo, mirando en el interior desde el extremo sur, la “serliana” destaca como telón de fondo en la nave central y realza el pasaje desde la basílica al ágora, como si se tratase de un arco honorario, circunstancia que se aprovechó para colocar más tarde una estatua ecuestre y una gran figura femenina. Resulta un ejemplo especialmente afortunado debido a que, a pesar de tratarse de un espacio interior, semeja un espacio abierto, lo cual es posible gracias a la aplicación de la “serliana” como fachada y –a su vez– como diafragma. El efecto se consigue gracias a la eficacia de dicha estructura para crear espacios diáfanos y en los que se subraya el eje axial. De ser correctas las reconstrucciones de H. Bauer del foro de Augusto en Roma, la basílica de Éfeso sería un feliz desarrollo de la misma idea de la “serliana” como eje rector y focal del interior del pórtico y como diafragma. El arco del ejemplo efesio se proyecta en la fachada principal, donde realza un esquema tetrástilo, aunque el entablamento no se rompe y por ello en dicha fachada no llega a formarse una verdadera “serliana” sino una variación (**fig. 112**), aunque demuestra una tendencia semejante a la del edificio representado en las monedas de Nicea de época de Claudio que comentamos en el apartado numismático. Estos edificios, propileos, basílicas, o estructuras similares, serían importantes para la experimentación de la combinación de los sistemas arcuado y arquiteado, como es patente en ejemplos como las basílicas de Éfeso y Aspendos<sup>355</sup> (**fig. 113**).

La misma plaza del ágora sur de Afrodiasias se monumentaliza, ahora en su lado este, por medio de una gran puerta a modo de propileo, que carece de cualquier otra función excepto de servir de realce visual de espacio tan prestigioso. Se trata de un amplio diafragma entre dos cuerpos laterales salientes. El conjunto se data en periodo ulpio-aelio por diversas inscripciones<sup>356</sup>. El diafragma central se realiza por varios elementos, en particular por las escaleras en las que apoya y por la presencia de dos cuerpos principales rematados por “serliana” con frontón, que constituyen los dos accesos preferentes, centrando el conjunto; otros cuerpos lo dotan de frontones partidos que realzan dichos ingresos centrales (**fig. 114**). Las “serlianas” con frontón son

---

<sup>354</sup> Para el desarrollo arquitectónico de Afrodiasias desde el periodo tardohelenístico al ulpio-aelio, *vid.* Ratté 2002; Ratté 2008.

<sup>355</sup> Sobre los elementos comunes de las basílicas de Éfeso y Afrodiasias, *vid.* Stinson 2007.

<sup>356</sup> Ratté 2002, p. 22.

fundamentales para subrayar el efecto dramático de la fachada y para la denotación de una carga especial al espacio al que preceden, del mismo modo que veíamos con la “serliana” de la basílica, aunque en este caso el despliegue es aún más monumental gracias al espacio disponible en el exterior, junto a una de las calles principales de la ciudad y muy cerca del acceso al teatro. Sería sin duda un hito visual en dicha área y no dejaría indiferentes a los viandantes; se trata de la última gran fachada construida en la ciudad, con aproximadamente 60 m de longitud y 15 o 20 de altura<sup>357</sup>. Constituye al mismo tiempo no solamente un realce del ágora, sino que además de los baños de Adriano, ya que está en eje con ellos. De tal modo, en dicho contexto la puerta monumental destaca un espacio cívico y de representación del poder del Imperio, la bonanza y la felicidad públicas. Ello se evidenciaba por la inscripción y mediante esculturas de la dinastía Ulpio-Aelia y de ciudadanos egregios en los intercolumnios<sup>358</sup>.

Aunque se trata de una obra de principios del periodo severo, resulta obligada la mención en este apartado del *tetrapylon* de Afrodiasias<sup>359</sup>, ya que es totalmente deudor de la tradición constructiva del periodo ulpio-aelio en la ciudad. Se trata del acceso oriental al *temenos* del templo de Afrodita, la diosa titular de la ciudad. Su esquema es una reelaboración de uno de los cuerpos con “serliana” rematada por frontón de la puerta del ágora sur. Pero la estructura es algo más compleja, ya que combina dos pórticos tetrástilos diferentes en el mismo complejo, que además presentan dos alternativas a la inclusión del arco en dicho esquema. La solución de la fachada que mira al exterior se resuelve con la citada “serliana” rematada por frontón triangular (**fig. 115a**). La que mira al interior, se articula a base de un frontón triangular partido cuyas alas ocupan los intercolumnios laterales, mientras que el intercolumnio central, retranqueado, está ocupado por un arco con decoración en su interior y rematado por la cúspide del frontón; sería como fragmentar el modelo de arco ciego introducido en un frontón y proyectar su parte central hacia el fondo por medio del retranqueo (**fig. 115b**).

La puerta de Adriano en Éfeso (finales reinado de Trajano – principios reinado de Adriano)<sup>360</sup> se integra en el área denominada *embolos* y en el inicio de la calle de los Curetes (llamada así por ser escenario de procesiones protagonizadas por los curetes, sacerdotes del templo de Artemis) (**fig. 116**). Dicha área incluye varios monumentos funerarios helenísticos como el *heroon* de un desconocido, el de Arsinoe IV (hermana de Cleopatra VII) y el de Androclo (fundador mítico

---

<sup>357</sup> Stinson 2008b, p. 64.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> El principal estudio del edificio se hizo con motivo de su anastilosis, Paul 1996.

<sup>360</sup> El principal estudio sobre esta puerta, Thür 1989.

de Éfeso), y monumentos romanos posteriores conmemorativos y/o de carácter funerario, como la puerta de Maceo y Mitrídates (como dijimos, en honor de Augusto, Julia, Livia y Agripa, este último fallecido en 12 a. C., años antes del inicio de la construcción), seguida de la famosa tumba-*heroon* de Celso en forma de biblioteca. Al conjunto se añade en la calle de los Curetes el ninfeo y el templo de Adriano (117/118 d. C.), santuario dedicado al emperador en el gimnasio de Publius Quintilius Valens Varus, así como el altar dinástico ulpio-aelio –siguiendo el modelo del gran altar de Pérgamo– junto a la plaza formada por la puerta de Maceo y Mitrídates y la biblioteca de Celso. Unos y otros atestiguan el papel de la topografía y de los edificios precedentes para dotar de importancia y de una significación especial a las nuevas construcciones<sup>361</sup>. Por medio de los monumentos dedicados a los nuevos gobernantes romanos y sus colaboradores se ha llevado a cabo una apropiación del territorio más prestigioso de la ciudad, inmerso en un recorrido ceremonial; de este modo los destinatarios de tales honores –y por extensión, el propio Imperio– se han equiparado al mítico fundador y a príncipes helenísticos –y su *basileia*–. Pero la apropiación no se ha restringido al espacio físico, sino que afecta también a algunas tipologías arquitectónicas y sus elementos decorativos, de raíz tardohelenística. Así, desde el s. I a. C. hasta mediados del s. II d. C. el prestigio del lugar y la carga sagrada de los enterramientos más antiguos se transmitía a los sucesivos monumentos, ya fueran de carácter conmemorativo y/o funerario. En el caso concreto de la puerta de Adriano, observamos que se ha querido superar a los monumentos precedentes tanto en la innovación formal como en el tamaño. Además se ha escogido un punto clave dentro del *embolos* y cerrando la perspectiva de la calle de Mármol (**fig. 117**). La composición del edificio, nuevamente un monumental diafragma, es especialmente afortunada porque combina armoniosamente columnas y pilastras y dispone en sus dos pisos dos “serlianas” de tamaño muy diferente, que dotan al conjunto de un aspecto diáfano, pero al mismo tiempo son un reclamo visual, especialmente la superior, que recuerda la fachada de un pequeño templo (**fig. 118**).

El templo de Adriano en Éfeso (117/118 d. C.) es un edificio fundamental, porque hasta la fecha constituye el primer ejemplo conocido de fachada con cuatro soportes rematada por “frontón sirio” claramente definido (**fig. 119**). El templo se descubrió a finales de la década de 1950; la primera noticia publicada es de 1958<sup>362</sup>, con lo cual permitió un vuelco en los estudios sobre el “frontón sirio” solamente después de dicho momento<sup>363</sup>. Pese a ello, el sistema de engarce del arco y el entablamento sigue siendo en esencia el mismo que en casos anteriores (arco sobre dintel), pues las dovelas de arranque se colocan

---

<sup>361</sup> Sobre la monumentalización, uso y carácter emblemático de esta zona de Éfeso, *vid.* Thür 1999; De Maria 2010; Quatember 2014a.

<sup>362</sup> Miltner 1958, pp. 52ss.; Wörrle 1973. Los estudios recientes más destacables sobre este edificio son Quatember 2010; Quatember 2011; Quatember 2013; Quatember 2014b, pp. 104-109; Quatember e. p.

<sup>363</sup> A este respecto, el trabajo más significativo del momento fue Crema 1961. En el ámbito de las representaciones numismáticas del “frontón sirio” también hubo una aportación importante, Kadman 1962.



encajadas en un escalonamiento formado por arquitrabe, friso y cornisa (**fig. 120**). El verdadero arco se apoya en el arquitrabe, lo que ocurre es que las molduras simulan la continuidad del arco en las tres partes, gracias —especialmente— al ángulo que se talla en el arquitrabe, la disposición de la decoración del friso y la angulación del encuentro de la cornisa con el friso. El edificio plantea otras dos novedades importantes. La primera es la alternancia de soportes (pilastra exenta-columna-columna-pilastra exenta), que da lugar a una original tipología de planta a caballo entre el templo *in antis* y el templo próstilo (**fig. 121**). La segunda, la proyección de una bóveda hacia el interior del *pronaós* (**fig. 122**). Los elementos arquitectónicos empleados suponen una combinación o fusión de tradiciones previas que hemos analizado en la misma ciudad en la puerta de Maceo y Mitrídates (“dintel arcuado”) y en la stoa basílica (combinación de arco y frontón, protagonismo de los grandes plintos para colocar esculturas frente a las columnas —estos últimos, en ambos casos seguramente añadidos en el Bajo Imperio—), así como de sistemas constructivos empleados en nichos, exedras y bóvedas (auténticas cúpulas) de edificios tardohelenísticos y romanos<sup>364</sup> (**fig. 123**). Ello nos habla de la asunción de modelos tardohelenísticos y su *revival* ulpio-aelio, con la adición de importantes novedades tras la perfecta comprensión del legado precedente. A nivel simbólico destaca no solamente la dedicatoria a Adriano y Artemis efesia, sino además la presencia de un busto de la diosa Tyché (Fortuna) en la clave del arco, que así enlaza la personificación de la ciudad y la felicidad pública con un edificio dedicado al emperador por un particular en el contexto del viaje de Adriano por Asia Menor y de las celebraciones del nuevo reinado<sup>365</sup>. En el tímpano semicircular del interior del pórtico figura según G. M. A. Hanfmann una divinidad vinculada con la vegetación, tal vez Artemis de los Pantanos<sup>366</sup>, surgiendo entre tallos y roleos, mientras que en el friso se representan escenas alusivas al origen mítico de Éfeso. La decoración contribuye a la plasticidad de la fachada, con fuerte claroscuro de efecto “barroco” obtenido por medio del uso del trépano helicoidal, aunque las formas elementales siguen respetando el naturalismo helenístico<sup>367</sup>. Todo ello, por lo que hemos expuesto, en un ámbito tan simbólico como la calle de los Curetes y en una ciudad muy relacionada con Artemis desde antiguo, pues era la sede de uno de sus templos más importantes, incluido entre las maravillas de la Antigüedad. La vinculación Tyché-Artemis-Adriano es de gran relevancia y nos ayudará a comprender otros ejemplos de glorificación imperial, en los que también el “frontón sirio” juega un papel destacado, como el disco de Teodosio, en el que conceptos semejantes se expresan por medio de la diosa Tellus. En definitiva, con el templo de Adriano y otras obras contemporáneas, se inician procedimientos y tradiciones que, reelaborándose con el tiempo, gozarán de

---

<sup>364</sup> Por ejemplo, el *monopteros* de Pérgamo, una tumba a las afueras de Éfeso en el camino a Magnesia, el templo circular de *Tyché* en el ágora de Side y un edificio circular en Termessos. Sobre dichos ejemplos y un primer análisis de la importancia de la bóveda del templo de Adriano en Éfeso, *vid.* Quatember 2010, pp. 391-392; Quatember 2012, *passim*.

<sup>365</sup> Thomas 2007, pp. 41-42. Sobre la comitencia de Quintilius Valens Varus, la inscripción dedicatoria a Adriano y Artemis, y su discusión, *vid.* Barresi 2003, pp. 381-383.

<sup>366</sup> Hanfmann 1975, p. 56.

<sup>367</sup> Bianchi Bandinelli 1971, p. 339.

gran fortuna. Este ejemplo concreto es fundamental por la novedad de su fachada que intergra la “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada en frontón.

### *Otros templos y fachadas monumentales*

A finales del reinado de Adriano e inicios reinado de Antonino Pío se construye en Termessos (Pisidia) el llamado templo Corintio<sup>368</sup> (**fig. 124**). Aporta la novedad de incluir la “serliana” en la fachada de un templo de grandes dimensiones, así como el “arco sirio” rematando los dos nichos del pórtico como en las puertas de Nicea que hemos comentado en el apartado julio-claudio; no obstante, aquí los “arcos sirios” tienen dovelaje, no son bloques monolíticos como en Nicea. La pieza de los extremos, en forma de “L” curva, es la verdadera novedad del despiece del “arco sirio”, más allá de la talla de molduras que hemos visto en el templo de Adriano en Éfeso.

Durante el reinado de Adriano (117-138 d. C.) se construye la fachada del edificio que cierra el estadio de Aizanoi (Frigia)<sup>369</sup> y que al mismo tiempo se sitúa detrás del teatro (**fig. 125**). La fachada dispone en su piso bajo –de la primera etapa constructiva– aproximadamente al nivel de los ojos de los espectadores, un grupo de “serlianas” en secuencia resueltas con “arcos sirios” que dotan al conjunto de continuidad. El conjunto, cierre monumental de la perspectiva del estadio, se ha interpretado como exaltación del poder de una familia local<sup>370</sup>. Otro monumento que sigue un esquema muy similar al piso bajo del edificio de cierre del estadio de Aizanoi es la gran puerta triple de Antioquía en Pisidia, construida entre diciembre del 128 d. C. y diciembre del 129 d. C.<sup>371</sup> Constituye un arco honorario de gran monumentalidad, deudor del propileo de tradición tardohelenística situado en el recinto del templo de culto imperial en la misma ciudad, que vimos en el capítulo julio-claudio. El nuevo arco triple lleva aquellas soluciones a su máximo grado de desarrollo y explota la “serliana” en secuencia y adosada a los machones del arco (**fig. 126**) de modo semejante al que veíamos en el arco de Saintes, aunque ahora reforzando el eje axial de manera mucho más marcada y con un equilibrio de proporciones exquisito. La aplicación del “arco sirio” en puertas monumentales afecta asimismo a la puerta norte de Olba / Diocaesarea (Isauria), probablemente del s. II d. C.<sup>372</sup> (**fig. 127**) y al propileo del distrito noreste de Mileto (Jonia),

<sup>368</sup> Lanckoronski 1892, pp. 84ss.; García Bellido 1979, pp. 456-457.

<sup>369</sup> Akurgal 1987, p. 128; Hoffmann 1993; Hoffmann, Meyer-Schlichtmann, Mosch 1993; Stubenrauch 2006, I, pp. 31-42.

<sup>370</sup> Rohn 2004.

<sup>371</sup> Robinson 1926, pp. 45-56; Waelkens 1998, pp. 96-99.

<sup>372</sup> Raming 2009, cat. II/ J 6.

construido durante el reinado de Antonino Pío (r. 138-161 d. C.) y principios del periodo severo<sup>373</sup> (**fig. 128**); en ambos casos el dovelaje recuerda al del templo de Adriano en Éfeso.

Finalmente en Asia Menor también encontramos otras soluciones que reúnen de manera innovadora los sistemas arcuado y arquivado. Durante el reinado de Antonino Pío se construye la stoa basílica de Hierapolis (Frigia), un edificio singular por su monumental columnata que combina secciones de entablamento a modo de “dados brunelleschianos” sobre los que apoyan arcos<sup>374</sup> (**fig. 129**). Las formas y la iconografía desplegadas en el edificio semejan a las empleadas en edificios destinados a espectáculos; el mensaje concreto podría estar vinculado a los *munera* celebrados en sus proximidades o en el cargo del comitente como *editor* de los juegos gladiatorios<sup>375</sup>. A finales del periodo ulpio-aelio en Side (Panfilia) se construye el peristilo M<sup>376</sup>, que incluye un nicho cubierto semicircular cubierto con una solución de “dintel arcuado” y rematado por un original arco en cortina de tres puntas (**fig. 130**).

### 2.A.2.- Próximo Oriente

El foco nabateo sigue ofreciendo en época ulpio-aelia ejemplos de gran interés<sup>377</sup>. El hipogeo H de Palmira (113 d. C.)<sup>378</sup> posee una “serliana” perfectamente configurada. Los intercolumnios laterales son ciegos, mientras que el central proyecta un nicho de planta rectangular cubierto por bóveda de cañón (**fig. 131**). En su interior se disponen tres lechos escultóricos, a modo de triclinio, con los difuntos representados sobre ellos. Por su parte, el hipogeo de Iarhai en Palmira (exedra sur fundada en abril de 108 d. C.; resto a continuación, mediados s. II d. C.), trasladado al Museo de Damasco, posee dos exedras interesantes para el estudio de la combinación de los sistemas arcuado y arquivado<sup>379</sup> (**fig. 132**). La exedra sur es de planta doble semicircular articulada a base de nichos semicirculares cubiertos por veneras insertas en sus correspondientes arcos (**fig. 133a**). La oeste es de mediados s. II d. C., y mucho más interesante para el estudio de la “serliana” (**fig. 133b**). Retoma una idea similar a la del citado hipogeo H, pero plantea un paso más allá en monumentalidad y en unificación espacial, gracias a

<sup>373</sup> *Ibid.*, cat. II/ J 8.

<sup>374</sup> Rossignani, Sacchi 2007, pp. 367ss; D’Andria, Rossignani 2012, pp. 143-151.

<sup>375</sup> Rossignani, Sacchi 2011, esp. p. 245.

<sup>376</sup> Raming 2009, cat. II/ L 1.

<sup>377</sup> Para una bibliografía sobre la arquitectura funeraria nabatea y de Palmira, *vid.* Schmidt-Colinet 2006.

<sup>378</sup> Schmidt Colinet 2005, pp. 34-35; Raming 2009, cat. I/ A 2.

<sup>379</sup> Amy, Seyrig 1936; Gawlikowski 1970, pp. 111-115; Schmidt Colinet 2005, p. 42. Este ejemplo se incluye en la tipología de tumba-palacio, *vid.* Schmidt-Colinet 2006, p. 185. Sobre el montaje en el museo y fotos contemporáneas, *vid.* Seyrig 1950, pp. 250-252.

que su “serliana” utiliza un “entablamento arcuado” que conecta sin solución de continuidad el *triclinium* con la sala que lo precede y a que sus pilastras extremas también se embuten en el muro, resultando un conjunto homogéneo de espacios articulados e integrados gracias a la “serliana” como elemento rector (**fig. 134**). Estas soluciones copian claramente triclinios reales, como el que estaría presente en la llamada Villa Romana de Ptolemais, que vimos en el apartado sobre la influencia de los modelos ptolemaicos. En la arquitectura doméstica de Palmira, por desgracia, no hemos podido hallar aún un ejemplo similar, con lo cual de momento queda la duda de cómo se llegaría a tales soluciones, si a través de influencias externas o si se trata de un desarrollo propio. En todo caso, el sustrato helenístico –y concretamente ptolemaico– es también importante en esta ciudad nabatea, como sucede con Petra. Estas soluciones conviven en Palmira con otras combinaciones de arco y entablamento, como las presentes en el arco en la puerta de Damasco, de h. 150 d. C.<sup>380</sup> (**fig. 135**), y en la puerta monumental –occidental– de la gran columnata, de mediados de la segunda mitad del s. II d. C.<sup>381</sup>

El uso del “arco sirio” es muy abundante durante el periodo ulpio-aelio en el área que le daría tal nombre. En el teatro de Philadelphia (Amman), se emplea para cubrir los dos edículos que flanquean la entrada del templo, construido entre julio de 138 y marzo de 161 d. C.<sup>382</sup> (**fig. 136**). Entre marzo de 161 y principios de 169 d. C. se construye el teatro de Aspendos (Belkis)<sup>383</sup>, en cuya fachada exterior se emplea una serie de “arcos sirios” constituyendo una banda continua que realza los vanos principales (**fig. 137**). Esta banda gozaría de una extraordinaria fortuna posterior en Siria.

Entre 164 y principios de 169 d. C. se data el llamado Pretorio de Phaena (Mismiyeh)<sup>384</sup>. La planta del Pretorio desarrolla un modelo muy innovador de distribución espacial, ya que aprovecha la combinación del sistema arcuado con el arquivado para disponer una planta de cruz griega formada por la proyección y concatenación de cuatro “serlianas” (**fig. 138a**). La fachada retoma el modelo planteado en el templo de Adriano en Éfeso y lo magnifica en un esquema hexástilo, que se realza mediante plintos. Además, toma el mismo esquema de “frontón sirio”, en este caso con fachada tetrástila, en los edículos que flanquean la entrada (**fig. 138b-c**), microarquitecturas de

---

<sup>380</sup> Raming 2009, cat. I/ B 1.

<sup>381</sup> *Ibid.*, cat. I/ A 4.

<sup>382</sup> *Ibid.*, cat. II/ A 11.

<sup>383</sup> Lanckoronski 1890, p. 96; Raming 2009, cat. II/ A 12.

<sup>384</sup> Segal 1998; Raming 2009, cat. II/ F 2.

gran interés que podrían haber inspirado obras como los sarcófagos de plomo que veremos más adelante.

El “arco sirio” se usa a gran escala en edificios particularmente monumentales de la región. En Aere (Is-Sanamain) el Tycheo, construido entre diciembre de 190 y diciembre de 191 d. C.<sup>385</sup> presenta un gran “arco sirio”, hoy desaparecido, que organizaba su testero y el nicho semicircular que lo remata, mientras que en el pórtico repite el modelo de edículos con “frontón sirio” (**fig. 139**) que hemos visto en Phaena. No obstante, el edificio que dispone el conjunto más escenográfico del periodo en Siria es el cerramiento del patio 1 de Philadelphia (Amman), llamado Ninfeo, posiblemente de época de Adriano<sup>386</sup> (**fig. 140**). Un largo entablamento que recorre tres tramos de muro que forman una exedra semihexagonal, se incurva y da lugar a tres “frontones sirios” destacando las tres fachadas del conjunto y articulando sus nichos semicirculares. Otras bandas recorren el interior articulando numerosos edículos en dos pisos.

Con todos estos ejemplos observamos, pues, que el “arco sirio” afianza su posición en fachadas e interiores de templos y otros edificios públicos, superando además el esquema tetrástilo y empleando columnas o combinación de éstas con pilastras en los extremos. Una reconstrucción de este tipo se ha propuesto para el templo C de Kanawat (**fig. 141**) y para el templo períptero de la misma localidad<sup>387</sup>.

El “arco sirio” empleado para cubrir edículos alcanza una difusión importante en Siria en ejemplos como el templo del primer tercio del s. II d. C. en Baitokaike (Hosn Suleiman)<sup>388</sup>, pero muy especialmente en Baalbek, en las exedras del gran patio (mediados s. II d. C.) del templo de Júpiter<sup>389</sup> (**fig. 142**). Algunos de los nichos de dichas exedras realzan además su sacralidad y su vinculación con las estatuas que acogieron por medio de decoraciones con atributos divinos en sus bóvedas de horno, en otros casos se acompañan de la misma decoración de la luneta del templo de Adriano en Éfeso. En Baalbek también se emplea “arco sirio” en un arco de acceso al teatro (**fig. 143**) y se da una curiosa combinación de frontón y “arco sirio” en su base destinado a un edículo<sup>390</sup> (**fig. 144**), lo cual ofrece buena muestra de este enclave como foco de experimentación formal. Este templo fue un lugar de experimentación muy relevante, tanto por la magnitud de sus empresas

<sup>385</sup> Segal 2008; Raming 2009, cat. II/ J 5.

<sup>386</sup> Raming 2009, cat. II/ A 10.

<sup>387</sup> Ertel, Freyberger 2002; Ertel 2002.

<sup>388</sup> Freyberger 2004.

<sup>389</sup> En general *vid.* Baalbek I (1921), pp. 76ss.

<sup>390</sup> Baalbek I (1921) pp. 42ss; Raming 2009, cat. II/ J 7.

constructivas, como por tratarse de un centro de peregrinación clave en las rutas caravaneras; tendremos ocasión de comentar otras aportaciones de este núcleo en el apartado numismático –su relevante modelo de baldaquino– y en el capítulo severo.

### 2.A.3.- Península itálica y otros enclaves occidentales

En Occidente observamos un interés creciente por el arco sobre tramos de entablamento, como sucede en el Panteón de Roma (probablemente 125-128, consagración), una de las obras más relevantes de la arquitectura de todos los tiempos<sup>391</sup>. Plantea además la combinación de la planta central (rotonda) con la planta longitudinal (pórtico – cuerpo intermedio – entrada – ábside), cuya unión se resuelve gracias a combinaciones de los sistemas arcuado y arquivado (**fig. 145**), especialmente gracias a la solución del cuerpo intermedio, cuya sección es en sí misma una “serliana” (**fig. 146**), como se aprecia en dibujos de Sebastiano Serlio y Andrea Palladio<sup>392</sup>. El arco de dicho cuerpo coincide con las proporciones del frontón, aunque no se proyectó a lo largo del pórtico ni al frontis como se hizo en el templo de Adriano en Éfeso. Seguramente de cara al exterior se prefirieron formas más tradicionales, rectas, vinculadas a la fase fundacional de Agripa y que además, junto a la columnata de la plaza, escondían las formas curvas del edificio y por tanto se aumentaba el efecto sorpresa conseguido una vez se penetraba en el pórtico. Sendos arcos sobre el entablamento, aunque más pequeños que el del cuerpo intermedio, se colocan en la entrada (**fig. 147**) y en el ábside central (**fig. 148**), que se corresponden visualmente, coincidiendo con el eje longitudinal del conjunto. Todo ello genera un efecto sorpresa muy marcado y constituye un alarde de proyectación. Asimismo, el Panteón de Roma, casa de todos los dioses del Imperio o más bien lugar “todo divino”, sacrosanto, se asocia por sus formas al cielo, como ya recordaba Casio Dión<sup>393</sup>. Según P. Gros, se trataría de un templo, aula regia y tribunal de justicia, cuya bóveda simbolizaría el cielo y su óculo el sol, conjunto que expresaría el dominio universal y eterno

---

<sup>391</sup> Sobre el Panteón destacan los estudios de De Fine Licht 1968; MacDonald 1976; Gros 1996, pp. 174-177; Stamper 2005, pp. 184-205; Waddell 2008; Graßhoff, Heinzelmann, Wäfler 2009; Graßhoff, Heinzelmann, Theocariss, Wäfler 2009.

<sup>392</sup> Para el más reciente esquema: The Bern Digital Pantheon Project: Northern elevation of the portico and intermediate block, showing the point cloud in silhouette. In: Gerd Graßhoff, Markus Wäfler, Jon Albers and Christian Berndt (ed.): Digital Repository of the Bern Digital Pantheon Project. Bern 2009, BDPP0035 (Published online at: <http://www.digitalpantheon.ch/BDPP0035>).

<sup>393</sup> *Historia romana* LIII, 27, 2-4: “También completó el edificio llamado Panteón. Dicho nombre se debe, posiblemente, a que el templo aloja las imágenes de numerosos dioses, incluyendo Marte y Venus, pero en mi opinión deriva de la cubierta abovedada, que abarca los cielos. Agripa, por su parte, quiso situar una estatua de Augusto, pero éste negó tal honor; finalmente situó en el templo una estatua de César y en el pórtico una de Augusto y otra de sí mismo. Esto se hizo no por rivalidad o ambición de Agripa para mostrarse igual a Augusto, sino por su lealtad hacia él y su constante celo por el bien público; por ello Augusto, en lugar de censurárselo le honró más que a cualquier otro”. Casio Dión también se refiere al uso del Panteón en sesiones del Senado y otros asuntos también presididos por el emperador (*Ibid.* LXIX, 7, 1), de modo que el edificio en tales casos podría entenderse como salón del trono imperial.

encarnado en el emperador<sup>394</sup>. E. Thomas ofrece el siguiente paralelismo: el reconstructor del Panteón, Adriano, empleó en la numismática el lema “*restitutor orbis terrarum*”, es decir, “restaurador del círculo de la tierra”; parece por tanto que las formas de la arquitectura romana permitían por sí mismas considerar el universo en términos arquitectónicos<sup>395</sup>. En ese universo que plantea el Panteón es precisamente la “serliana” la que plantea un orden jerárquico, un eje o dirección que guían –y someten– al espectador y un espacio –el nicho central– protagonista donde se situaría la estatua principal y/o el trono del César.

La tumba de los Caetenni Maiores (c. 150-160 d. C.)<sup>396</sup> o mausoleo F de la necrópolis de San Pedro del Vaticano<sup>397</sup>, ofrece un paso más en la evolución de soluciones como las del ninfeo de Castel Gandolfo y la sala absidal del santuario de Fortuna Primigenia en Praeneste, hacia un conjunto más homogéneo y regularizado en el que se fusionan con armonía nicho semicircular con bóveda de horno, “serliana” y frontón partido. Todo ello abarcado por el arco de la bóveda como pudo suceder en la cabecera del pórtico sureste del foro de Augusto, aunque en la tumba de los Caetenni Maiores se añade un ritmo articulado más complejo formado por el frontón partido y el nicho central con pequeño frontón, combinando así en el mismo conjunto modelos vinculados a exteriores e interiores (**fig. 149**). Se trata de un conjunto cuyas arquitecturas están realizadas en estuco, de modo semejante a los ejemplos pompeyanos que comentamos. Las columnas de esta “serliana”, de las cuales hoy sólo se conservan fragmentos, eran casi exentas. El intercolumnio central genera una hornacina en la que se dispuso a su vez otro nicho semicircular, enfatizando aún más la urna cineraria allí contenida. Los intercolumnios laterales acogen nichos rectangulares destinados también a urnas cineraria. La familia propietaria de la tumba era libre, de una posición social acomodada y algunos de sus miembros llevaban nombre de origen griego<sup>398</sup>. Estos factores pueden explicar la capacidad de los Caetennii para construir semejante estructura. En un momento en el que comenzaba la práctica de la inhumación y consecuentemente, la producción de sepulcros monumentales, en casos como este difícilmente una pequeña –y relativamente simple– urna cineraria podía competir en ostentación. No obstante, a través del decorado arquitectónico, protagonizado por la “serliana”, se consiguió un efecto abrumador que parece aunar la fachada de un templo y el interior de su ábside con *ciborium*, un ambiente ideal para el culto a los antepasados.

---

<sup>394</sup> Gros 1996, pp. 178-179.

<sup>395</sup> Thomas 2007, pp. 68-69.

<sup>396</sup> Toynbee, Ward Perkins 1956, pp.44-45; Kleiner 2010, p. 213.

<sup>397</sup> Mielsch, Hesberg 1995, pp. 93-121.

<sup>398</sup> Toynbee, Ward Perkins 1956, pp. 44, 60 (n. 19), 106.

En la misma necrópolis, en el mausoleo H o tumba de los Valerii (h. 160 d. C.), se emplearon soluciones que combinan entablamento, arco y frontón partido<sup>399</sup>.

Pero las innovaciones en los monumentos romanos de Occidente no sólo afectaron a la metrópoli e Italia; como sucedía en periodo julio-claudio, en las zonas liminales del Imperio se asiste a un fecundo desarrollo de propuestas innovadoras, que inciden en la importancia del ejército como transmisor de modelos. En Sarmizegetusa (Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa), capital de la provincia de Dacia (territorio romano entre 107 y 271 d. C.), se construyó un foro dedicado a Trajano a finales de su reinado y principios del de Adriano, en el punto de encuentro entre el cardo y el decumano. Un *tetrapylon* enfatizaba el eje axial y daba acceso al conjunto<sup>400</sup> (**fig. 150**). Se ha propuesto que su frontis se organizaba en “serliana” rematada por frontón; de ello se han hallado los fundamentos y fragmentos arquitectónicos de toda la fachada (basas, fustes, capiteles), excepto del arco y del frontón<sup>401</sup>, ¿tal vez estos últimos estuvieron realizados en madera, como parte de la ciudad en su fase inicial? Pese a dicha falta, las proporciones de los intercolumnios, su relación modular y la mano de obra minorasiática – demostrada para los capiteles datados h. 150-170 d. C.<sup>402</sup>– han servido para justificar la reconstrucción, que debemos tomar con cautela, máxime cuando se han propuesto dos versiones diferentes –en 2006 y 2009– (**fig. 151**). De ser correcta alguna de estas reconstrucciones, el ejemplo de Sarmizegetusa sería interesante como eslabón en la cadena de arquitecturas militares que usan este tipo de fachada, desde la representación en la espada de Tiberio al campamento de Diocleciano en Palmira y el palacio de Spalato, inspirado en gran medida en los *castra*. A nivel simbólico también resulta relevante esta monumentalización llevada a cabo en Sarmizegetusa, de un lugar tan vertebrador de la ciudad como es el *locus gromae*, núcleo del planteamiento urbano y referencia para todas sus medidas.

En monumentos funerarios en forma de edículo o templete de Noricum, Panonia y Dacia<sup>403</sup> se utiliza el arco sobre tramos de entablamento, como en la tumba de los Ennii (**fig. 152**) de la necrópolis de Šempeter, cerca de la antigua Celeia en Noricum, de época de Antonino Pío (138-161

---

<sup>399</sup> Asimismo, en la fachada del mausoleo H’ se propone una reconstrucción dudosa de un nicho tetrástilo en forma de “serliana” rematada por frontón cuyo vano central contiene el retrato de una pareja de difuntos. *Cfr.* Mielsch, Hesberg 1995, pp. 143ss; Borg 2013, pp. 135-139 y fig. 1.

<sup>400</sup> Étienne, Piso, Diaconescu 1990; Étienne, Piso, Diaconescu 2006, pp. 91-105; Diaconescu, Bota 2009, esp. pp. 128-138.

<sup>401</sup> Diaconescu, Bota 2009, pp. 128-131.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>403</sup> En general *vid.* Kremer-Molitor 2006.



d. C.)<sup>404</sup>. Dentro de la misma tipología de “edículo de Noricum”, se propone un esquema más complejo, en fachada tetrástila con “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón, para la tumba 1007 de Carnuntum<sup>405</sup> (**fig. 153**). Estos monumentos podrían estar reproduciendo estructuras en madera, tal vez semejantes a las del ejemplo de Sarmizegetusa.

El “arco sirio”, por su parte, tiene su mejor y casi único ejemplo en Occidente en la logia en torno al canal del llamado Canopo de villa Adriana, datable h. 130 d. C. y donde supuestamente se quería recordar dicho contexto nilótico, aunque tal teoría hoy se pone en duda<sup>406</sup> (**fig. 154**). Pese a que se discute la relación con el Canopo, las citas multiculturales –egipcias y de otras partes del Imperio– son evidentes, asunto sobre el que volveremos en las conclusiones de este capítulo. Como sucedía en el templo de Adriano en Éfeso, son las molduras talladas las que transmiten la impresión de continuidad, ya que en realidad se emplean arcos monolíticos encajados entre dinteles y no hay pieza alguna que actúe de intermediaria en la que se fusionen arco y dintel. Tal vez la velocidad a la que se tenía que construir la villa estimuló este tipo de soluciones, fáciles de colocar y casi “prefabricadas”, con las que se optimizan tiempos y recursos, aunque se busca el mismo efecto visual (**fig. 155**). De este modo, gracias a las molduras, las dos piezas elementales que se van repitiendo en serie (arco monolítico y dintel recto) engañan al ojo dando la impresión de que se han empleado mayor número de piezas diferentes y de estereotomía más elaborada (dovelaje, salmeres en “L” curva, dinteles curvos o rectos). Se conforma así no obstante una elegante logia, a base de “serlianas” resueltas en “arco sirio” y colocadas en secuencia. La función del conjunto era la de servir de escenografía del gran triclinio estuvo situado en uno de sus extremos, el cual conserva las cuatro columnas que pudieron componer en su momento una “serliana” en su fachada que mira al canal. Este lugar de representación imperial pudo tener asimismo connotaciones sacras en relación con un *serapeion*, aunque también está en revisión este elemento. La estructura de la logia se repite en un relieve que comentaremos en el apartado iconográfico y que procede de la misma villa, hoy conservado en el Vaticano, así como en otros dos muy similares a éste.

---

<sup>404</sup> Raming 2009, cat. I/ K 1. Sobre éste y otros interesantes ejemplos de la tipología de “edículo de Noricum”, en general *vid.* Ertel 1997; Kremer 2001, pp. 27ss; Scholz 2012, pp. 128ss. Sobre la historiografía de la necrópolis de Sempeter *vid.* Lazar 2010.

<sup>405</sup> Ertel 1997, pl. 3; Scholz 2012, pp. 130, 132, n. 1007.

<sup>406</sup> Para un estado de la cuestión, *vid.* Pensabene 2009. Nuevas aportaciones sobre el Canopo y el precedente de su *serapeion* verán la luz, en particular gracias a las excavaciones dirigidas por Rafael Hidalgo en la villa republicana.

#### 2.A.4.- Grecia

Atenas fue otro lugar importante tanto para el desarrollo de la “serliana” como en la formación y viajes de Adriano. La ciudad, que aún era uno de los polos culturales más activos del Imperio, homenajeó al emperador con una puerta honorífica que combina, aunque separadamente en dos pisos, arco y entablamento. En el 140 d. C., Antonino Pío dedicó a Adriano divinizado una fachada monumental con “serliana” para la fuente de su acueducto situada en la ladera sudeste del monte Licabeto<sup>407</sup>. Nuevamente, la “serliana” se relaciona con un monumento público conmemorativo. La solución que se usó aquí es bastante inusual, además porque se ha empleado el orden jónico y no el corintio. El arco fasciculado apoya sobre la primera dovela que está fusionada con el arquivitrabe y el friso, y queda abrazado por la cornisa; en realidad este tipo de arco funciona como el del templo de Adriano en Éfeso, aunque no articulaba una bóveda (**fig. 156**). El monumento, conocido y dibujado en 1436 por Ciríaco de Ancona, estuvo en pie parcialmente hasta el s. XVIII (**fig. 157a**); hoy en día se conservan dos de las basas *in situ* y el lado izquierdo del entablamento en los Jardines Nacionales de Atenas (**fig. 157b**).

#### 2.A.5.- Norte de África

En el norte de África, partiendo de las tradiciones tardohelenística que hemos tenido ocasión de analizar, continúa la experimentación, en ejemplos como el *tetrapylon* de Oea (fines 163 – mediados 164 d. C.)<sup>408</sup>, cuyos arcos apoyan en un orden de pilastras pareadas adosadas al muro que se proyectan hacia el interior (**fig. 158**). Con respecto a fachadas, se ha propuesto la presencia de una “serliana” rematada por frontón triangular en el templo de las Musas de Cirene<sup>409</sup>, aunque las piezas que sostienen dicha reconstrucción son escasas (**fig. 159**).

Pero será nuevamente la arquitectura doméstica la que aporte los ejemplos más interesantes para nuestro estudio. En la propia Cirene, de fines s. II a principios s. III d. C. se construyeron dos “arcos sirios” en la ínsula llamada de Giassone Magnus o casa del Mosaico Estelar<sup>410</sup> (**fig. 160a**); asimismo, en Cirene se conoce otro ejemplo en la casa con mosaico de Dionisos (**fig. 160b**).

---

<sup>407</sup> Le Roy 1758, pl. 24; Stuart, Revett 1858, pp. 117-119; Leigh 1997; Boatwright 2000, p. 167.

<sup>408</sup> Raming 2009, cat. I/ J 7.

<sup>409</sup> Luni, Mei 2007, pp. 44-46.

<sup>410</sup> Mingazzini 1966, pp. 96-97; Stucchi 1975, pp. 321-322. En la casa de Jasone Magnus en Cirene se añadió esta estructura en los ss. II-III d. C. (Stucchi 1975, p. 124), interpretación más correcta que la de P. Mingazzini, que atribuyó esta estructura a un posible teatro próximo a la casa (Mingazzini 1966, p. 96-97).

En Ptolemais se conoce otro ejemplo reutilizado como *spolia* en la casa situada al sur de la de Leukaktios (inv. no. A/260) y otro más en el límite del complejo absidal tardorromano al norte de la casa de Leukaktios (A/269). No obstante, el hallazgo más significativo lo supone el ejemplar de la casa con Vista o de Leukaktios<sup>411</sup>, que conectaba la sala con mosaico de Dionisos y Ariadna (R 9) –tal vez un *oikos*– y la habitación R 31 –quizás un pequeño triclinio– situada al norte<sup>412</sup> (**fig. 161**). Otra interpretación posible, basada en la lectura de los mosaicos, es que esta área estuviera reservada al gineceo y pudiera ser el lugar donde el marido se encontrase con su mujer<sup>413</sup>. Se trata de una “serliana” resuelta en “arco sirio” (**fig. 162**), que además conserva una rica policromía. Como demuestran tales hallazgos, en Cirenaica fue relativamente común este tipo de acceso tripartito<sup>414</sup> (**fig. 163**), a partir de tradiciones constructivas ptolemaicas de raíz alejandrina y aportaciones romanas, en aras de la expresión de lujo y refinamiento en ambientes de fuerte impacto visual.

#### 2.A.6.- Reino parto

El llamado Templo Helenístico (templo C) de Hatra, capital del reino parto entre 247 a. C. y 226 d. C., recoge en el s. II d. C. y reelabora toda una amalgama de tendencias helenísticas en un contexto liminal a caballo entre el Imperio romano y la Persia sasánida<sup>415</sup>. Su fachada acoge una peculiar solución de “serliana” cuyo arco se encaja entre el entablamento y el frontón y reposa directamente sobre las columnas, en un frontis hexástilo, que conecta con dos alas dísticas salientes como en los pabellones de recreo ptolemaicos, de modo que la parte central de la fachada queda en un retranqueo muy enfatizado visualmente (**fig. 164**).

---

<sup>411</sup> Mikocki 2010, pp. 190-192 y fig. 17; Rekowski-Ruszkowska 2013a, p. 176; Rekowski-Ruszkowska 2013b. Sobre la actividad arqueológica de los últimos años en Ptolemais *vid.* Rekowski-Ruszkowska 2014.

<sup>412</sup> Rekowski-Ruszkowska 2013a, p. 176.

<sup>413</sup> Olszewski 2007, pp. 93-94; Olszewski 2010. De ser así, tal vez la “serliana” enmarcase un lecho, de modo semejante a lo que sucedía con algunas pinturas de Pompeya. ¿Lugar de celebración de ritos místicos o relacionados con la vida conyugal?

<sup>414</sup> *Cfr.* Rekowski-Ruszkowska 2013b, fig. 8.

<sup>415</sup> Sommer 2003, pp. 31-33. Sobre el yacimiento en general en relación con la migración de elementos a través de las rutas caravaneras, *vid.* Freyberger 1998, pp. 89-102.

## 2.B.- ICONOGRAFÍA

### 2.B.1.- Numismática<sup>416</sup>

Como hemos visto en el primer capítulo, la numismática puede ayudar a completar nuestros conocimientos sobre las estructuras que analizamos, de manera que si bien no podemos interpretarla como reflejo directo de la arquitectura real, no obstante atestigua un interés por la innovación tipológica, al menos a nivel de diseño, el cual podemos cotejar con la realidad constructiva y con otros ejemplos iconográficos, que pueden informar sobre el tipo de contextos y con qué finalidad se aplicaban tales fórmulas. No obstante, hemos de ser cautos en la interpretación de la imagen numismática, puesto que en ella priman las convenciones y las simplificaciones. Por ejemplo, es muy difícil distinguir entre “entablamentos arcuados” y arcos sobre tramos de entablamento, esto es, entre la “serliana” convencional y la resuelta en “arco sirio”. El primer problema que plantea su estudio es si las representaciones copian edificios reales de las ciudades donde se acuñaron. Existe un consenso general sobre la respuesta a esta pregunta: las monedas no son fieles a la realidad, sino que recurren a convencionalismos<sup>417</sup>. Solamente hay algunas excepciones a la regla, como la representación de los propileos del templo de Baalbek<sup>418</sup>, que veremos en el capítulo severo. Pero si precisamente se emplean dichos convencionalismos, sin respetar la imagen verdadera del templo, se debe a su importancia dentro del nuevo mensaje visual, cuestión sobre la que profundizaremos en las conclusiones del capítulo severo. Ya vimos en el capítulo julio-claudio el primer ejemplo numismático del que tenemos noticia en el cual se utiliza una “serliana”, una acuñación de Nicea de época de Claudio (41-54 d. C.) que muestra un edificio de dos plantas rematado por un frontón que acoge un arco, aunque no parece que se trate de un “arco sirio”, sino más bien de un arco sobre intervalos de entablamento.

T. Drew-Bear interpreta que el “*arched lintel*” –que en este autor equivale a nuestro “entablamento arcuado”– representado en monedas pertenecería al nicho de la estatua de culto, al baldaquino o ciborio, como el del templo de Baco o pequeño de Baalbek (perido ulpio-aelio)<sup>419</sup> (**fig. 165**), a templetos portátiles o a carros procesionales, no a una fachada auténtica, aunque reconoce

---

<sup>416</sup> Advertencia general: en los elencos numismáticos presentes en este trabajo hemos recurrido en ocasiones a siglas de obras comúnmente citadas que la mayoría de los casos omitimos en la bibliografía general de este trabajo y que pueden consultarse en Roman Provincial Coinage Online (<http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/>). Seguimos un orden eminentemente cronológico.

<sup>417</sup> Drew-Bear 1974, pp. 28, 30, 32; Price, Trell 1977, p. 19; Burnett 1999, pp. 147-148.

<sup>418</sup> Trell 1970, p. 35 y fig. 48; Price, Trell 1977, p. 164.

<sup>419</sup> Aliquot 2009, cat. 54 B (con bibliografía actualizada).

que es cuestión complicada de resolver<sup>420</sup>, pero que en todo caso ha de contrastarse con la evidencia arqueológica<sup>421</sup>. El tipo de *adyton*-cámara de Baalbek, llamado “palmireno” por su presencia en los *thalamoi* del templo de Bel en Palmira, es frecuente en Líbano, donde su influencia llega a los templos de Sfiré, Niha y Hosn Niha<sup>422</sup>. Un baldaquino similar al de Baalbek se emplea en el templo A de Niha (ss. II-III d. C.)<sup>423</sup>, cuya reconstrucción es más segura debido a que se ha conservado buena parte de sus elementos y una maqueta tridimensional del basamento con indicación de medidas<sup>424</sup> (**fig. 166a-c**); el templo A de Hosn Niha repetiría una estructura semejante (**fig. 166d**)<sup>425</sup>. La estilización y yuxtaposición de espacios interiores y exteriores como los de estos templos podrían haber inspirado algunas imágenes numismáticas; tal yuxtaposición es un recurso común en los sistemas de representación antiguos y tardoantiguos, particularmente en la toréutica y la numismática.

El “entablamento arcuado” se emplea en monedas de más de 60 ciudades de la zona oriental del Imperio, especialmente Asia Menor, dentro de la cual el mayor número de acuñaciones corresponde a la provincia de Asia, donde se produce un incremento en las representaciones durante la segunda mitad del s. II y la primera mitad del s. III, hasta el cese de las acuñaciones municipales<sup>426</sup>. Pese a que ya se había reconocido que el “frontón sirio” no aparece por primera vez en la numismática de Siria, no obstante se sugería la primacía de Palestina<sup>427</sup>, a lo que T. Drew-Bear responde planteando que desde Adriano hasta Cómodo el “entablamento arcuado” se emplea en varias ciudades fuera de dicha región, y rematado con frontón por primera vez en acuñaciones de Asia Menor<sup>428</sup>. Posteriormente, el estudio más significativo es el de M. J. Price y B. L. Trel, especialmente por su abundante repertorio fotográfico. Los autores añaden algunos comentarios, como que en varios templos se emplea el arco en la fachada para mostrar mejor la estatua de culto del interior, o también a veces se muestran tres arcos para denotar las tres divinidades veneradas

---

<sup>420</sup> Drew-Bear 1974, pp. 38-57.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>422</sup> Will 1959, p. 38. En general, sobre configuraciones, influencias y ritual de estos templos *vid.* Aliquot 2009, cap. 3. Para otros ejemplos de esta tipología *cf.* Krencker, Zschietzschmann 1938, pls. 117-118. Con respecto a Palmira, también sería interesante el baldaquino del templo de Baalshamin, que posee una estructura semejante a la “serliana” y utiliza soportes de sección cardíaca.

<sup>423</sup> Krencker, Zschietzschmann 1938, pp. 105-115; Aliquot 2009, cat. 59A.

<sup>424</sup> Bommelaer 2001, pp. 378-380 (con bibliografía).

<sup>425</sup> Krencker, Zschietzschmann 1938, pp.123-130; Aliquot 2009, cat. 60A.

<sup>426</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

<sup>427</sup> Kadman 1962, pp. 69-80. El principal valor de este trabajo es que fue uno de los primeros en plantear de manera monográfica el estudio de la “revolución arquitectónica” en el s. II d. C. a través de la numismática, centrándose en el “frontón sirio” y estructuras relacionadas. No obstante, hace una lectura parcial del asunto y además aporta algunos datos erróneos. Todo ello lo corregiría y completaría Barkay 2000-2002, como veremos.

<sup>428</sup> Drew-Bear 1974, p. 60.

en el templo, e incluso se emplea la conexión visual altar-templo para realzar la importancia del primero<sup>429</sup>. Otros trabajos contrastan aspectos concretos en relación con el arte provincial<sup>430</sup>.

R. Barkay lleva a cabo una revisión del asunto gracias a nuevas aportaciones que permitieron ajustar focos de origen y cronologías<sup>431</sup>. En base a ello extrae las siguientes conclusiones: el “entablamento arcuado” o “arco sirio” (“*arch supported by a pair of columns*”), sin frontón, se emplea por primera vez en una moneda de Trajano (98-117 d. C.) acuñada en Cesarea Marítima, Judea<sup>432</sup>, y en otra de Adriano (117-138 d. C.) acuñada en Gaba, Palestina; el “frontón sirio” (“*Syrian arched gable*”), en una moneda de Adriano acuñada en Aizanoi o Aezani, Frigia, y por tanto contemporánea del templo de Adriano en Éfeso y perteneciente a un entorno próximo<sup>433</sup>, a la que puede sumarse otra del mismo periodo acuñada en Afrodisias (incluimos todas ellas en el listado que ofrecemos abajo). Estas últimas monedas se encuadran seguramente dentro de un mismo proceso de innovación que daría lugar a los conjuntos analizados del teatro de Aizanoi y del ágora sur de Afrosias. Asimismo interesa una moneda también del reinado de Trajano acuñada en Ancira –actual Ankara–<sup>434</sup>, que representa el templo del dios Men con lo que parece un “arco sirio” próximo a su frontón. Otro ejemplo de “frontón sirio” figura en una moneda de Antonino Pío acuñada en Aelia Capitolina (Jerusalén)<sup>435</sup>. Es a partir de dicho reinado cuando este tipo de representaciones se hacen más habituales. El “frontón sirio”, desde su origen en Asia Menor occidental, se difundiría por Siria, Arabia y Palestina en la segunda mitad del s. II d. C., de la mano del proceso de romanización de las provincias orientales<sup>436</sup>. El aumento de acuñaciones de este tipo en la provincia de Siria es paralelo al éxito de las nuevas formas arquitectónicas que hemos ido exponiendo, hasta culminar en uno y otro caso en las fases finales del templo de Baalbek que, como veremos, influiría como polo de convergencia e irradiación de estas tradiciones.

I. Chrétien-Happe lleva a cabo una actualización bibliográfica y completa lo expuesto por T. Drew-Bear, especialmente en lo concerniente a la numismática de Decapolis y Arabia. Matiza que existieron algunas representaciones que se correspondían con la realidad, aunque plantea que,

---

<sup>429</sup> Price, Trell 1977, pp. 19-21.

<sup>430</sup> Blázquez 1988.

<sup>431</sup> *Cfr.* Barkay 2000-2002, notas 9-11 *infra* p. 190. La autora fundamentalmente revisa y corrige lo aportado por Kadman 1962. Otro estudio que presta especial atención al “frontón sirio”, en este caso en las monedas de Anatolia occidental, y su función como elemento iconográfico de prestigio y en ocasiones ligado a templo de culto imperial, Gülbay, Kiliç 2013, esp. pp. 262-263.

<sup>432</sup> Misma opinión en Price, Trell 1977, p. 164.

<sup>433</sup> Barkay 2000-2002, p. 190. Para la moneda de Cesarea, que representa a Astarté o Tyché al fondo de un espacio semicircular rematado por un “entablamento arcuado”, *cfr.* Price, Trell 1977, n. 778, fig. 367.

<sup>434</sup> Price, Trell 1977, n. 524, fig. 399.

<sup>435</sup> Barkay 2000-2002, p. 190.

<sup>436</sup> *Ibid.*

mientras que el “entablamento arcuado” es frecuente en propileos y en baldaquinos o nichos que acogen la estatua de culto, su presencia en la fachada de los templos aún estaba en debate<sup>437</sup>. Su conclusión fundamental es que son más frecuentes las representaciones de puertas monumentales o propileos enmarcando la estatua de culto, que la de la puerta de acceso al interior del *adyton*; asimismo, sugiere una finalidad simbólica para dichos motivos, arguyendo que sirven para mostrar una vinculación con el emperador y con dioses protectores de las ciudades (fundamentalmente *Tyché*), así como para manifestar su prosperidad<sup>438</sup>, aunque la misma finalidad se puede aplicar a las monedas con templos con entablamento recto. No obstante, pudiendo optar por este tipo tradicional –que era el que además se correspondía en más ocasiones con la realidad– se elegía con relativa frecuencia el “entablamento arcuado”, forma más innovadora, de gran efecto visual y posiblemente asimilada a cultos orientales.

Finalmente, E. Thomas aporta una tabla con todos los ejemplos que ha podido localizar –69 en total– basándose fundamentalmente en el trabajo de M. J. Price y B. L. Trell y el BMC<sup>439</sup>. No obstante, no confronta sus datos con los artículos que hemos citado, aunque realiza una interesante comparación entre las representaciones de un mismo edificio de Samos<sup>440</sup>, tomada de M. J. Price y B. L. Trell sin citarlos<sup>441</sup>, que a su vez lo toman de la clásica obra de T. L. Donaldson<sup>442</sup>, con lo que podemos considerarla una referencia importante y tópica en estos estudios (**fig. 167**). El primer ejemplo (81-96 d. C.)<sup>443</sup>, más tradicional, tiene *peristasis* con escalones, columnas lisas y entablamento recto. El segundo (249-251)<sup>444</sup>, pódium y columnas con acanaladuras helicoidales y “entablamento arcuado”, recursos que, en comparación con el primer ejemplo, enfatizan la visualidad de la estatua de culto. En algunos casos en los que no se utiliza el “entablamento arcuado” ello puede deberse a que se ha preferido emplear formas cuyo carácter tradicional o retardatario posee su propio valor expresivo<sup>445</sup>, lo cual podría explicar por qué en la numismática de Egipto no se usó este elemento innovador.

A continuación, ofrecemos un elenco de monedas del periodo ulpio-aelio que complementa y completa lo expuesto hasta ahora (**tabla I**); en el capítulo dedicado al periodo severo y la

---

<sup>437</sup> Chrétien-Happe 2004, p. 138.

<sup>438</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

<sup>439</sup> Thomas 2007, tabla I, pp. 265-266.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 62 y fig. 57.

<sup>441</sup> Price, Trell 1977, p. 133, figs. 234-235.

<sup>442</sup> Donaldson 1859, pp. 86-87.

<sup>443</sup> Price, Trell 1977, fig. 235.

<sup>444</sup> *Ibid.*, fig. 234.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 62.

anarquía militar incluiremos la lista correspondiente con los ejemplos faltantes hasta la desaparición de estos motivos de la numismática romana; en ese mismo capítulo ofreceremos las conclusiones generales que nos sugiere el cotejo de numismática, toréutica y arquitectura, de manera que podremos incidir en la carga simbólica de estas composiciones. En ambos casos hemos escogido un orden eminentemente cronológico y prestamos menor atención a la clasificación geográfica, tarea que podrán llevar a cabo especialistas en el campo de la numismática en futuros estudios, rastreando continuidades y cambios en la numismática de cada ciudad. Aquí nos conformamos con ofrecer un elenco lo más completo que nos ha sido posible y en el que se da buena muestra de los primeros ejemplos numismáticos de los motivos arquitectónicos que nos interesan, así como la evolución de su presencia en las acuñaciones del Imperio. Hemos realizado una selección de monedas forzosamente incompleta, debido al elevado número de ejemplos y puesto a que solamente el apartado numismático de este trabajo merecería un estudio independiente<sup>446</sup>. En el reverso de estas acuñaciones observamos la paulatina asunción de la “serliana”, del “arco sirio” o “dintel arcuado”, la introducción del arco en el frontón y la configuración del “frontón sirio”. En la mayoría de los casos se representan templos o ninfeos en cuyo interior hay una estatua de la diosa *Tyché*, Roma o una fusión de ambas, aunque también son frecuentes otras divinidades locales de culto muy arraigado.

---

<sup>446</sup> Aquí nos limitaremos a exponer las monedas que, a nuestro juicio, contribuyen a una mejor comprensión del argumento tratado. Únicamente incluimos aquellos ejemplos de los cuales hemos podido encontrar imágenes. Añadimos la información mínima para su identificación. Para otros ejemplos, remitimos a la bibliografía citada. Esperamos desarrollar esta línea de investigación en futuros trabajos.



## 2.B.2.- Coroplastia

La coroplastia, apenas tenida en cuenta en el estudio del proceso de evolución arquitectónica que analizamos, aporta ejemplos de especial interés. Nos limitaremos a dos muy representativos de la inclusión del arco en el frontón, como es el caso de una lucerna votiva en forma de yelmo de gladiador, perteneciente al Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma (Inv. 51997), que posee en su base el sello “FORTIS” (**fig. 168**), tal vez procedente de Roma y que se data en la primera mitad del s. II d. C. La pieza está rematada por un templete, como es habitual en una serie de lucernas de la misma tipología, por ejemplo la perteneciente al Museo Civico Archeologico di Bologna (Inv. 6133). En el templete de la primera, un pequeño arco dentro del frontón realza el lado principal de la obra, donde se sitúa la llama. Ofrece un dato más sobre el uso de dicho tipo de estructura, que ya vimos en el arco de Orange y en la pintura del corredor de las Águilas en la *Domus Aurea*.

El otro caso donde podemos rastrear la asunción de motivos semejantes en la iconografía empleada en la coroplastia del periodo ulpio-aelio, se trata de la impronta de un sello sobre un fragmento de un vaso de terracota de 7,5 cm, del s. II d. C., quizás procedente de Egipto (British Museum, Londres, Inv. 1961,0412.2)<sup>447</sup>, ¿o tal vez se trataba de una tésera?<sup>448</sup> Sobre un fondo rectangular se destaca un templete con dos columnas de acanaladuras helicoidales y capiteles corintios, rematado por un “frontón sirio” (**fig. 169**). En la parte superior del tímpano, se coloca un círculo, como es habitual en algunas monedas; asimismo, el borde externo del frontón se decora con pequeños círculos, también habituales en la numismática y en otros relieves. En el interior del templete se halla la figura de Venus, desnuda, con la pose de anadiómena, pero en lugar de recoger su cabello gira la cabeza hacia nuestra derecha y sostiene un espejo en el que se mira. Flanqueándola, y también dentro del templete, se sitúan dos pequeños erotes. En la parte inferior del sello, hay una forma irreconocible. Este ejemplo atestigua la llegada a Egipto, al menos a nivel iconográfico, del “frontón sirio”, aunque teniendo en cuenta los precedentes que analizamos en el periodo ptolemaico, no extrañaría que se llegase a soluciones de este tipo al menos en microarquitecturas, pese a que también es posible que tenga influencia de la numismática, concretamente de las acuñaciones que hemos visto del reinado de Marco Aurelio. La movilidad de estas piezas y el activo comercio del Mediterráneo oriental hacen muy factible dicha posibilidad.

---

<sup>447</sup> Burn, Higgins, Walters, Bailey 1903, n. 3627.

<sup>448</sup> Como, por ejemplo, las de Palmira, *vid.* Ingholt, Seyrig, Starcky 1955.

### 2.B.3.- Relieves

Entre los relieves ulpio-aelios, la pieza fundamental para analizar la “serliana” es un fragmento de friso, zócalo o basamento perteneciente a villa Adriana, llevado al Museo Pio-Clementino (Inv. 540) durante el pontificado de Gregorio XVI (1831-1846), donde lo restauró G. Fabris en 1845<sup>449</sup> (**fig. 170**). En el intercolumnio central resultado de la fusión de dos “serlianas” resueltas en “arco sirio”, en primer término se representa a Ariadna dormida, a la derecha Teseo huye subiendo a su barco, mientras que a la izquierda un sátiro anticipa la llegada de Baco y en el centro una ninfa que personifica a la isla de Naxos contempla los acontecimientos; todo el grupo remite a modelos de Pérgamo del s. II a. C. Sobre el dintel se representa un erote junto a una pantera. Los arcos laterales acogen figuras de mayor tamaño sobre pedestales, que representan a Baco (en origen un sátiro) y a una ménade. Las columnas tienen acanaladuras helicoidales y capiteles egipcizantes, aunque el esquema arquitectónico general remite al llamado Canopo de villa Adriana<sup>450</sup>. Este relieve no sería un sarcófago, como alguna vez se ha escrito, sino parte de un friso o zócalo mucho mayor. Otros dos relieves son sospechosamente parecidos, aunque sus columnas son lisas (**fig. 171**). Se conservan también en el Museo Pio-Clementino (Inv. 794, 796) y al parecer los encontró Giovanni Volpato en Corcolle (valle de Palestrina), se vendieron al Museo entre 1782 y 1785, año en que M. Laboureur los restauró<sup>451</sup>. El primero (GM 18) representa, de izquierda a derecha, a Baco, Hércules aprendiendo a tocar la lira con Lino, Juno, Hércules niño matando a las serpientes entre Alcmena y Anfitríon (?), Minerva. El segundo (GM 19), Marte, Hércules combatiendo a Ergino, Minerva, Hércules aprendiendo a usar el arco, Anfitríon (?). Del mismo modo como sucede en el ejemplo de Baco y Ariadna, se toman modelos pergamenos del s. II a. C. y se combinan figuras de estatuaria monumental –bajo los arcos, colocadas sobre pedestales– y grupos –en los intercolumnios mayores–, puesta en escena que –en unión al esquema arquitectónico– recuerda al Canopo de villa Adriana. Tales relieves y el citado Canopo merecen un estudio que tal vez podría aclarar si los dos últimos pertenecieron a la villa o si en realidad su ubicación original fue Palestrina; asimismo, debe profundizarse en el simbolismo del conjunto que, como sucede con el ciclo iconográfico del Canopo, parece contener un mensaje erudito en el que se identifican algunos motivos comunes como el viaje, labores y hazañas, formación intelectual, superación personal etc., que podrían estar hablándonos de la *paideia* griega o la *humanitas* latina, muy del gusto de Adriano.

<sup>449</sup> Spinola 1999, Galleria delle Statue (GS) n. 7, pp. 15-16 (con bibliografía). Una de las primeras publicaciones es Gusman 1904, p. 244 y tabla IV, donde ya se indica su procedencia de villa Adriana.

<sup>450</sup> Crema 1961, pp. 7, 10 y fig. 13.

<sup>451</sup> Spinola 1999, Gabinetto delle Maschere (GM) nn. 18, 19, pp. 155-156 (con bibliografía).

Toda una serie de piezas datables en el periodo ulpio-aelio informan sobre la tendencia a combinar arco y frontón, de manera más o menos cohesionada y con soluciones diversas. Este tipo de esquemas se adoptan para configurar o simular nichos y hornacinas que encierran y realzan figuras, o bien para destacar un vano con especial importancia. En algunos casos, se añade una venera u otros motivos para realzar la carga sacra y de prestigio del conjunto. Uno de los ejemplos más tempranos es el *naiskos* con la inscripción Πάγων Πάγωνος ὁ Πά[γωνος] καὶ Ἀριστονῶν Πάγω[νος] conservado en el Museo Arqueológico de Aghios Nikolaos (Inv. 363). A nivel arquitectónico, es deudor de fórmulas tardohelenísticas empleadas en Delos, aunque la solución del frontón es excepcional; llama la atención que combine elementos jónicos y corintios<sup>452</sup>. Se trata de un frontón abierto en el cual se introduce un arco de herradura rebajada, fasciculado, que apoya en dos extrañas ménsulas salientes del arquitrabe (**fig. 172**). El relieve, de mármol blanco o caliza, se halló reutilizado en una casa de Aghios Nikolaos y no está claro tampoco si es una obra realizada en Creta o en Asia Menor<sup>453</sup>.

Estructuras como las que analizamos se registran en los relieves britanos de Hutcheson Hill y Croy Hill, poco posteriores al Muro de Adriano erigido en Britania (122-132 d. C., con intervenciones posteriores). Dichos relieves poseen contenidos militares, religiosos y de glorificación del Estado<sup>454</sup>. El primero (Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow, Ref. PUBL O Britannia 1970.19) es un marcador de distancia realizado en arenisca, hallado en marzo de 1969<sup>455</sup> cerca del fuerte romano de Castle Hill, Escocia, aproximadamente a media milla al sudoeste del Muro de Adriano (**fig. 173**). Se organiza en “serliana”, con frontones en los intercolumnios laterales; en realidad, podría remitir a dos nichos con frontón flanqueando a uno con arco, pero en el relieve las formas se entremezclan y confunden y, en cualquier caso, se ha querido representar un esquema en trífora destacando el vano central. El arco se corona por una serie de círculos que parecen un elemento local, ya que se repiten en el arco de un cipo procedente de Escocia (National Museum of Scotland, Edimburgo, Inv. X.FP 2), aunque se podrían haber tomado de la numismática, donde son frecuentes. El relieve de Hutcheson Hill contiene la inscripción “ITM HADRIANO AE ANTONINO AVG PIO P.P. VEX LEG XXVV FEC PP III”<sup>456</sup>, es decir, “Al emperador Caesar Titus Aelius Hadrianus Antoninus Augustus Pius, Padre de

<sup>452</sup> En general, Sporn 2012, pp. 456-458 (con bibliografía); para el motivo arquitectónico especialmente p. 457.

<sup>453</sup> *Ibid.* p. 458.

<sup>454</sup> Thomas 2007, pp. 45-46.

<sup>455</sup> Robertson 1969, p. 1.

<sup>456</sup> LIMC 3.1, pp. 167-169.

la Patria, la *vexillatio* de la Legión XXX, la valiente y victoriosa, construyó 3000 pasos del muro”. En el vano central se sitúa una figura femenina con pátera en su mano izquierda y colocando con la derecha una pequeña corona de laurel en el pico del águila del *vexillum* que sostiene un vexilífero en representación de sus compañeros de la *vexillatio*. La figura femenina se interpreta como personificación de Britania agradecida a la legión<sup>457</sup> o bien como la emperatriz Faustina Maior –por los rasgos y tipo de peinado– honrando a los soldados<sup>458</sup>. En los vanos laterales se sitúan prisioneros bárbaros desnudos, de rodillas y con las manos atadas a la espalda; tras ellos, escudos circulares a modo de clipeos que recogen la parte de la inscripción “Antonino” y “Augusto Pío, Padre de la Patria”. El esquema compositivo forma una pirámide que culmina en el arco y en el nombre de Adriano. En conclusión, una estructura arquitectónica al menos similar a la “serliana” ha servido para organizar y dignificar una composición de exaltación imperial.

El relieve de Croy Hill (National Museum of Scotland, Edimburgo, Inv. X.FV 44), de h. 140-165 d. C. y hallado en 1802, pertenece a un contexto similar y, aunque se conserva solamente parte de su lado izquierdo, se percibe que el conjunto formaba una “serliana” mucho más definida que en el caso anterior y con el vano central más acusado (**fig. 174**). En él, a modo de *clipeus*, se acogía una laurea con inscripción conmemorativa y sostenida por dos geniecillos. En el intercolumnio izquierdo se conserva una figura femenina desnuda, quizás Venus, con la mano izquierda apoyada en el hombro del mismo lado y sosteniendo con la derecha un manto movido por el viento, que cae entre sus piernas. El relieve interesa no solamente por su “serliana”, sino porque también emplea columnas con acanaladuras helicoidales. Al parecer, y teniendo en cuenta la “V” conservada de la inscripción, pudo erigirse en el fuerte de la legión VI *Victrix* en Croy Hill, el punto más elevado del Muro de Adriano, donde tendría un importante valor simbólico<sup>459</sup>.

Los sarcófagos arquitectónicos de Asia Menor, fundamentalmente de Afrodiasias, emplean composiciones con frontón abierto que acoge un nicho semicircular –normalmente avenerado o con un arco– que en algunos casos generan una estructura arquitectónica semejante a las “serlianas” concatenadas de villa Adriana. Los ejemplos más destacables son el sepulcro de Claudia Aulonia conservado en Melfi (**fig. 175**) y algunos ejemplares del Museo de Afrodiasias, todos ellos realizados en torno al reinado de Antonino Pío<sup>460</sup>, aunque obras semejantes siguen haciéndose

---

<sup>457</sup> Keppie 1998, p. 82.

<sup>458</sup> Hassall 1977, p. 338.

<sup>459</sup> Thomas 2007, p. 46.

<sup>460</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

hasta el periodo severo<sup>461</sup>. Sarcófagos de Palmira ofrecen una combinación de hornacina y frontón similar, aunque algo más orgánica, pero los comentaremos en el dedicado a la dinastía Severa y la anarquía militar, ya que la historiografía más reciente los considera de la segunda mitad del s. III d. C. Por su parte, el “arco sirio”, se reconoce en algunos ejemplos realizados en Afrodisias h. 155-160 d. C.<sup>462</sup> (**fig. 176**), tipología que también tendrá continuación en periodo severo.

Por su parte, en el norte de África, durante el periodo ulpio-aelio se da un especial desarrollo de las estelas neo-púnicas, en las que la influencia helenística es muy fuerte, sobre todo a nivel de esquemas arquitectónicos que combinan arcos, frontones y veneras. En el Museo del Bardo en Túnez se conservan numerosos ejemplos, de los cuales destacamos una estela procedente de Henchir Meded<sup>463</sup> (**fig. 177**).

Llegados a este punto, nos preguntamos si la influencia de las composiciones que venimos estudiando, particularmente el “frontón sirio”, con frontis dítilo o tetrástilo, o esquemas semejantes, llegaría en periodo ulpio-aelio a zonas del ámbito occidental del Imperio como Germania, Galia, Britania o Hispania. Hasta ahora, esta temática se ha tratado poco y raramente se ha incluido en estudios generales<sup>464</sup>. En realidad, la experimentación con el arco, la venera, el frontón y la imagen sacra fue relativamente habitual en todo el Imperio durante los ss. I-II d. C.

En Germania nos sorprendía la espada de Tiberio, especialmente al tratarse de un producto local. En la misma Maguncia se conserva un edículo en forma de templete destinado a acoger una estatua de Júpiter y datable h. 190-210 d. C., hallado en Mainz-Kastel en 1894<sup>465</sup> (**fig. 178**). En su lateral izquierdo se representa a Hércules con Cerbero, en el derecho a los dióscuros y en la parte posterior Juno con una pátera y su pavo entre cortinajes. En el frente está constituido por un vano entre pilastras cerrado con arco rebajado incluido en un frontón triangular decorado con una figura que sostiene roleos. La cubierta, a dos aguas, reproduce un tejado.

---

<sup>461</sup> En general, sobre los sarcófagos asiáticos de esta tipología, *vid.* Morey 1924.

<sup>462</sup> Engemann 1973, p. 33. *Cfr.* en general Koch, Sichtermann 1982.

<sup>463</sup> Février 1990, fig. 10.

<sup>464</sup> Como iremos viendo, existen estudios parciales que iremos citando, que por lo general no se plantean una retrospectiva de los motivos analizados ni indagan su posible procedencia. Únicamente Thomas 2007 introduce ejemplos de Galia en un contexto más amplio.

<sup>465</sup> 75 x 67 x 75 cm. Landesmuseum Mainz, Maguncia. Espérandieu, VII (1918), n. 5779, p. 304; Bauchhenss 1984, n. 93, pp. 76-78 (con bibliografía).

En una zona liminal entre Galia y Germania, además con una importante conexión marítima con Britania, se encuadran los numerosos “altares” dedicados a la diosa Nehalennia o Wallacra –protectora de navegantes, comerciantes marítimos y difuntos– en la zona de Colijnsplaat, Walcheren y Domburg (actuales Países Bajos), donde había un santuario de la diosa y el puerto principal de conexión con las islas. Dichas piezas muestran la tendencia a combinar hornacina –rematada en venera en la mayoría de los casos– y frontón abierto<sup>466</sup> (**fig. 179**). La influencia de dichas formas llegó a Britania, donde se erigió la estela dedicada por Barates a Regina –ambos palmirenos– hallada en 1878 a 300 m del fuerte romano de South Shields, población inglesa próxima al Muro de Adriano. La pieza, realizada en piedra local y de 106 cm de altura, se conserva en el Arbeia Roman Fort and Museum de South Shields (Inv. TWCMS T765). Barates era fabricante de estandartes para la legión asentada en dicho fuerte. La estela, junto a otra dedicada a Víctor –con elementos palmirenos–, informa sobre el flujo de población y la difusión de prestigiosos motivos arquitectónicos de origen oriental hasta la periferia del Imperio en la segunda mitad del s. II d. C., aplicados a monumentos de un estrato social intermedio<sup>467</sup>. A la muerte de Regina, Barates, que la había liberado de la esclavitud y la había hecho su mujer, le erigió una estela (**fig. 180**) tan majestuosa como los “altares” de Nehalennia, además con una inscripción en latín: D(iis) M(anibus) Regina liberta et coniuge Barates Palmyrenus natione Catuallauna an(norum) XXX. (En memoria de Regina, su mujer libre y esposa, de la tribu catevallania, de treinta años, Barates de Palmira [dedica este monumento]); y otra en arameo: RGYN' BT HRY BR 'T' HBL (Regina, la mujer liberada de Barate, alas)<sup>468</sup>.

En Galia se produjeron toda una serie de cipos y estelas funerarios durante el s. II d. C., posiblemente de finales del periodo ulpio-aelio, hallados en Bourges y su entorno, principalmente en la necrópolis de Saint-Ambroix. Sorprenden por la calidad y el detalle de las estructuras arquitectónicas representadas. La tipología dominante es la fachada dística, con columnas o pilastras toscanas o corintias, rematada por “frontón sirio” decorado con acróteras, que acoge el retrato de una, dos o tres personas. Algunos ejemplos tienen solamente “arco sirio” independiente –o bien resultado de piezas con “frontón sirio” mutiladas– o unido a una forma piramidal. La hornacina se remata en algunos casos con una venera. A continuación presentamos un listado con los ejemplos más relevantes<sup>469</sup> (**tabla II**). Todos ellos representan a los fallecidos en la hornacina,

<sup>466</sup> En general *vid.* Hondius-Crone 1955; Stuart, Bogaerts 2001. Nos limitamos a ilustrar tres de los muchos ejemplos existentes. La tipología continúa al menos durante el s. III d. C. y su influencia llega también a Germania.

<sup>467</sup> En general, sobre la estela de Regina y la de Víctor, *vid.* Smith 1959.

<sup>468</sup> CSIR I (1977), n. 247.

<sup>469</sup> El estudio que más se detiene en la decoración arquitectónica de todas estas piezas es la tesis inédita de Cirier 1986, especialmente grupo III. Pese a ello, se trata de una investigación meramente catalográfica y su clasificación resulta

a veces con atributos de su condición, como los vasos del llamado “Tabernero” –posiblemente un fabricante o vendedor de cerámica– o el *ascia* (tipo de martillo o maceta) que llevan constructores, carpinteros y escultores con orgullo, tal vez los mismos que colaboraron en la introducción de los motivos arquitectónicos innovadores en la zona. Son todas imágenes impactantes y en las que se despliega una puesta en escena efectista y “a la última moda” que exalta –no sin cierta pretensión– la dignidad de los finados. R. Bianchi Bandinelli señala que, de las tres provincias galas, Aquitania, con un gran desarrollo prerromano, fue la que aportó las creaciones más originales, entre las que destaca este tipo de estelas, concretamente la del carpintero Mansuetus (de Saint-Ambroix, Musée de Saint-Germain-en-Laye)<sup>470</sup>.

A través de los ejemplos expuestos, hemos podido comprobar cómo el “frontón sirio” llegó a Occidente, en su forma más clara y desarrollada, a Galia. Creemos que este hecho no se ha valorado suficientemente, puesto que demuestra que en fechas tan tempranas, al menos a finales del periodo ulpio-aelio, poco después de la aparición de este motivo en la arquitectura y la iconografía del ámbito oriental del Imperio, también pasó a la parte occidental. El precedente del “frontón sirio”, es decir, el “frontón arcuado” –en el que el arco apoya sobre los tramos de entablamento–, llegó a Hispania en el mismo momento, al menos a nivel iconográfico. Así lo atestiguan dos relieves fundamentales procedentes de Clunia y que se datan tradicionalmente en el s. II d. C. o como máximo en el s. III d. C., pues plantean el mismo problema que algunas obras que explicaremos en el apartado dedicado al periodo severo, cuando se emplean motivos muy semejantes pero por lo general más simplificados, proceso que se inicia en Oriente. Los relieves de Clunia se encuadran dentro de un arte provincial relativamente periférico y con una fuerte influencia prerromana en su técnica (talla a bisel), tipología (estela discoidal) y decoración (motivos geométricos y vegetales prerromanos; motivos arquitectónicos romanos). La técnica y los motivos decorativos, que tienen paralelos en el contexto céltico de La Tène, son además deudores del trabajo en madera<sup>471</sup>. Ello explicaría su aspecto en cierto modo sumario, aunque para su contexto muy detallado en la representación arquitectónica. Todos estos datos invitan a pensar que la simplificación en estas piezas no es fruto de fecha tardía (dicha simplificación comienza en Oriente

---

confusa. Las estelas que son interesantes para nuestra investigación son, en el grupo III (“*fronton encadré d’acrotères, au-dessus d’une archivolte et d’une niche ou d’un tableau cintré au sommet*”), nn. 1-33 (“frontón sirio” con acróteras); grupo IV (“*stèles à fronton sans acrotères*”), nn. 40, 41, 44 (“frontón sirio”); grupo VIII (“*stèles à sommet cintré; le sommet est encadré d’acrotères*”), nn. 5-8, 12-20, 22-45 (“arco sirio” más o menos definido); grupo X (“*stèles de formes diverses; stèles au sommet en forme d’accolade, de pyramide tronquée, fronton triangulaire tronqué, colonnes...*”), nn. 15-17 (aparentemente “arco sirio” sobre el que apoya pirámide); grupo XI (“*stèles incomplètes; monuments mutilés qu’il n’est pas possible d’intégrer à une des catégories précédentes*”), nn. 5, 9, 32, 38-40, 45, 83.

<sup>470</sup> Bianchi Bandinelli 1971, p. 158.

<sup>471</sup> Bianchi Bandinelli 1971, p. 192.

en el s. III d. C.) sino de la tradición local; por otro lado, el detalle de las arquitecturas sugiere una fecha del s. II d. C. Pero la gran sorpresa de Clunia es que, a diferencia de lo que ocurría en Galia, donde el “frontón sirio” se aplicaba a modelos dístilos, en la ciudad hispana existe un ejemplo de “frontón arcuado” que, aunque está mutilado por un retalle, es claramente tetrástilo, con lo cual configura una “serliana” rematada por frontón. A continuación pasamos a comentar más detalladamente los dos ejemplos citados.

El primero es un relieve conservado actualmente en el Museo de Burgos<sup>472</sup> (cat. n. 117, inscrito en el Museo el 10 de julio de 1930)<sup>473</sup>, traído de Peñalba de Castro, donde estaba empotrado en la fachada del ayuntamiento; a dicho uso se debe la inscripción moderna “PLAZA DEL REY”. La pieza es la parte superior de una estela funeraria discoidea<sup>474</sup>. Está realizada en caliza, con medidas 70 x 60 x 20 cm (**fig. 181**). Su tipología y decoración geométrica sugieren una fuerte influencia celtibérica; por su parte la figura entronizada bajo el edículo con “frontón arcuado” podría identificarse con un potentado local, aunque se reconocen influencias orientales en el modelo arquitectónico<sup>475</sup>. El modelo representado de cátedra, con respaldo curvo y sin brazos, es muy común en la iconografía funeraria romana, al menos desde el s. II d. C., en alusión a un asiento realizado en madera o mimbre y reservado a la élite<sup>476</sup>, que también observamos en la estela de Regina y en los altares de Nehalennia, entre otras piezas, donde se repite la posición sedente frontal de la figura. Con respecto a la datación de la estela de Clunia, hay un consenso general en situarla en el s. II d. C.<sup>477</sup>. La composición sorprende por su potencia visual. La figura entronizada no sólo se enmarca por el edículo dístilo con “frontón arcuado” y columnas de acanaladuras helicoidales, sino que todo ello queda a su vez potenciado por el círculo con rosetas y decoración en zigzag, como si de una aureola se tratase. Posiblemente en el trozo faltante de la pieza figuraba la inscripción funeraria. Resulta complicado determinar cómo llegó dicho modelo arquitectónico a Clunia, pese a que se trató de un importante centro, capital del *conventus* Cluniensis. Tal vez se tomó de la numismática o se deba a fenómenos semejantes a los que hicieron

---

<sup>472</sup> Martínez Burgos 1935, n. 117, pp. 29-30.

<sup>473</sup> Agradecemos a Marta Negro Cobo, directora del Museo de Burgos, su amable acogida y los datos facilitados sobre el ingreso de la pieza.

<sup>474</sup> Frankowski 1920, pp. 209-211. Es el primero en identificarla como pieza romana. Sugiere influencia oriental y cree que es una lápida conmemorativa que podría representar al emperador advenedizo Galba (r. 68-69 d. C.) que declaró a Clunia su capital. Esta teoría no se ha vuelto a proponer, debido a que no parece un relieve conmemorativo –de cuya tipología no existirían paralelos en la zona– sino una estela funeraria discoidea.

<sup>475</sup> Sentenach Cabañas 1924, pp. xxvi-xxvii.

<sup>476</sup> Ulrich 2007, p. 217.

<sup>477</sup> García Bellido 1949, n. 344, pp. 359-360 (al menos pleno s. II d. C.); Palol 1959, p. 78 (periodo antonino); Palol, Vilella 1987, p. 119 (hablan del “frontón siríaco”; decoración geométrica en zigzag en un círculo como el grupo de piezas de Hontoria de la Cantera y Lara de los Infantes; reafirma la datación de García Bellido en s. II d. C.). Por su parte, Sentenach Cabañas 1924, p. xxvii, la sitúa en el s. III, con fuertes influjos ibéricos y como precedente de obras visigodas.



posible la producción de piezas como las que hemos comentado de Germania, Galia y Britania –es decir, al papel del ejército–, aunque en el caso de Clunia la mano de obra parece local, por la presencia de elementos decorativos de fuerte tradición prerromana (celtibérica). Sobre este tipo de fenómenos de trasvase de modelos orientales a Occidente queda aún mucho que aportar. No obstante, se conocen masas de población greco-oriental en zonas próximas, en la actual provincia de León, que dejaron testimonios epigráficos<sup>478</sup>. Asimismo, debe valorarse la posibilidad de la existencia de estructuras semejantes en la arquitectura hispana, que podrían haber partido de precedentes como los de Mérida y Talavera la Vieja que, sumados a ejemplos como el mausoleo de Can Peixau de Baetulo y a nuevas influencias del resto del Imperio, podrían haber dado lugar a edificios que no conservamos o bien que no aportan suficientes datos de alzados. Pese a todo ello, como ponen de manifiesto las piezas de Clunia, podemos demostrar el interés por fachadas monumentales con “frontón arcuado” en esquema dístico, e incluso en frontis tetrástilo, como se aprecia en la segunda estela. A nivel de la historia de la iconografía, A. Warburg y sus seguidores quedarían fascinados por la elección del habitante de Peñalba de Castro que, tantos siglos después, escogió precisamente la primera lápida entre las muchas disponibles en Clunia para tallar en ella la inscripción “PLAZA DEL REY”.

El segundo ejemplar se trata también de la parte superior de una estela –discoidal o tal vez rectangular rematada en semicírculo– procedente de Clunia, muy mutilada, hallada en la casa de Marcelino Rubio en Peñalba de Castro y conservada tras ello en el Museo Monográfico de Clunia (sin número de inventario)<sup>479</sup>. Hoy se conserva en el almacén del yacimiento de Clunia. El fragmento está realizado en caliza, con medidas 102 x 60 x 25 cm<sup>480</sup> (**fig. 182a**). Lo publicó por primera vez P. Palol (**fig. 182b**), quien lo sitúa a finales del s. II o bien en el s. III d. C.<sup>481</sup> El mismo estudioso publica en varias ocasiones la obra y destaca su “frontón siríaco” (sic.)<sup>482</sup>, pese a que, como con la pieza anterior, no se da cuenta de su importancia como testimonio fundamental de la llegada a Hispania del motivo arquitectónico. En el análisis más detallado de la obra que conocemos se destaca nuevamente su “frontón siríaco” (sic.) –se persiste en el empleo de este término incorrecto– supuestamente con tres arcos, y se comenta que “es muy interesante el esquema de heroización funeraria, con la imagen entronizada del difunto a la manera imperial,

---

<sup>478</sup> En general *vid.* Hoz 1997, *passim* y nota 16.

<sup>479</sup> Palol, Vilella 1987, n. 110, p. 84

<sup>480</sup> Tras nuestra propia medición realizada el 18/02/2014 rechazamos los 90 cm de altura propuestos por la bibliografía.

<sup>481</sup> Palol 1959, pp. 78-79 y pl. 45.

<sup>482</sup> Palol 1960, fig. 10; Palol 1969, p. 124 (habla del “frontón siríaco”).

como pueda ser, por ejemplo, el esquema del mismo disco de Teodosio”<sup>483</sup>. Nosotros consideramos que no se emplean tres arcos, ni un entablamento que se curva en arco (“arco sirio”), sino una “serliana” convencional rematada por frontón, o en otras palabras, un “frontón arcuado” sobre esquema tetrástilo (**fig. 183**). La impresión visual de los arcos laterales se produce por las sombras de la pieza (especialmente por la decoración del entablamento y una grieta en el mismo, así como por los bordes de los capiteles); en realidad son dinteles, lo cual se observa claramente si tomamos como referencia los capiteles; asimismo, es clara la separación entre arco (sogueado) y entablamento (decoración en zigzag). La figura sedente del intercolumnio central es muy semejante a la de la pieza anterior y además incluye la inscripción funeraria acostumbrada de dedicación a los Manes “D(iis) M(anibus)”. El resto de la inscripción, así como toda la parte inferior de la obra, está retallada, aunque se aprecia bien la impronta de los fustes y los capiteles. También se recortó la parte superior, que incluiría la terminación del frontón y el cierre del círculo o semicírculo de enmarque. Obviamente, esta pieza trae a la memoria el disco de Teodosio, pero resulta más relevante para el estudio del precedente del “frontón sirio” en Hispania, por ser al menos unos 200 ó 100 años anterior y por estar realizada en la Península. El público hispano al parecer estaba acostumbrado a tal tipo de composiciones desde mucho antes de la llegada del famoso disco procedente del ámbito oriental del Imperio, lo cual es un dato más que podría tenerse en cuenta a la hora de proponer restituciones de fachada como las que veremos de Carranque o Cercadilla en el capítulo tardoantiguo, que no se apoyan en ningún referente hispano. De Clunia proceden asimismo otras obras que podrían ser consecuentes de este tipo de estructuras, bastante modificadas, con un arco y varios elementos decorativos o bien con arcadas triples, ya en los ss. III y IV d. C.<sup>484</sup> y que veremos en el mismo apartado. Hemos de recordar asimismo que en estas dos piezas de Clunia se representa siempre al difunto entronizado y exaltado por un potente marco arquitectónico, como sucede en los casos de algunas divinidades como Nehalennia y, pretenciosamente, en el caso de particulares como Regina, ostentación seguramente justificada por el rango y por el culto a los difuntos. El segundo ejemplo de Clunia es además una de las primeras representaciones en las que se utiliza una figura entronizada bajo una “serliana” rematada por frontón, comparable a la moneda de Lucio Vero acuñada en Tralles y la de Marco Aurelio en Capitolias, ambas con Zeus/Júpiter entronizado, aunque visto de perfil y no de frente. El ejemplo hispano sería, hasta donde sabemos, la primera representación de figura humana entronizada y colocada en posición frontal bajo la estructura descrita, anticipando soluciones que solamente hallamos en la Antigüedad Tardía.

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>484</sup> Por ejemplo, Palol, Vilella 1987, n. 111 p. 58.



## **2.C.- CONCLUSIONES: Evolución helenística y revolución romana. Afán de innovación formal, técnica, compositiva y funcional**

### **2.C.1.- La apropiación y manipulación del legado helenístico**

En uno de los últimos estudios de la arquitectura del periodo ulpio-aelio o antonino, E. Thomas argumenta que el proceso de innovación que estamos abordando es resultado de experimentaciones de la parte oriental del Imperio que combinan el pórtico griego y el arco romano, como el nicho de Ptolemais y las pinturas de la villa de Oplontis, que vimos en el primer capítulo. Los arquitectos romanos estaban preocupados desde la República por la combinación de arco y entablamento, como muestra el *Tabularium* de Roma, soluciones que se hicieron populares especialmente en periodo ulpio-aelio y en el arte post-clásico<sup>485</sup>. No obstante nosotros creemos que la proliferación de la “serliana” en fachadas monumentales de época ulpio-aelia, estadio más maduro que los interiores, semi-interiores o exteriores de edificios de pequeño tamaño del periodo julio-claudio y flavio, se debe también a la tradición romana de fachadas de aparato en las que se marca con fuerza el eje de simetría, particularmente los arcos honorarios. El mismo autor considera que las combinaciones de arco y entablamento aplicadas a los monumentos son una muestra más de aclamación hacia Adriano –especialmente el templo de Adriano en Éfeso– en varias ciudades que visitó en su viaje desde Antioquía a Roma al ser nombrado emperador; con igual motivo se construyeron las puertas que llevan su nombre en Éfeso y Atenas. Aunque propone que todo ello reflejaría la fascinación por la arquitectura de Babilonia<sup>486</sup> –hipótesis que nos cuesta admitir– y sus soluciones formales –como la moldura arcuada– y constructivas –como la puerta abovedada– no obstante no podemos olvidar que el referente helenístico en general sería más potente, como sostienen las arquitecturas que hemos ido analizando, de manera que podemos hablar de un *revival* helenístico al que se agregan experiencias romanas, más que de un apasionamiento por la antigua Mesopotamia. Al menos dichas influencias han de matizarse, en todo caso a través de su pervivencia en ámbito helenístico y entre otros pueblos que mantenían vivas técnicas que serían útiles al Imperio. Resulta sugestivo que en este periodo Roma estaba innovando en sistemas de abovedamiento, como sucede en el Panteón y el templo de Adriano en Éfeso<sup>487</sup>. Algunas de tales soluciones, especialmente bóvedas de ladrillo, se tomaron tras la Guerra

---

<sup>485</sup> Thomas 2007, p. 40.

<sup>486</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>487</sup> *Cfr.* Lancaster 2009; Quatember 2012.

Parta de Trajano<sup>488</sup>, lo que informa de la constante permeabilidad de Roma para recibir influjos foráneos e integrarlos en sus tradiciones constructivas.

Tales fenómenos afectan en general a todo el periodo ulpio-aelio, como hemos ido viendo, pero la renovación es especialmente fecunda bajo Trajano. Este “buen emperador” emuló tanto a Alejandro como a Augusto y su particular *revival* griego, el llamado arte neoático. Su intención era restituir la Edad de Oro, incluso manipulando los modelos establecidos para adecuarlos a la finalidad deseada, como puede colegirse del conjunto escultórico del Canopo en villa Adriana<sup>489</sup>, lo cual quisiéramos aplicar también a la arquitectura (**fig. 184**). En dicho campo, y como expresan los ejemplos con “serliana” analizados, entre los que destaca el templo de Adriano en Éfeso, se busca una apropiación del legado cultural y político, del arte y la imagen del poder helenísticos. Tal pretensión se canaliza a través de nuevos impulsos constructivos, la finalización de obras emblemáticas, la acaparación de los espacios urbanos más prestigiosos y simbólicos. Esta política de apropiación, manipulación y reinterpretación de modelos servía para demostrar que Roma siempre había sido culta y poderosa, su dominio universal y Atenas “la ciudad de Adriano y ya no la de Teseo”<sup>490</sup>. Semejante eclecticismo en el que se reinterpretan modelos escultóricos y arquitectónicos, como “destino cultural”<sup>491</sup>, se aprecia de nuevo en villa Adriana, en el relieve en el que figuran Baco y Ariadna, así como en los otros dos que se relacionan con él que representan los trabajos de Hércules (**fig. 185**). Como sucede en la escultura romana en general, se trata de un eclecticismo integrador y creativo, en el que modelos del pasado se reinterpretan y cobran una nueva dimensión<sup>492</sup>.

### 2.C.2.- Vitruvio y la fachada del templo: “*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*”

Por el momento, al referirnos a la “serliana” hemos hablado fundamentalmente de una innovación formal, de fuerte impacto visual, como la expresada en la historia de Apaturio de Alabanda. Hemos visto como esta estructura se integra gradualmente en la fachada del templo, fenómeno que no sólo ha de explicarse dentro de los aspectos visuales y escenográficos del edificio,

---

<sup>488</sup> Lancaster 2010.

<sup>489</sup> Pensabene 2009, p. 405: “(...) *l'ispirazione agli ideali pacificatori di Augusto e al vagheggiato ritorno all'età dell'oro si sarebbero espressi nelle modalità con cui alcune delle statue sarebbero mutate rispetto all'originale (...)*”.

<sup>490</sup> Bianchi Bandinelli 1970, p. 281.

<sup>491</sup> Zanker 2002, pp. 92-111.

<sup>492</sup> Sobre este fenómeno, en general *vid.* Perry 2005, pp. 111-148.

sino que también debe vincularse a un largo proceso técnico y funcional que busca el realce del intercolumnio central y que se remonta a la más pura tradición griega. A este respecto, D. S. Robertson señala que el “entablamento arcuado”, o el arco inserto en el frontón dando lugar a una “serliana”, es una solución al mismo problema que se planteaban los micénicos con su “triángulo de descarga”<sup>493</sup> como el de la puerta de los Leones de Micenas. Efectivamente, el arco en un pórtico abierto es muy útil para sustituir al epistilo más largo y que soporta más peso<sup>494</sup> y así evitar el peligro de ruptura de un dintel monolítico excesivamente largo<sup>495</sup>. Pero, ¿es esto cierto? Para analizar cómo la tradición helenística y el arquitecto romano eran conscientes de dicho problema en torno al intercolumnio y al modelo de fachada de templo, hemos de recurrir nuevamente a Vitruvio, que citamos en extenso:

“Cinco son las clases de templos cuyos nombres son los siguientes: *picnóstilo*, cuando tiene columnas muy espesas; *sístilo*, si sus columnas son más espaciadas; *diástilo*, con las columnas aún más separadas; *areóstilo*, con las columnas más separadas de lo que es conveniente; *éustilo*, cuando las columnas están a una distancia proporcionada entre sí. Por tanto, el «*picnóstilo*» tiene un intercolumnio de un diámetro y medio de la columna, como son el templo de Julio, el templo de Venus en el Foro de César y otros templos levantados de manera similar. El «*sístilo*» es el templo en el que las columnas distan entre sí el doble de su diámetro y los plintos de las basas de las columnas son cuadrados, como también es cuadrado el espacio que media entre dos plintos; así es el templo de Fortuna Ecuestre, junto al teatro de piedra y otros muchos construidos de igual forma. Estas dos clases de templos ofrecen algunos defectos, principalmente para su uso; cuando las matronas suben sus escalones para las rogativas, no pueden acceder cogidas de la mano a través de los intercolumnios, sino solamente una detrás de otra; de igual modo, el aspecto de los batientes de las puertas queda cubierto por la espesura de las columnas e incluso las mismas estatuas resultan poco visibles; tampoco es posible dar paseos en torno al santuario, debido a su exagerada estrechez.”<sup>496</sup>

Hasta aquí Vitruvio ha aportado datos fundamentales sobre los problemas que ocasiona un intercolumnio demasiado estrecho (de diámetro y medio de columna o bien de dos diámetros), fundamentalmente relativos a la circulación y la visibilidad. Por ejemplo, entorpece la visión de la puerta del templo, de aquellos que en ella se situaban y de las estatuas del interior, que tanta importancia tienen como refleja la numismática, porque la estatua del fondo de la *cella* debe verse desde el exterior del templo, enmarcada grandilocuentemente por la fachada y la puerta, así como el dios debe ser espectador de los sacrificios que se realizan en su honor<sup>497</sup>. Estas razones influirían asimismo en el desarrollo del modelo de templo en aras de una potente frontalidad, en la cual,

---

<sup>493</sup> Robertson 1954, p. 227.

<sup>494</sup> Vallois 1944, p. 635.

<sup>495</sup> Vogüé 1865-1877, p. 74.

<sup>496</sup> Vitruvio III, 3, 1-3.

<sup>497</sup> *Cf.* Vitruvio IV, 5, 1. Profundizamos en estas cuestiones en las conclusiones del periodo severo.

sobre todo desde el periodo ulpio-aelio, insisten las avenidas columnarias, sucesiones de patios, etc., como demuestran Palmira, Baalbek y Gerasa, entre otros conjuntos. La situación a la que se refiere Vitruvio, por motivos evidentes, afecta sobre todo a la arquitectura tradicional romana –sin descartar las influencias del periodo tardohelenístico contemporáneo– de la que cita varios ejemplos de la ciudad de Roma; precisamente las columnas del templo etrusco solían estar más espaciadas que las del griego. Más adelante, analiza un intercolumnio más amplio, de tres diámetros de columna:

“He aquí la estructura de un templo «*diástilo*»: su intercolumnio equivale a tres diámetros de las columnas, como es el templo de Apolo y de Diana. Tal disposición ocasiona un serio problema: acaban rompiéndose los arquitrabes, debido a la gran distancia que hay entre las columnas. No se pueden utilizar arquitrabes de piedra ni de mármol en los templos «*areóstilo*», sino que deben colocarse unas vigas de madera, de uno a otro lado. El aspecto exterior de estos templos es muy alargado, tienen mucho peso y pocas columnas que lo sostengan, son poco elevados, anchos y adornan sus frontispicios al estilo toscano con estatuas de barro o de bronce dorado, como es el templo de Ceres, junto al Circo Máximo, el templo de Hércules de Pompeyo y el del Capitolio”<sup>498</sup>.

Como intuíamos, el intercolumnio demasiado grande no puede cubrirse con un dintel pétreo, ya que podría romperse. Vitruvio propone sustituir dicha estructura por vigas de madera; no obstante, no le convencen las proporciones del conjunto, lo cual se debe a que en su tiempo aún no se habían alcanzado soluciones que permitieran mayor elevación y mejor reparto del peso, además su mentalidad tampoco estaba preparada para soluciones que podrían denominarse “barrocas”, como demuestra el citado ejemplo de Apaturio de Alabanda. Como solución de compromiso, Vitruvio propone el templo *éustilo*, término que ya nos habla del aprecio que se sentía por dicho modelo “verdadero”, con una distribución más inteligente de los intercolumnios, destacando el central:

“Pasemos ahora a explicar la disposición del templo «*éustilo*» que es el que, con toda seguridad, ofrece más cualidades en cuanto a su utilidad, su aspecto o figura y su solidez. Entre las columnas debe dejarse un espacio equivalente a dos diámetros más un cuarto del imoscapo; el intercolumnio de la parte central, ubicado en la fachada, y el intercolumnio de la parte posterior tendrán un ancho igual al diámetro de tres columnas: así lograremos un agradable aspecto, una entrada accesible sin ninguna clase de obstáculos y un magnífico paseo en torno al santuario.”<sup>499</sup>

---

<sup>498</sup> Vitruvio III, 3, 4-5.

<sup>499</sup> Vitruvio III, 3, 6.

Como vemos, se propone una fachada con intercolumnios que miden dos diámetros de columna más un cuarto de imoscapo, excepto el central, de tres diámetros. Seguidamente Vitruvio pasa a explicar cómo componer la fachada del templo *éustilo* tomando como módulo el diámetro de la columna<sup>500</sup>. Vitruvio toma sus ideas de Ermógenes, por eso prefiere el modelo *éustilo*, el favorito de dicho autor del s. III-II a. C., momento en el que el intercolumnio central del templo comienza a crecer también, pero obviamente, aún no usa el arco<sup>501</sup>. No obstante, Vitruvio no dice cómo cubre ese intercolumnio central, cuya medida antes ha considerado peligrosa. Posiblemente piensa que el peso del intercolumnio central lo contrarrestan los intercolumnios más pequeños –y por tanto, más sólidos– que lo flanquean. Diera por sentado esto o no, lo cierto es que nos encontramos ante el mismo problema de la magnitud del bloque que debía colocarse allí, con riesgo de fractura. Tarde o temprano tendría que pensarse en el empleo del arco, con dovelas cuyo riesgo de fractura es mínimo y cuya distribución de fuerzas es óptima, permitiendo además mayor elevación y anchura del intercolumnio, además el esfuerzo físico y el coste económico de subir hasta cierta altura dovela tras dovela son menores que el de elevar de una vez un gran bloque monolítico. Una vez tomado el arco como elemento integrado en la fachada, vendría la investigación formal y tectónica, con titubeos constantes hasta al menos época de Trajano; lo cual simplemente es una opción más, en un contexto que la favorecía, no significa que sea la única o la preferida; de hecho, el arco adintelado o *piattabanda* sería otra alternativa, elemento al que sí alude Vitruvio, aunque en el libro VI –dedicado a la arquitectura doméstica– en su capítulo final sobre la solidez de los edificios<sup>502</sup>. Como vemos, el problema existía desde época de Vitruvio, los arquitectos eran conscientes de él y proponían alternativas innovadoras, como el templo *éustilo*, del cual se acaba diciendo:

---

<sup>500</sup> Vitruvio III, 3, 7: “Se obtendrán tales propiedades si se procede de la siguiente manera: el frente del solar donde se levantará el templo, si se tratara de un tetrástilo, divídase en once partes y media, sin contar los plintos y los resaltes de las basas de las columnas; si va a ser de seis columnas, divídase en dieciocho partes; si octóstilo, se dividirá en veinticuatro partes y media. Tanto si se trata de un tetrástilo, hexástilo como de un octóstilo, tómese una parte como unidad que servirá de módulo. El módulo será igual al diámetro de las columnas. Cada uno de los intercolumnios, excepto los intercolumnios centrales, será de dos módulos y cuarto; los intercolumnios centrales, situados en la fachada y en parte posterior, tendrán tres módulos. La altura de las columnas se elevará una justa proporción de módulos.”

<sup>501</sup> Sobre las fuentes de Vitruvio y su obra como testimonio de la arquitectura helenística, en general *vid.* Pollitt 1974, pp. 66-70; Rowland, Howe 1999, pp. 1-20; Howe 1985, pp. 14-78; Barletta 2001, pp. 1-6, 9-10.

<sup>502</sup> Vitruvio VI, 8, 2-3: “Tanto los dinteles como las vigas, al soportar la carga de la estructura se arquean por su parte central ocasionando la ruina de toda la construcción, pero si se han colocado debajo unas jambas, asegurándolas con cuñas, se evitará que las vigas que asientan sobre ellas sufran algún deterioro. Debe ponerse sumo cuidado en aligerar la carga de las paredes mediante estructuras abovedadas y en que el trabazón de la bóveda se corresponda con el centro. Cuando los arcos con sus piedras en forma de cuña quedan fuera de las vigas y de los dinteles, se consigue –en primer lugar– que no se combe el maderaje, aligerado de peso; y en segundo lugar, si sufre algún daño por causa del tiempo transcurrido, con toda facilidad se reemplazará la parte afectada, sin necesidad de demoler los puntales.”



*“Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia Teo hexastylon Liberi Patris”* (en Roma no tenemos ningún templo de estas características, pero sí en Asia, como es el templo hexástilo dedicado al dios Baco, en Teos)<sup>503</sup>.

Hemos llegado al fondo de la cuestión. Como también nos han confirmado varios de los ejemplos expuestos anteriormente, en la provincia de Asia es donde, principalmente, comenzaron a emplearse soluciones innovadoras y de gran monumentalidad, desde la República. No por casualidad Plinio declara –aunque refiriéndose a la escultura– que fue Asia “de donde nos vino el lujo”<sup>504</sup>. También fue Asia donde mejor se asimilarían las aportaciones de la tradición romana que, al confluir con las vernáculas, generaron soluciones tan novedosas como la puerta de Maceo y Mitrídates o el templo de Adriano en Éfeso. Las nuevas soluciones en la arquitectura del periodo ulpio-aelio respondían a necesidades de visibilidad, circulación, reparto de fuerzas etc. y buscaban una fachada más airosa, marcando el eje central por medio del realce del intercolumnio central, tanto en anchura como en altura, con respecto al resto del edificio. En época de Vitruvio la investigación ya se había iniciado y, al menos en el plano teórico, había llegado a la parte occidental del Imperio, donde en la práctica también se observan composiciones en esta línea, como el templo llamado de Diana en Mérida y la llamada curia de Talavera la Vieja, o composiciones tan novedosas como el lateral del arco de Orange. Pero aún era demasiado pronto como para alcanzar soluciones más complejas como el “frontón sirio”, que se definirán totalmente en época ulpio-aelia, en base a una organización mucho más orgánica de todas las novedades planteadas desde el periodo tardorrepblicano. En este momento seminal, se observa la tendencia al desarrollo del intercolumnio central, mucho más amplio que los laterales, al menos a nivel pictórico, en la conocida pintura de la casa de las Bodas de Hércules en Pompeya, aunque por desgracia no es claro el remate –se aprecia vagamente un frontón abierto o arcuado– de la fachada del templo representado (**fig. 186**).

Inciendo en la especulación abierta en este apartado relacionada con los problemas que planteaba desde antiguo la presencia de un entablamento o dintel demasiado grande, resulta apropiado citar por extenso el pasaje de Plinio sobre la construcción del primer templo de Diana en Éfeso por el arquitecto Quersifrón (s. VI a. C.):

“[...] Lo más maravilloso de esta obra es que haya podido ser levantada la masa enorme del arquitrabe. El arquitecto lo logró amontonando serones de arena hasta que formaron un suave declive hasta la parte

<sup>503</sup> Vitruvio III, 3, 8.

<sup>504</sup> Plinio XXXIV, 34. Las palabras de Plinio son “*ad devictam Asiam, unde luxuria*”, opinión compartida por otros autores: “*luxuriae enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico invecta in urbem est*” (Liv. XXXIX, 6, 7), “*tunc primum [...] Asiatica luxuria Romam omni hoste peior inrepsit*” (Aug. CD III, 21). Sobre estas cuestiones *vid.* Gruen 1992, pp. 107ss.

superior de los capiteles de las columnas y vació después poco a poco los que estaban debajo para conseguir así el asentamiento paulatino de la obra. La mayor dificultad la encontró para colocar el propio dintel que iba sobre las puertas, pues su masa era enorme y no descansaba sobre ningún asiento; estaba el artista tan angustiado que llegó a tomar la determinación suprema de la muerte. Dicen que, abatido por este pensamiento, en la quietud de la noche, se le apareció la diosa a la que se iba a consagrar el templo, exhortándole a que siguiera viviendo: ella había colocado la piedra. Y así apareció en verdad al día siguiente. Parecía que su propio peso la había situado correctamente. El resto de la decoración de esta obra necesitaría muchos libros para ser descrita y no sigue en nada los modelos de la naturaleza.”<sup>505</sup>

Aunque la actitud del arquitecto y la ayuda divina resulten recursos literarios, no obstante gracias a este fragmento se comprende fácilmente hasta qué punto se consideraba complicada la resolución del cierre de las fachadas por medio de piezas pétreas de gran tamaño. Creemos que los arquitectos romanos, recogiendo las investigaciones griegas previas, todavía seguían replanteándose el mismo problema. Seguramente se llegaría a soluciones nuevas gracias a la experiencia del arco de descarga, el arco adintelado y sus metamorfosis hacia un recurso compositivo en una fachada unificada y coherente desde el punto de vista tectónico y visual. Pensamos que el arco de descarga que sostendría el tejado a dos aguas del templo romano, y que estaría oculto por el frontón, se mostraría y se abriría progresivamente –como invitan a pensar la curia de Talavera la Vieja<sup>506</sup> y las fachadas laterales del arco de Orange, y como es patente en ejemplos orientales como Khirbet et-Tannur y Khirbet adh-Dharih– tratando de adaptarlo a una función estética en la fachada –o incluso de iluminación del interior a través de la puerta principal– suprimiendo el tímpano que lo cubría. En el caso de Orange, se aprecia que el arco que se inserta en el frontón del lateral este –el del lado oeste está muy restaurado– está compuesto teniendo en cuenta su coherencia con el mismo, pero no con el retranqueo del intercolumnio que se sitúa inmediatamente por debajo<sup>507</sup>. En dicho proceso innovador otro elemento constructivo relacionado con el arco de descarga habría participado de las mismas experimentaciones, el arco adintelado (en italiano *piattabanda*)<sup>508</sup>, desde ejemplos como el foro de Pompeya y dando lugar a soluciones próximas al “frontón arcuado” en el mercado de Trajano (**fig. 187a**).

El éxito del “entablamento arcuado” en la arquitectura romana –y también del arco sobre tramos de entablamento– se debe a que es una solución que responde óptimamente a la necesidad de ampliar la anchura del intercolumnio central, manteniendo la seguridad de la estructura y respetando la función del arco de descarga previamente oculto por el frontón, como el arco que

<sup>505</sup> Plinio XXXVI, 96-97 (ed. E. Torregó, Madrid 2001, p. 159).

<sup>506</sup> Cfr. De la Barrera 2000, p. 144.

<sup>507</sup> Amy *et alii* 1962, pp. 35-36.

<sup>508</sup> Cfr. Vitruvio VI, 8, 2-3. En general *vid.* DeLaine 1990; Giuliani 1990, pp. 83-89; Di Teodoro 1991, pp. 162-166; Lancaster 2007; Adam 2012; Conti, Martines, Sinopoli 2012.

ahora es visible en las ruinas del templo de Diana de Mérida<sup>509</sup>. Además de ello, es un recurso que enfatiza visualmente el vano central y subraya el eje del edificio. Para el público de época ulpio-aelia, acostumbrado a frontis rectilíneos de tradición plurisecular, resultarían muy impactantes los nuevos tipos de fachada como el del templo Corintio de Termessos y el de Adriano en Éfeso: tal vez los dioses habían contribuido a formar un impresionante ingreso arcuado, pues no en vano Diana ya había ayudado en la obra de su templo en Éfeso. Volveremos sobre estas cuestiones y su simbolismo en las conclusiones del periodo severo.

Pero, ¿por qué Vitruvio no habla claramente de estructura alguna que podamos identificar con la “serliana”? Posiblemente porque se basa en tratados helenísticos del s. III a. C., momento en el que aún no se había definido este esquema arquitectónico, pese al vestíbulo de los Toros de Delos y a que en las fuentes del arquitecto augusteo, como acabamos de explicar, sí se registraba el interés por enfatizar el intercolumnio central del frontis. Por otro lado, aunque en época de Vitruvio ya existían ejemplos de “serliana”, posiblemente él optaría por composiciones más tradicionales, o al menos cuando puede referirse a arquitecturas efímeras, microarquitecturas o estructuras como la *scaenae frons* no se detiene en la decoración arquitectónica, o bien critica soluciones como las de Apaturio de Alabanda. No obstante, una posible excepción ya la hemos comentado en las conclusiones del apartado julio-claudio y flavio, cuando Vitruvio comenta las salas corintias y tetrástilas en su libro VI, aunque el pasaje plantea dificultades de interpretación.

El peso de la tradición, tal vez, inclinaría a no hacer una fachada con “frontón arcuado” en el Panteón de Roma, que además explotaba el ocultamiento desde el exterior de sus formas curvas que, una vez traspaso el pórtico, sorprenden dramáticamente. Ejemplos como el templo de Adriano en Éfeso (**fig. 187b**) podrían permitirse novedades relevantes en cuanto al tipo de fachada, por ser una obra totalmente *ex novo*, por su pequeño tamaño y su contexto oriental. No en vano Oriente era uno de los grandes motores de las “excentricidades” romanas, de la continuidad de la *hybris* y de la legalidad de la divinización, mientras que en la metrópoli eran cuestiones mucho más controladas y limitadas, por tratarse la ciudad de Roma –y sus áreas de influencia más directa en Occidente– del centro efectivo del poder y por presentarse como abanderada de las sobrias tradiciones republicanas del más rancio patriciado. Aunque en Occidente encontramos desarrollos paralelos de la “serliana” en arquitectura e iconografía, como sucede en el Canopo de villa Adriana y los relieves que hemos comparado con su estructura, es sobre todo en Oriente –particularmente en Asia y más tarde en Siria– donde encontramos un desarrollo prácticamente simultáneo de esta

---

<sup>509</sup> Cfr. De la Barrera 2000, p. 182; Álvarez Martínez 1992, p. 90.

revolución arquitectónica en los edificios construidos y la iconografía. Los ejemplos más reveladores son las monedas de época de Adriano acuñadas en Aizanoi y Afrodiasias (**fig. 188**), contemporáneas del templo de Adriano en Éfeso, del teatro de Aizanoi y del ágora sur de Afrodiasias.

### **2.C.3.- Valores formales, espaciales, volumétricos y funcionales**

Además de las razones de orden tectónico y visual que hemos expuesto, consideramos que las soluciones analizadas responden a un deseo de integrar el nicho en paramentos murarios, en dos vertientes: fusionado con el frontis con o sin frontón, respetando la proporcionalidad de la fachada y manejando la sintaxis de los elementos sustentantes y sustentados para articularlos coherentemente; o a modo de diafragma que enlaza y –al tiempo– separa dos espacios distintos y realza la vinculación entre los mismos, sobre todo en el caso de interiores –como en la basílica de Afrodiasias–, aunque también se utiliza en propileos, patios y peristilos, cuando se quiere enfatizar el acceso a un área especial, ya sea el *adyton* o cualquier espacio de representación. Con respecto a la “serliana” en el caso de la arquitectura doméstica –varios ejemplos en Cirenaica, desde el s. I a. C. hasta el III d. C.– como diafragma pudo responder a funciones de circulación y de visualidad en el triclinio, como podemos notar en su adaptación a dos monumentos funerarios en Palmira –hipogeo H e hipogeo de Iarhai– que reproducen un triclinio con las esculturas de los difuntos recostados, y más lejanamente en la tumba de Sextius Florentinus en Petra. Uso semejante, de enmarque y circulación, se daría a la estructura presente en el *oculus* 4 de la casa de las Bodas de Plata en Pompeya y al ninfeo Mayor de Formia, que pudo servir como triclinio estivo, como sucedería asimismo en el Canopo de villa Adriana, cuyo frente principal junto al triclinio pudo estar también cerrado por una “serliana”. La espectacularidad del motivo, así como las ventajas en cuanto a ventilación y luminosidad, pudieron ser otras de las razones para su empleo, a veces vinculado a contextos acuáticos como sucede en el ejemplo citado de villa Adriana y en la fachada marina del palacio de Diocleciano en Split, que veremos en su momento.

Armonizar formas curvas y rectilíneas es precisamente el gran reto de la arquitectura clásica, y una de las mayores preocupaciones de la arquitectura romana, por ejemplo como demuestran los capiteles corintio y compuesto –que tratan de armonizar la sección circular del fuste con la cuadrada del entablamento–, y para el caso que nos ocupa, la alternancia de pilastra y columna, como sucede en el templo de Adriano en Éfeso. Se observa asimismo una tendencia a la colocación de los arcos directamente sobre la columna, hecho patente en la híbrida pieza angulada

del “entablamento arcuado” de ejemplos que veremos en el periodo severo y en la Antigüedad Tardía, que son al mismo tiempo un trozo de entablamento y la dovela de arranque del arco.

En términos generales, en la resolución del esquema de fachada se observa un mayor interés por la composición de las partes de coronamiento (entablamento, arco, frontón), que por otra parte son las de mayor autoridad simbólica (como el *fastigium*), aunque se persigue la configuración de una fachada unitaria, que conecte todas sus partes con coherencia visual y tectónica. Por otro lado, se aborda la fusión de nicho semicircular y estructura rectilínea (fachada o bien estructura de planta rectangular o cuadrada). Esta fusión se lleva a cabo tanto a nivel de planta como de alzado, dando lugar a la llamada arquitectura mixtilínea romana, uno de cuyos elementos principales es la “serliana”. Tal vez el origen de esta problemática está en la organización de un esquema arquitectónico versátil –de enmarque, de articulación, de proyección en profundidad, etc.– en base a las derivaciones posibles de la exedra o del nicho columnado cubierto por bóveda de horno, como se observa en varios monumentos funerarios. El desarrollo de la bóveda, a veces está muy vinculado a soluciones de fachada innovadoras como la “serliana” del templo de Adriano en Éfeso, cuyo arco actúa a modo de arco fajón de la bóveda que origina a sus espaldas, al tiempo que de él nacen los arcos formeros de la misma bóveda, como ha señalado U. Quatember<sup>510</sup>.

Opinamos que todos estos fenómenos se insertan en una problemática fundamental para la historia del arte: la fusión de la planta longitudinal con la planta central, es decir, de la *tholos* con el templo de planta rectangular. Esta tendencia es clarísima en ejemplos pictóricos, entre los que destacan las vistas del *cubiculum* de la villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale y el Apolo entre Venus y Hesperus del *cubiculum* 25 de la Casa de Apolo en Pompeya. También es evidente en fachadas monumentales como la del “Tesoro” y la del Deir de Petra, aunque ya se vislumbraba en edificios en los que se combinan pisos de planta cuadrada y circular, como el mausoleo de los Julios en Saint-Rémy (ca. 40 a. C.). La conexión de los planes longitudinal y central se rastrea en Roma desde el periodo tardorrepúblicano en adelante, con ejemplos fundamentales como el santuario de Siria en Delos, el *Aviarium* de la villa de Varrón en Casinum, el “Teatro Marítimo” de villa Adriana y el Panteón de Roma<sup>511</sup>, influencia que llegará hasta obras como la basílica constantiniana del Santo Sepulcro de Jerusalén, con su correspondiente impacto posterior a nivel formal e

---

<sup>510</sup> Quatember 2010, pp. 391-392.

<sup>511</sup> Coarelli 1983, pp. 191-217; Sauron 1994, pp. 83-167

iconográfico<sup>512</sup>. Resulta fundamental subrayar que la exploración en torno a fachadas con las estructuras que analizamos también coincide con este desarrollo de la fusión de plantas centrales con longitudinales. Tal vez el origen de ello, además de la fusión de *tholos* y templo rectangular, esté en la disposición de los teatros, donde la cávea circular se combina con el eje formado por la *scaenae frons* y el templo situado sobre el graderío, como ocurre en el teatro de Pompeya. La influencia de la *scaenae frons* será muy significativa como modelo compositivo<sup>513</sup>, pero también como imagen regia siguiendo la tradición helenística, como vimos en Vitruvio<sup>514</sup> y con ejemplos fundamentales como la pintura del corredor de la Águilas de la *Domus Aurea* y la restauración del nicho principal del teatro de Orange.

Asimismo, en esta evolución se observa un interés claro en la definición de ejes visuales muy marcados, con la ayuda de calles porticadas, plazas, patios, puertas, *tetrapylon* etc. que parten de experiencias egipcias, persas y helenísticas, tanto para el modelo de templo muy compartimentado como a nivel del planteamiento urbanístico, pero que tienen un desarrollo propio en Roma, dando lugar a conjuntos como los de Palmira, Gerasa, Baalbek o –en la Antigüedad Tardía– el palacio de Diocleciano en Split, así como el surgimiento de la fachada entre torres, como sucede en Baalbek y en la numismática<sup>515</sup>. De modo que la arquitectura militar romana, desde al menos los periodos julio-claudio –como atestiguaría la espada de Tiberio– y ulpio-aelio – como hipotéticamente reflejaría Sarmizegetusa– también contribuyó con su aportación de “serlianas” y planificaciones dramáticas a este sumatorio de elementos templarios y del urbanismo<sup>516</sup>. Las estructuras analizadas contribuyen a jerarquizar el espacio, vienen a resaltar la monumentalidad de los conjuntos, a subrayar sus ejes compositivos y a crear efectos sorpresa, como en Pompeya, donde arquitectura y pintura llegan a confundirse, o Éfeso, donde unas arquitecturas responden a otras precedentes en una clara emulación y apropiación del espacio helenístico más prestigioso y de sus formas, además con voluntad de superación e innovación por parte de las nuevas jerarquías romanas. Además de la inserción de templos en teatros hemos de contemplar lo contrario, la presencia de estructuras escénicas en los templos, como es habitual en conjuntos dedicados a Esculapio, divinidades orientales, etc. Esta solución hemos de contemplarla dentro del contexto general de la combinación de espacios escénicos circulares o longitudinales en

---

<sup>512</sup> Krautheimer 1942.

<sup>513</sup> Puchstein 1906.

<sup>514</sup> Vitruvio V, 6, 8.

<sup>515</sup> Ball 2000, pp. 317-356.

<sup>516</sup> Sobre cuestiones de urbanismo y función, relacionados con los edificios que estudiamos, *vid.* Segal 1997.

conjuntos templarios y en imágenes como el relieve de la Gliptoteca de Múnich de época julio-claudia.

En resumen, con las soluciones comentadas se adapta la fachada clásica a necesidades nuevas, a saber: mayor monumentalidad y jerarquización de espacios; revalorización de la columna y de las verticales compositivas; reforzamiento visual del eje del edificio; jerarquización de la fachada, en la que se configura un vano central que se asemeja a una aureola que realza la puerta o el elemento situado en su interior y permite mayor entrada de luz; capacidad para soportar y articular espacios abovedados o embocaduras de nichos, ábsides o exedras. En pocas palabras, se abandona la concepción del modelo de templo griego para imponer una visión dirigida, gracias a la definición de un eje visual unitario realzado por las más refinadas “licencias” constructivas que rompen con el rigor normativo “clásico”<sup>517</sup>. El edificio gana en frontalidad y la fachada se jerarquiza. Si se nos permite la comparación, podríamos decir que el “entablamento arcuado”, la “serliana” y el “frontón sirio” son a la arquitectura romana lo que el rompimiento de gloria a la pintura barroca, algo muy adecuado para una epifanía. Esto es fundamental para entender la comunicación visual que se pretende, ya desde el periodo julio-claudio y se enfatiza en el ulpio-aelio. Estas fórmulas, como veremos en sucesivos capítulos, dirigen la mirada del espectador y condicionan su relación con la obra, que en la Antigüedad Tardía se impondrá como una teofanía en ejemplos como el disco de Teodosio<sup>518</sup>.

Si se quisiera resumir la aportación del periodo ulpio-aelio a la innovación formal y constructiva, bastaría con citar el templo de Adriano en Éfeso y el Panteón de Roma (**fig. 189**). El primero supone un gran paso por el uso de una fachada a caballo entre los modelos *in antis* y tetrástilo, que innova a nivel de alzado con la inclusión de una “serliana” resuelta en “arco sirio” rematada por frontón, y a nivel de planta por medio de la bóveda del pórtico. El segundo emplea una fachada y un pórtico tradicionales a los que añade una “serliana” que se proyecta en profundidad y que articula la unión con la gran rotonda cupulada. Ambos edificios reflejan pues tradiciones helenísticas e innovaciones romanas que combinan los sistemas arcuado y arquitebado y son paralelas a la investigación de la fusión entre planta central y planta longitudinal. Asimismo, ambos son proyectos estrechamente vinculados al emperador, al menos a nivel simbólico.

---

<sup>517</sup> En las conclusiones del periodo severo volveremos sobre los cambios con respecto al templo griego y la relación de dicha metamorfosis con cuestiones iconográficas y simbólicas.

<sup>518</sup> La importancia de la percepción en el estudio de los relieves –y otros medios visuales aquí analizados– y de las arquitecturas es un campo fundamental sobre el que debemos trabajar en futuras investigaciones, partiendo de premisas como las ya establecidas por investigadores como S. Rambaldi En general *vid.* Rambaldi 2011.





## CAPÍTULO 3: DINASTÍA SEVERA (193-235 D. C.) Y ANARQUÍA MILITAR (235-284 D. C.)

### 3.A.- ARQUITECTURA

Continuamos con el sistema empleado en capítulos precedentes, para abordar el periodo severo. Los motivos en estudio retoman las tradiciones establecidas en época ulpio-aelia; también en algunos casos se acomete la finalización de conjuntos ya iniciados previamente. Las innovaciones se restringirán por lo general a la aplicación de la “serliana” y el “arco sirio” a estructuras cada vez más monumentales. Asimismo, se agudizará la transferencia de modelos templarios al ámbito funerario. No obstante, el empleo de estos motivos se restringe a cuatro áreas fundamentales; como siempre, Asia Menor y Siria / Próximo Oriente, así como el norte de África y tímidamente algunos enclaves de la parte occidental del Imperio.

#### 3.A.1.- Asia Menor

En Asia Menor la solución de “serliana” rematada por frontón se hace si cabe más monumental, afectando a complejos de gran tamaño y en los cuales se enfatiza el eje axial de complejos templarios o urbanos. Es el caso de obras como el *tetrapylon* de Afrodisias (**fig. 190**), construido a principios del periodo severo, pero que ya hemos tratado en el apartado ulpio-aelio debido a su deuda con la tradición edilicia de tal momento en la ciudad.

En el ámbito templario la difusión del “frontón sirio” continúa en obras como el templo Pequeño de Kremna (fines s. II d. C.)<sup>519</sup>, de novedosa solución y cuyas reducidas dimensiones invitaron asimismo a experimentar con las proporciones (**fig. 191**). Se logra un intercolumnio central de notable anchura con respecto a los laterales. La novedad principal que aporta este ejemplo es que el “arco sirio” en su arranque utiliza por fin una dovela (salmer) con forma de “L” curva que fusiona dintel y arco. Otro ejemplo innovador es el propileo (C 2) de Perge (210-225 d. C.)<sup>520</sup>. Su importancia radica en la manera de articular el muro, a base de “serlianas” muy simples colocadas en secuencia (**fig. 192a**), con el que enlaza la fachada tetrástila resuelta en “frontón sirio” (**fig. 192b**). Estos ejemplos demuestran que, también en periodo severo, Asia sigue a la vanguardia del proceso evolutivo que estudiamos.

---

<sup>519</sup> Mitchell 1995, pp. 110ss; Raming 2009, cat. V/ A.

<sup>520</sup> Raming 2009, cat. II/ J 11; Gliwitzky 2010, pp. 63-85.

Modelos semejantes de “serliana” rematada por frontón llegan a Sardes, donde se empleó en el *aleipterion* del gimnasio (211/212 d. C.)<sup>521</sup>, llamado tradicionalmente “patio de mármol” o “Sala Imperial”<sup>522</sup> (**fig. 193**). Dicha línea de investigación entendía el ambiente como lugar de culto imperial y aplicaba dicha connotación a formas como la “serliana” y el “frontón sirio”<sup>523</sup>. Este tipo de sala y fachada ya no se interpretan como lugar de culto imperial como proponía F. K. Yegül<sup>524</sup>; no obstante, al igual que sucedía en el templo de Adriano en Éfeso, no deja de ser un lugar de celebración cívica y de exaltación del monarca y el Imperio, a pesar de no desarrollarse en él una liturgia precisa de culto imperial, ésta es la única diferencia. La sala refleja el trasvase a un interior cívico de un modelo empleado hasta entonces en Asia Menor mayoritariamente en templos o puertas monumentales. Constituye asimismo un feliz ejemplo de la creación de espacios a caballo entre interior y exterior, de modo semejante a como sucedía en la basílica civil de Afrodiasias.

Si la reconstrucción de H. C. Butler –aceptada por H. von Hesberg– es correcta, en la misma ciudad de Sardes el modelo se empleó también en la tumba-templo de Claudia Antonia Sabina<sup>525</sup> (**fig. 194**), cuyo sepulcro emplea motivos como la hornacina rematada por venera y frontón, como se hacía en multitud de sarcófagos asiáticos desde finales del periodo ulpio-aelio. La transferencia al ámbito funerario también es especialmente intensa en Termessos. En la necrópolis sur de dicha ciudad se construyen tumbas-templo<sup>526</sup> como la de Mamastis (ca. 170/180-212 d. C.)<sup>527</sup> (**fig. 195**), la erigida para Aur. Padamuriane Nanelis (primera mitad s. III d. C.)<sup>528</sup> (**fig. 196**) y la de Armasta (h. 212 d. C.)<sup>529</sup> (**fig. 197**). Esta última renuncia al frontón, pero, a diferencia de las otras, emplea “arco sirio”, como si se tratara de un nicho de un templo. El “arco sirio” independiente empleado para formar nichos integrados en un edificio mayor se emplea en el gimnasio de Termessos (210/212 d. C.)<sup>530</sup> (**fig. 198**). Este ejemplo utiliza también un “arco sirio” en cuyo arranque se emplean salmeres con forma de “L” curva que fusiona dintel y arco, como veíamos en Kremna. Tal solución se generaliza en periodo severo y perdurará hasta la Antigüedad

---

<sup>521</sup> Raming 2009, cat. II/ M 1.

<sup>522</sup> Yegül 1976 (anastilosis); Yegül 1982, p. 20; Yegül, Bolgil 1986, pp. 134-135.

<sup>523</sup> Yegül 1982.

<sup>524</sup> Cfr. Burrell 2006.

<sup>525</sup> Butler 1922, pp. 171-174; Hesberg 1992, p. 193.

<sup>526</sup> Sobre esta tipología de tumba, la tumba-templo, que surge a finales del s. I d. C. y gana espacial impulso entre 130-160 d. C. debido al interés por dignificar al difunto y expresar una heroización o apoteosis particulares, *vid.* Hesberg 1992, pp. 170-201; Gros 2006, pp. 444-455.

<sup>527</sup> Raming 2009, cat. I/ J 10. Para las reconstrucciones de las tumbas de Termessos, *vid.* Lanckoronski 1892, pp. 112ss., donde también se incluye la interesante tumba de Aur. Artemias (*Ibid.*, figs. 73, 74); Heberdey, Wilberg 1900.

<sup>528</sup> Raming 2009, cat. I/ J 11.

<sup>529</sup> Lanckoronski 1892, p. 116; Raming 2009, cat. II/ G 1.

<sup>530</sup> Raming 2009, cat. II/ J 9.

Tardía, pese a que entonces la tendencia será que la fasciculación de los arcos pierda su clara sintaxis clásica y se transformen en arquivoltas.

Un modelo de tumba-templo muy semejante a los analizados en Termessos se emplea en Edvir Han (s. III d. C.)<sup>531</sup> (**fig. 199**), así como en la necrópolis oeste de Side (segundo tercio s. III d. C.)<sup>532</sup> (**fig. 200**). Aquí, no obstante, la emulación de un recinto templario –como el de Afrodita en Afrodiasias– llega a su mayor expresión, pues se han empleado dos patios a modo de *temenos*, a los que se accede por monumentales pórticos que repiten el esquema tetrástilo de “serliana” rematada por frontón. Al primer patio se accedía directamente desde el río. En el segundo patio, todo él columnado, descolla la tumba-templo sobre podio con escalera frontal y dos cuerpos avanzados que dan lugar al pórtico con el mismo esquema en “serliana” rematada por frontón. Nos encontramos, pues, frente a la aplicación de los motivos arquitectónicos que estudiamos empleados además en una puesta en escena de implicaciones casi urbanísticas, con gran desarrollo del eje axial del conjunto y sucesión de espacios. La “serliana” actúa como fachada monumental y como diafragma entre recintos de especial significación y pretendida carga sacra. La tumba-templo recoge todos los rasgos de la arquitectura templaria romana, como el podio, la escalinata de acceso y los plintos que realzan el orden empleado. Elementos como la fachada hacia el agua y el segundo patio a modo de “peristilo” que encierra el núcleo del complejo podrían haber repercutido sobre conjuntos tardoantiguos como Spalato, donde se desarrollan estas mismas ideas con mayor monumentalidad y ambición.

En el rico proceso de innovación formal al que asistimos, Asia Menor sigue siendo la gran protagonista, con soluciones diferentes que combinan los sistemas arcuado y arquivoltado. En la puerta este del estadio de Mileto (primer tercio s. III d. C.)<sup>533</sup> se llega a una caprichosa variación de la “serliana”, con arcos múltiples y nuevamente con función de diafragma (**fig. 201**). Como veremos, modelos semejantes al de Mileto, en el que destaca un grupo de tres arcos, serán de gran importancia en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media.

La “serliana” rematada por frontón, así como soluciones afines como las hornacinas con arco/venera o “arco sirio”, con o sin frontón, prosiguen su difusión a las grandes fachadas escenográficas. Arriba citábamos el ejemplo del gimnasio de Sardes, con una gran “serliana”

---

<sup>531</sup> Gliwitzky 2010, pp. 159-164.

<sup>532</sup> Cfr. Mansel 1963, pp. 173ss.; Cormack 1997, pp. 144-145; Raming 2009, cat. I/ J 12; Gliwitzky 2010, pp. 140-156, esp. p. 152.

<sup>533</sup> Kleiner 1968, 110-113; Stubenrauch 2006, I, pp. 87-91; Raming 2009, cat. I/ H 3.

rematada por frontón, en el eje de la fachada. En Side, ciudad donde comentamos un complejo funerario, se construye un escenográfico ninfeo prácticamente contemporáneo (h. 211-243 d. C.)<sup>534</sup> que se decoraba con “serlianas” (**fig. 202**) y pequeños nichos con frontones arcuados y “arcos sirios” (**fig. 203**). Por fin la “serliana”, unida a un “frontón sirio” llega definitivamente a la *scaenae frons* en el teatro de Perge<sup>535</sup> (**fig. 204**), donde también varios “arcos sirios” decoraban los nichos del proscenio (**fig. 205**), todo ello perteneciente a la segunda fase constructiva (c. 215/220-240 d. C.). El eje de la fachada se destaca con un gran “frontón sirio” en cuyas enjutas se sitúan dos figuras recostadas. Esta *scaenae frons* se trata de un conjunto especialmente monumental, que supera en tamaño y monumentalidad al teatro de Éfeso y que aúna esquemas compositivos (división de cuerpos, empleo del frontón partido) y relaciones modulares de los cuerpos centrales (“tabernáculos”) de las fachadas de Petra (Tesoro y triclinio de Bab el Siq), de la biblioteca de Celso, del ninfeo de Trajano en Éfeso y el gimnasio de Sardes, entre otros edificios de los periodos ulpio-aelio y severo<sup>536</sup>. Se trata, por tanto, de la culminación de toda una tradición constructiva, que amalgama e integra coherentemente todas sus aportaciones en una de las fachadas escénicas más importantes de la Antigüedad y que constituye el fin de dicha tradición. En el mismo periodo severo, una “serliana” resuelta en “frontón sirio” pudo presidir el teatro de Bosra<sup>537</sup>, donde enmarcaría la ventana escénica central, que era practicable desde el interior del frente escénico y serviría como recurso epifánico (**fig. 270b**).

Una moneda de Alejandro Severo (r. 222-235) acuñada en Anazarbus representa un edificio de múltiples vanos (**fig. 206a**). Frente a la opinión de M. J. Price y B. L. Trell, quienes consideran que se representa un acueducto<sup>538</sup>, creemos no obstante que se trataría de la estilización de un arco honorario de la ciudad atribuible al mismo periodo, en el que se identifica claramente el “arco sirio” central y tres de los nichos rectangulares en resalto<sup>539</sup> (**fig. 206b**).

<sup>534</sup> Raming 2009, cat. II/ E 3; Gliwitzky 2010, pp. 87-122.

<sup>535</sup> Raming 2009, cat. II/ G 2 y cat. II/ J 14; Öztürk 2009, *passim*; Gliwitzky 2010, pp. 56-62.

<sup>536</sup> Öztürk 2009, pp. 118-119.

<sup>537</sup> Según la reconstrucción de Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, p. 174. *Cfr.* Finsen 1972, pls. 4-7.

<sup>538</sup> Price, Trell 1997, n. 623, p. 275 y fig. 81.

<sup>539</sup> *Cfr.* Zielger 2003-2004.

### 3.A.2.- Siria / Próximo Oriente

La misma voluntad de monumentalización que observamos en Asia Menor afecta a Siria, donde los motivos estudiados se aplican fundamentalmente a la arquitectura religiosa. Entre todas las obras, la más importante, sin duda, es la finalización del conjunto templario de Heliópolis o Baalbek<sup>540</sup> (**fig. 207**), cuyos propileos se terminan en época de Caracalla (principios s. III d. C.), mientras que el patio octogonal y su conexión con el patio principal pertenece a la época de Filipo el Árabe (mediados s. III d. C.)<sup>541</sup>. Estos propileos, formados por una “serliana” resuelta en “arco sirio”, rematada por frontón y a la que se adosan otros cinco intercolumnios por lado (**fig. 208**), constituyen uno de los pocos edificios representados de manera más o menos veraz en la numismática, incluso respetando el número de columnas, como veremos. En la primera mitad del s. III d. C. se realiza asimismo el templo Circular, llamado de Venus<sup>542</sup>. En unos y otros se emplean combinaciones de arco y frontón, “serliana”, “arco sirio”, etc., lo cual pone de manifiesto el eclecticismo del periodo y cómo se recurre a dichos motivos para destacar ingresos monumentales (propileos, patio octogonal, fachada del templo Circular), así como nichos que acogerían estatuas (galerías del patio octogonal, galería adyacente en el gran patio y exterior del templo Circular). Especialmente afortunadas son las “serlianas” de la galería interior del patio octogonal y de la galería adyacente en el gran patio (**fig. 209**). En el conjunto que resulta de la suma de diversas fases constructivas se aprecia el interés por utilizar la “serliana” como transición entre espacios de planta central (octogonal) y longitudinal (rectangular); además se emplea como estructura que homogeneiza el complejo y subraya su eje rector, imponiendo una severa jerarquización y un recorrido visual y físico claros. El templo Circular interesa asimismo por la fusión de plantas central y longitudinal (**fig. 210**), cerradas por un frontón con arco, del que se proponen al menos tres reconstrucciones diferentes (**fig. 211**). Esta tendencia de combinación de plantas y sistemas constructivos es una de las principales aportaciones del arte romano y sus dos ejemplos más representativos son este conjunto de Baalbek y el Panteón de Roma, ya comentado. En Baalbek se generaliza el empleo del “arco sirio”, con distintas variantes, también en los baños romanos (**fig. 212**), de principios del s. III d. C.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> En general, *vid.* Baalbek I, el estudio más completo del templo; Ess, Weber 1999; Thomas 2007, pp. 46-48.

<sup>541</sup> Sobre las fases constructivas, especialmente Ess, Weber 1999, pp. 66-67.

<sup>542</sup> Baalbek II, pp. 90-109, el principal estudio; Raming 2009, cat. I/ M 6, cat. I/ O 2, cat. II/ N 4.

<sup>543</sup> Raming 2009, cat. II/ J 10, cat. II/ N 3.

Soluciones semejantes en monumentalidad se dieron en otros grandes centros de Siria como Damasco, en cuyo templo de Júpiter (periodo severo) se empleó un “frontón sirio” coronando el frontis hexástilo de los propileos<sup>544</sup> (**fig. 213**) del que se conserva la mitad izquierda casi completa integrada en el recinto de la Gran Mezquita y en cuyo tímpano se sitúa una ventana rectangular que comentaremos en las conclusiones sobre numismática al hablar sobre la liturgia de la epifanía. A finales del periodo severo el “frontón sirio”, sobre frontis tetrástilo, se usa en el pequeño templo de Brêkeh, cerca de Qanawat, cuya reconstrucción propuesta por H. C. Butler se sigue aceptando<sup>545</sup> (**fig. 214**).

En Siria también se sigue experimentando con el arco apoyado sobre segmentos de entablamento, como sucede en varios ejemplos de Palmira, entre los cuales destacan la puerta monumental (h. 212-227 d. C.)<sup>546</sup>. Lo mismo se percibe en el teatro y el arco próximo (c. 200-224/225 d. C.)<sup>547</sup>. En el teatro destaca una hornacina cuyo frontón acoge un arco, composición que veremos luego en los sarcófagos de dicho periodo en Palmira. Los mismos motivos, junto a otras variaciones del “arco sirio” se observan en la tumba 36 (primer tercio s. III d. C.)<sup>548</sup> (**fig. 215**), así como en la tumba 150 o de Julius Aurelius Marona (marzo 236 d. C.)<sup>549</sup> (**fig. 216**). Todos estos ejemplares informan sobre la amplia fortuna de dichos motivos en Siria, fortuna que se inicia en periodo ulpio-aelio y que madura en época severa, lo cual estimuló sin duda la acuñación de los términos “arco sirio”, “frontón sirio” y similares, así como invitó a realizar reconstrucciones fantasiosas para el s. I a. C. como las que criticamos en el primer capítulo.

En diversos templos se observa el éxito y difusión del “arco sirio”, en múltiples variantes y aplicado a puertas y nichos. En el templo de Dmeir (245 d. C.)<sup>550</sup> un “arco sirio” corona su único vano de acceso, subordinado por un orden mayor que cierra con frontón (**fig. 217**). Uso semejante se registra en el templo “Kalybe” de Il-Haiyât (segunda mitad s. III d. C.)<sup>551</sup> (**fig. 218**). Como coronación de sencillos nichos a los lados de puertas, el “arco sirio” se emplea en la puerta norte del templo de Zeus en Baitokaike o Hosn Suleiman (h. 258 d. C.)<sup>552</sup> (**fig. 219**), así como en el

---

<sup>544</sup> Vogüé 1865-1877, pp. 74-75; Raming 2009, cat. II/ A 17, cat. II/ J 13.

<sup>545</sup> Segal 2008, 109; Raming 2009, cat. II/ E 1.

<sup>546</sup> Raming 2009, cat. I/ A 8, cat. I/ B 4.

<sup>547</sup> *Ibid.*, cat. I/ M 3; cat. I/ A 5-7, cat. I/ B 2-3.

<sup>548</sup> Schmidt-Colinet 1992; Raming 2009, cat. I/ M 5, cat. I/ N 5.

<sup>549</sup> Raming 2009, cat. II/ O 1.

<sup>550</sup> *Ibid.*, cat. III/ A 2.

<sup>551</sup> Segal 2001, pp. 94-95; Segal 2008, p. 120; Raming 2009, cat. II/ A 25.

<sup>552</sup> Raming 2009, cat. II/ J 4.1-4.

templo meridional, llamado “templo Pequeño” (ss. II-III d. C.) en Kyriakupolis o Dât Râs<sup>553</sup> (**fig. 220**). Esta tipología pasa asimismo a la arquitectura civil; la encontramos en el teatro de Bosra, donde se emplean grupos de tres nichos que configuran una “serliana” en “arco sirio” fragmentada<sup>554</sup> (**fig. 221**). Existen asimismo varios ejemplos severos descontextualizados, usados como *spolia* en la casa 1 de Inkhil<sup>555</sup> (**fig. 222**).

Durante el reinado de Filipo el Árabe se repite, en la basílica de Shaqqa<sup>556</sup> (**fig. 223**), el modelo de nicho que vimos en periodo ulpio-aelio en los laterales del Pretorio de Phaena o Mismiyeh, configurado por una “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Aquí, no obstante, se enfatiza mucho más la verticalidad del nicho. El nicho rematado por “frontón sirio” gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía en sinagogas e iglesias de Siria. Un ejemplo precoz pertenecía a la sinagoga segunda de Nabratein (c. 250-306 d. C.), hoy conservado en el Museo de Damasco<sup>557</sup> (**fig. 224**).

Terminamos con Siria con la puerta oeste de Bosra, construida durante el reinado de Filipo el Árabe, tardía aplicación del “arco sirio” a una puerta monumental de carácter militar<sup>558</sup> (**fig. 225**). Ya vimos esta ciudad como importante núcleo de novedades en época nabatea. En época ulpio-aelia y severa se construyó la exedra monumental en honor del emperador, llamada “ninfeo” tradicionalmente. Se trata de un ejemplo cuya reconstrucción es polémica; de corresponderse con la propuesta por H. C. Butler, remataría su fachada tetrástila con “frontón sirio”<sup>559</sup>. Se trata nuevamente de una interesante combinación de frontis tetrástilo con nicho semicircular; el perfil de la fachada se repetiría armónicamente en la planta (**fig. 226**).

### 3.A.3.- Occidente

Recordemos que en el norte de África, de fuerte tradición alejandrina, al menos durante los ss. II y III d. C. se emplean magníficas “serlianas” resueltas en “arco sirio” en el interior de varias casas de Cirenaica, que hemos tratado en el apartado ulpio-aelio pero que, a buen seguro, tuvieron su continuación en el periodo severo. Otros testimonios de la combinación de los sistemas arcuado

<sup>553</sup> Netzer 2003, p. 100; Raming 2009, cat. II/ A 22.

<sup>554</sup> Finsen 1972, p. 12 y pl. 11; Raming 2009, cat. II/ A 16.

<sup>555</sup> Raming 2009, cat. II/ A 19-20, cat. II/ C 1, cat. II/ B 1, cat. II/ C 2, cat. II/ E 2.

<sup>556</sup> *Ibid.*, cat. II/ A 23.

<sup>557</sup> Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, pp. 269-270; Raming 2009, cat. II/ E 5.

<sup>558</sup> Raming 2009, cat. II/ A 24.

<sup>559</sup> Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, pp. 235-238.

y arquivado se encuentra en Timgad, en las arcadas pertenecientes al mercado de Sertius (primer cuarto s. III d. C.)<sup>560</sup> (**fig. 227**).

La “serliana” convencional se emplea también en el ámbito monumental africano. Conocemos dos ejemplos de este periodo. La puerta de Thibursicum Bure o Tebursuk (h. 200 d. C.)<sup>561</sup> (**fig. 228**), resulta interesante porque su infrecuente composición podría justificar reconstrucciones como las ya comentadas de los arcos honorarios de Pompeya. Por su parte, en las termas de Caracalla en Dougga (fines s. II – principios s. III d. C.), llamadas tradicionalmente baños antoninos o bien licinos / de Galieno, existe otro ejemplo de “serliana” –raramente citado– que cumple la función de diafragma y que se configura a partir de un arco con inmensas dovelas que apoyan en dos dinteles monolíticos<sup>562</sup> (**fig. 229**).

En la parte occidental, fuera del norte de África, nuevamente son escasos los ejemplos de las estructuras que nos interesan. Tal vez ello se deba a una constante reutilización de espacios, con la consiguiente destrucción de edificios anteriores. Además, como los alzados conservados son muy escasos y la interpretación de la cimentación difícilmente puede asegurar la presencia de las soluciones decorativas como las aquí analizadas, el panorama con el que convivimos es muy limitado. En este periodo, solamente podemos citar unos pocos ejemplos, como el edículo funerario de Donawitz (h- 200 d. C.)<sup>563</sup>, dístico, con columnas de acanaladuras helicoidales y capiteles corintios sobre los que apoyan ménsulas en forma de cabeza humana que rematan en una breve cornisa sobre la que descansa el arco abrazado por un amago de frontón (**fig. 230a**), así como otro interesante edículo *in antis* procedente de Micia (Dacia)<sup>564</sup> (**fig. 230b**). E. Raming señala asimismo otro ejemplo de solución relacionada con el “arco sirio” en el templo Redondo de Ostia (primer tercio s. III d. C.)<sup>565</sup>. En el foro de Sarmizegetusa, que analizamos en el apartado ulpio-aelio, se construyen en época de Septimio Severo dos ninfeos cuyo templete interior posee una interesante combinación de arcada triple sobre arquivado<sup>566</sup> (**fig. 231**). Este tipo de arcada es un precedente importante para modelos similares en la Antigüedad Tardía.

---

<sup>560</sup> Ruyt 1983, p. 196; Raming 2009, cat. I/ M 4.

<sup>561</sup> Raming 2009, cat. I/ M 1.

<sup>562</sup> *Cfr.* Thébert 2003, p. 117; Christol 2005, p. 197. Este último estudio cambió la datación del conjunto al al reinado de Caracalla en base al análisis de diversas inscripciones.

<sup>563</sup> Raming 2009, cat. I/ H 2.

<sup>564</sup> *Cfr.* fig. 240c.

<sup>565</sup> *Ibid.*, cat. II/ A 21.

<sup>566</sup> Étienne, Piso, Diaconescu 2006, figs. II/71, II/72.



### 3.B.- ICONOGRAFÍA

#### 3.B.1.- Numismática

La presencia de la “serliana”, rematada con o sin frontón, “sirio” o no, resulta abrumadora en la numismática durante todo el periodo severo y hasta la abolición de la acuñación municipal tras la muerte de Galieno en 268 d. C., cuando desaparece totalmente de dicho soporte<sup>567</sup> (**tabla III**), aunque no de otros similares como la toréutica. Las principales novedades radican en la multiplicación de acuñaciones con “serliana” o “frontón sirio”, incluso en periodos muy cortos; la representación más o menos verista del templo de Baalbek; el uso de reversos más escenográficos, con templos vistos “de tres cuartos”; la proliferación de otras divinidades además de Tyché – orientales, de culto local o más o menos difundido–; la participación activa de la figura imperial también en el reverso, donde toma parte de cultos haciendo ofrendas ante el templo, con pátera, togado y a veces con la cabeza cubierta, al tiempo que exhibe sus atributos imperiales (cetro, bastón). Las novedades indicadas parecen responder a un deseo de vincular la figura imperial –con un papel más activo y próximo al ámbito sacro (incluso con participación directa, como en casos de Caracalla, Alejandro Severo, Volusiano, Valeriano y Galieno)– a fórmulas arquitectónicas ya asentadas, pero con un tratamiento escenográfico cada vez más espectacular: tipo de perspectiva, novedades tipológicas como los tres arcos en la fachada (en época de Heliogábalo), vinculación del templo con “frontón sirio” a contextos mayores –como el períbolos con bosque sagrado– con gran éxito. Emperadores como Heliogábalo, pese a su corto reinado, hacen toda la ostentación posible de su apoyo a los cultos orientales y, seguramente, a las nuevas fórmulas a ellos vinculadas.

#### 3.B.2.- Glíptica

Un anillo conservado en el Staatliche Münzsammlung de Múnich posee una gema de jaspe en la que se representa una variación de la “serliana” en la que sustituye el arco de medio punto por uno en mitra<sup>568</sup> (**fig. 232**). La estructura está precedida por una escalera, posiblemente en un deseo de subrayar la dignidad del espacio sacro representado y como se hacía en los tabernáculos o ciborios de templos orientales. Sobre cada intercolumnio lateral y en la cúspide del frontón se

<sup>567</sup> Kadman 1962, p. 75; *cf.* Thomas 2007, tabla I, pp. 265-267.

<sup>568</sup> LIMC Zeus 406. AGD I 3, n. 2457, pl. 223.

coloca un águila, mientras que el vano central acoge a Júpiter en una de sus poses habituales, entronizado en una banqueta, con el torso desnudo y sosteniendo su largo bastón con la mano izquierda. Dirige su mano derecha hacia una forma poco clara, tal vez otra águila (más visible en la impronta). La datación de la gema resulta controvertida, aunque nos parece del s. III d. C., ya que el conjunto parece inspirarse en una moneda de Gordiano III (r. 238-244) acuñada en Bruzus (Asia)<sup>569</sup> (**fig. 233**), lo cual sugiere asimismo su procedencia oriental.

---

<sup>569</sup> SNG Hunterian Museum I, 2037.

### 3.B.3.- Relieves

Este periodo plantea serias dificultades para el análisis en la escultura de los motivos arquitectónicos que tratamos, debido a los problemas de datación de casi todas las obras en examen, situadas bien en el s. II o en el III d. C. El problema afectaría a las obras galas e hispanas que hemos comentado en el periodo ulpio-aelio, así como a piezas sirias y minorasiáticas. Por cuanto observamos, podemos aventurar que en el s. II tanto en Oriente como en Occidente hay una tendencia más marcada hacia el detallismo y la volumetría de los elementos arquitectónicos representados y de las figuras que se integran en ellos. En Occidente, por ejemplo como sucede en Clunia, las representaciones parecen menos refinadas, debido a la tradición prerromana. En el s. III d. C., en Oriente comienza mucho más rápido y de manera más clara una simplificación de formas, a todos los niveles, que preludian el arte tardoantiguo. En Occidente, en el mismo siglo dicha simplificación comienza por la figura humana –que en ocasiones se omite– antes que por la arquitectura. Otras piezas, como el relieve Sachetti dedicado a la familia de los Severos, se ven afectadas por problemas interpretativos. En dicha obra, de fines del s. II o principios del s. III, se ha querido ver un “dintel arcuado” o “arco sirio” muy simplificado cubriendo el edículo del fondo, colocado entre dos pilastras<sup>570</sup>. El motivo serviría para enfatizar un edículo o ventana y a los personajes recibidos por el emperador (**fig. 234**).

La tendencia a la combinación de arco y frontón se observa en varios sarcófagos palmirenos. El más interesante y completo pertenece al Museo de Palmira (Inv. 2677B/8983), aunque existen al menos tres fragmentos de otros similares<sup>571</sup>. En lo que sería el respaldo del lecho donde se apoya la figura del difunto, se colocan edículos con figuras de divinidades y sacerdotes en su interior y, en algunos casos, flanqueándolos (**fig. 235**). Algunos de estos personajes podrían ser miembros de la familia del fallecido, recurso semejante al empleado en conjuntos como el hipogeo de Iarhai, donde se representa y honra a toda una saga. Así, observamos a través de estos ejemplos que en el ámbito funerario el prestigio de los miembros de la familia no solamente se pone de manifiesto con los sofisticados peinados, vestiduras y complementos de los yacentes; se relaciona también con refinados motivos arquitectónicos que imprimen al conjunto un aura sacra, motivos que además sirven de marco ideal para las veneradas figuras de la saga y de divinidades.

---

<sup>570</sup> Brown 1942, p. 394.

<sup>571</sup> Sobre estos sepulcros, en general Schmidt-Colinet 2005, p. 42 y fig. 66; Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007, pp. 271-276. La datación propuesta por dicho autor es la segunda mitad del s. III d. C., aunque reconoce que la caja es de tipología de la primera mitad del s. III d. C.

En Siria, o por influencia de dicha región en piezas de origen desconocido, también encontramos varios cipos decorados con representaciones de nichos rematados por “arco sirio” y que acogen a la tríada heliopolitana. Entre los ejemplos conocidos<sup>572</sup> destaca uno conservado en el Museo de Adiyaman en Kommagene<sup>573</sup> (**fig. 236**) y otro procedente de Kafr Dan en Cisjordania<sup>574</sup> (**fig. 237**). Ambos informan sobre la difusión de los cultos y formas desarrollados en Baalbek, gran centro de peregrinación en la Antigüedad, hacia su periferia.

En Asia Menor, varias ciudades frigias ofrecen un rico repertorio de monumentos funerarios de los siglos II y III d. C. en la mayoría de las cuales el “frontón sirio” acompaña a la “puerta simbólica” o la figura del difunto<sup>575</sup>, simplificando tradiciones del periodo ulpio-aelio. El empleo de dichos esquemas, en los que se se esquematizan y aplanan paulatinamente las formas arquitectónicas y las figuras, se registra al menos en Aizanoi (Cavdarhisar) (**fig. 238**), Pessinus (Ballhisar) (**fig. 239**) o Kotiaion (Kütahya), entre otros (**fig. 240**). El edículo dacio del campamento de Micia ejemplifica la diferencia entre Occidente y Oriente.

Pequeños relieves votivos minorasiáticos repiten esquemas semejantes, habitualmente simplificados, usando el “arco sirio” para encuadrar divinidades como Apolo Sozon, Zeus, Men o Artemis Lagbene (**figs. 241-242**). Todos ellos se datan entre finales del s. II d. C. y mediados del s. III d. C. A dicha nómina añadimos un relieve que representa a Zeus bajo un arco que enlaza con la cornisa de un entablamento que a su vez sostiene una guirnalda bajo el dios (Paul Getty Museum, Malibú, Inv. 78.AA.253)<sup>576</sup> y otro relieve con Zeus Chryseos de cuerpo entero bajo un “frontón sirio” (Musée du Louvre, Inv. MA 4289)<sup>577</sup>, ambos procedentes de Asia Menor y datables en la segunda mitad del s. II o en el s. III d. C. Asimismo, se siguen realizando o se reutilizan sarcófagos arquitectónicos de Afrodiasias con esquemas semejantes a los del periodo ulpio-aelio, aunque hay una tendencia a simplificar las arquitecturas (**fig. 243**)<sup>578</sup>.

En Occidente, en Galia y Germania, se siguen realizando relieves como los vistos en el apartado ulpio-aelio que representaban difuntos y divinidades (mayoritariamente la diosa

---

<sup>572</sup> Para un catálogo razonado, en general *vid.* Hajjar 1977.

<sup>573</sup> Kropp 2012.

<sup>574</sup> Netzer 2003, p. 113.

<sup>575</sup> *Cfr.* Pfuhl, Möbius 1977-1979, nn. 478-480, 580-581, 601-602, 636, 1137-1138, 1920, 1923, 2165, 2206-2211, 2219-2221. Sobre las estelas de Aizanoi, *vid.* Jes 2001.

<sup>576</sup> LIMC VIII (1997), Zeus (in per. or) 32. Segundo tercio s. III d. C.

<sup>577</sup> LIMC VIII (1997), Zeus (in per. or) 124. S. III d. C.

<sup>578</sup> Smith 2011, p. 65.

Nehalennia). Los relieves de la zona de Bourges se simplifican paulatinamente<sup>579</sup>; en el periodo severo se tiende a omitir las figuras, sustituidas por inscripciones, y a sintetizar los motivos arquitectónicos<sup>580</sup>. Recogemos tres ejemplos representativos de la situación, en los que se aprecia el “frontón sirio” formando un edículo dístico (**fig. 244**). Entre los ejemplos del s. III destaca el relieve de las *Matronae Aufaniae* (h. 211-217 d. C.), un edículo dístico con frontón abierto y venera<sup>581</sup> (**fig. 245**).

Pero el ejemplo occidental más relevante del periodo en análisis corresponde a un sarcófago conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Inv. 2344) (**fig. 246**). Se trata de una obra producida en Spalato a finales del s. III d. C., encontrada posiblemente en 1885 en Via Salaria, Roma, junto a otros sarcófagos<sup>582</sup>. Emplea un “frontón sirio” sobre edículo dístico en su frente, flanqueado por las figuras de los difuntos y cuyo interior está vacío; tal vez ésta no llegó a tallarse la decoración prevista o el templete actuaría como “puerta simbólica” o “puerta al Más Allá”. La misma estructura se repite en el lateral izquierdo, esta vez acogiendo la figura de un eros funerario que sostiene una antorcha boca abajo que procede a apagar. En el lateral derecho se representa claramente una “puerta simbólica” adintelada. Pese a lo avanzado de la fecha propuesta, las formas arquitectónicas aún se representan con cierto detalle, aunque poseen elementos tardíos como capiteles corintios de hojas espinosas. Las columnas, como es habitual desde el periodo ulpio-aelio, se decoran con acanaladuras heliciodales. El sarcófago es un ejemplo sobresaliente de la vigencia del “frontón sirio” en dichas fechas, motivo que poco después, en la misma Salona, se emplearía en el palacio de Diocleciano. Por desgracia, no conocemos ejemplos de la ciudad de Roma que utilicen dicho modelo, pero sí toda una serie de sarcófagos de plomo orientales (mayoritariamente de Tiro) con esquemas semejantes, aunque mucho más simplificados. Por su parte, un edículo votivo (74 x 60 x 34 cm) para cultos privados del s. III d. C. procedente de la villa romana de Quinta de Marim, informa sobre el interés en la combinación de nicho, arco y frontón en este periodo en Lusitania<sup>583</sup> (**fig. 247**).

---

<sup>579</sup> Jacques 1974, nn. 23, 24, 34, 36. Ilustramos los nn. 23 y 24, respectivamente: descubierta en 1968 en Bourges, caliza, 85 x 45 x 26 cm, inscripción: D(iis) M(anibus), Lupianus, copo. Lupia su(a). an(norum) xxx; Masum (---) (?) an(norum) ---; descubierta en 1964 en Bourges, caliza, 68 x 42 x 11 cm, inscripción: D(iis) M(anibus) Matrini. Espérandieu, IX, n. 6937, p. 230; descubierta en 1915 en Bourges, en el cementerio galo-romano de Fin-Renard, caliza, 54 x 27 x 16 cm, inscripción: D(iis) M(anibus). Julio Merca(tori?), Musée du Berry.

<sup>580</sup> Como sucede también en la zona de Bordeaux, *cf.* Maurin, Navarro Caballero 2010, pp. 89-98.

<sup>581</sup> Descubierta en Nettersheim en 1909, gres rojo, 97 x 66 x 28 cm, Museo de Bonn. Inscripción dedicada al emperador Caracalla: Deabus Aufanis/ pro salute Invicti/ Antonini Aug(usti)/ M(arcus) Aurelius Agripinus/ b(ene)f(iciarius) co(n)s(ularis)// v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito); CIL XIII 11984; Espérandieu, VIII (1922), n. 6307, pp. 266-267.

<sup>582</sup> Østergaard 1996, n. 64, pp. 146-149; Østergaard 1999.

<sup>583</sup> Cardim Rivero 2002.

### 3.B.4.- Toréutica: sarcófagos de plomo y placas votivas

Junto a la numismática, los sarcófagos de plomo son posiblemente el medio mayoritario de difusión de la “serliana” –preferentemente en “arco sirio”– y composiciones afines<sup>584</sup>. En este tipo de sarcófagos se representa un templo<sup>585</sup>; en uno de los lados menores –posiblemente el correspondiente a la cabeza– el frontis –casi siempre tetrástilo–, en el otro motivos decorativos, mientras que en los lados mayores, el peristilo. El intercolumnio central de la “serliana” empleada aparece frecuentemente vacío, tal vez como denotando la “puerta al Más Allá”, aunque a veces está decorado con motivos apotropaicos como la cabeza de Medusa (*gorgoneion*), un disco solar, un delfín, divinidades como Baco o motivos vegetales. Este espacio se realza con el arco, que suele imitar una corona de laurel que continúa rodeando todo el frontón; en los laterales se representan hojas de laurel, cráteras –que a veces coronan el entablamento–, roleos y otros motivos vegetales. En ocasiones el frontis del templo ocupa los dos lados cortos, como en tres de los ejemplares que recogemos<sup>586</sup>. Todos estos elementos, también empleados en otras partes de los sarcófagos, ya sea en la tapa o en el frente, tienen un carácter marcadamente apotropaico y, en línea con ritos órficos, dionisiacos y otros cultos orientales, denotan la esperanza de una nueva vida después de la muerte<sup>587</sup>. La suma obsesiva de elementos decorativo-simbólicos parece destinada a realzar la carga sacra de los objetos, a veces con composiciones inusuales por la superabundancia y variedad de los detalles. Este tipo de sarcófagos circulaban al menos por los actuales Líbano e Israel; su peso entre 100 y 300 kg no impedía un activo comercio –también viajaban los artífices y las plantillas con las que estampaban los motivos decorativos– y algunos de ellos están vinculados con el ejército, evidencia más de su papel en la difusión de cultos y formas artísticas<sup>588</sup>. En cuanto a la técnica, los diseños se realizaban por medio de plantillas/sellos que se estampaban en la lámina de plomo, con lo cual tienen bastantes semejanzas con el proceso de acuñación<sup>589</sup>. Aunque los sarcófagos plúmbeos se empleaban en todo el Imperio, la región a la cual se atribuyen todos aquellos que tienen “frontón sirio” y decoraciones arquitectónicas afines es Fenicia, y concretamente la ciudad de Tiro, aunque la moda tiria se difundió hacia el sur, al actual Israel, con

---

<sup>584</sup> Al menos un ejemplar utiliza el “frontón arcuado” (Chéhab 1934, n. 19), distinguiéndose de la mayoría, que emplea “frontón sirio”.

<sup>585</sup> Sobre la arquitectura en estos sarcófagos *vid.* Froning 1990, p. 530; Rahmani 1999, pp. 31-36.

<sup>586</sup> Duval, Bertin 1974, figs. 13-14; Rahmani 1999, nn. 24, 25.

<sup>587</sup> Rahmani 1999, pp. 64ss.

<sup>588</sup> *Ibid.*, pp. 16, 72ss.

<sup>589</sup> Sobre el moldeado, soldado y cerrado de los sepulcros, así como la estampación de motivos decorativos *vid. ibid.*, pp. 14-16.

centros como Acre (Akko-Ptolemais) y Ascalón<sup>590</sup>; ello podría deberse a su importancia en las rutas comerciales romanas, su proximidad a las zonas de obtención del plomo y a la influencia de la arquitectura de Siria y Líbano. Estos sarcófagos se datan por lo general desde finales del s. II d. C. hasta mediados del s. III d. C., aunque algunos autores llegan hasta el s. IV d. C., pues el esquema se sigue utilizando en ejemplos cristianos de dicho periodo (término *ante quem* 364 d. C.); en general los sarcófagos van simplificando sus motivos y tendiendo a la abstracción a medida que la cronología avanza<sup>591</sup>. Estas piezas han llegado a museos de todo el mundo. Presentamos una selección de piezas (**tabla IV**), entre las cuales destacan las de la colección del National Museum of Beirut<sup>592</sup>, de diversas tipologías e incluso con un ejemplar en el cual la fachada de templo se representa en la tapa y no en uno de los laterales. Otros ejemplos importantes pertenecen al Louvre<sup>593</sup>. Asimismo, existe un catálogo completo de las piezas procedentes del actual Israel conocidas en 1999<sup>594</sup>.

Formas semejantes se emplearon asimismo en sarcófagos de plomo de la parte occidental del Imperio. Uno de ellos fue hallado en Selište, en el área de la antigua Viminacium, capital de Moesia Superior, y hoy se conserva en el Museo Nacional en Požarevac<sup>595</sup>. El lateral de la pieza está decorado con columnas que sostienen arcos rematados por frontones; en los intercolumnios hay una representación de Europa montada en el toro y otra de las tres Gracias, muy similares a las de ejemplos orientales (**fig. 248**). El sarcófago contenía un importante ajuar, con lo que se vincula a un personaje acomodado, posiblemente perteneciente a los grupos de origen oriental vinculados a la legión VII Claudia, aposentada en Viminacium<sup>596</sup>.

Además de los sarcófagos de plomo, otras muestras de la toréutica del s. III d. C. ofrecen ejemplos muy interesantes en los cuales se emplean frontis dístilos con “frontón sirio” cuyo arco orla figuras que se desea destacar. Los ejemplos que citamos, todos ellos placas votivas

---

<sup>590</sup> Para un estado de la cuestión de esta tipología y las áreas de producción y uso *cfr.* Duval, Bertin 1974, p. 52; Rahmani 1999, pp. 3-7, 34, 72-84; Cochet 2000, pp. 119-129; Marinov 2007, pp. 36-37.

<sup>591</sup> Avi-Yonah 1930, pp. 302ss, especialmente p. 312. *Cfr.* Rahmani 1999, p. 7.

<sup>592</sup> Chéhab 1934.

<sup>593</sup> Duval, Bertin 1974.

<sup>594</sup> Se trata de Rahmani 1999. Ejemplares con “arco sirio” sobre esquema dístico, *ibid.*, nn. 3, 4, 5, 6. Con “arco sirio” en esquema tetrástilo y frontoncillos sobre los intercolumnios laterales, *ibid.*, n. 27. Con “frontón sirio” en fachada dística, *ibid.*, n. 9. Con “frontón sirio” en fachada tetrástila, *ibid.*, nn. 8, 10, 12, 13, 14, 24, 25; con “frontón sirio” sin columnas empleado como motivo decorativo repetitivo entre delfines o motivos vegetales, *ibid.*, nn. 11, 12, 25. Otros museos también poseen interesantes colecciones de este tipo de sarcófagos con fachada tetrástila, como la del Museo de Antigüedades de Estambul (*vid.* Müfid 1932, figs. 4, 5, 19, 30, 33, 35, 38, 44) o la del Musée d’Histoire Naturelle de Lyon (*vid.* Cochet 2000, fig. 136a).

<sup>595</sup> Golubović 2002, p. 632.

<sup>596</sup> *Ibid.*, pp. 633-634.

(*lamellae*)<sup>597</sup>, se han hallado en Occidente, aunque no conocemos su lugar de origen. Informan de la difusión y mezcla de formas artísticas y de cultos tanto orientales como grecorromanos por diversas provincias occidentales. Entre dichas piezas destaca una placa de bronce que representa a la diosa Higía –hija de Esculapio–, procedente del campamento de Gherla (Dacia), datable en el s. III d. C. y conservada en el Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca (Inv. V 45339)<sup>598</sup> (**fig. 249a**). Una pieza muy similar, también procedente de Dacia, representa a Júpiter *fulminans* acompañado por un águila<sup>599</sup> (**fig. 249b**). En ambos casos se utiliza el “frontón sirio” y fustes que combinan estrías rectas y helicoidales, la semejanza evidente entre ambas piezas puede sugerir un mismo taller dacio. Otro ejemplo importante es la placa de Júpiter Doliqueno (primer tercio s. III d. C.), realizada en plata con restos de dorado, de 16,8 cm de altura, hallada en Hedderheim (Nida, Germania) y conservada en el British Museum (Inv. 1896,0620.3)<sup>600</sup> (**fig. 250**). Esta pieza demuestra la difusión de cultos orientales por Occidente, cultos que quizás encontrasen su ambiente adecuado en este tipo de composiciones arquitectónicas, como vemos, tan vinculadas con Oriente en ámbitos relacionados con lo sobrenatural y con conceptos soteriológicos, como sería el caso de los sarcófagos de plomo. Pero el conjunto más interesante de láminas lo constituyen las placas votivas palmiformes –relacionadas simbólicamente, por su forma, con la victoria– del tesoro de un templo o larario de Weissenburg (Biriciana, Raetia), de en torno al s. III d. C., conservadas actualmente en el Römermuseum de Weissenburg<sup>601</sup> y que utilizan “arco sirio” cuyo frontón completa sumariamente parte de la decoración de la placa (**fig. 251**). Conjunto semejante lo ofrece el tesoro de Baldock (Hertfordshire, Reino Unido); dos de sus piezas, muy semejantes entre sí y con la misma inscripción dedicatoria a la diosa céltica Senuna por Servantus, hijo de Hispano<sup>602</sup>, utilizan edículo dístico con “frontón sirio”<sup>603</sup> (**fig. 252**). Estas

<sup>597</sup> Sobre este tipo de piezas, empleadas especialmente en procesiones, *vid.* ThesCRA I, 2004, p. 401.

<sup>598</sup> 11,7 x 9,8 x 0,5 cm; 600 g peso. Isac 1994; Pop 1998, p. 344, n. 5 y pl. 43.4; ThesCRA I (2004), Rom. 697, p. 414 (fig. en p. 121).

<sup>599</sup> 10 x 8 cm, en paradero desconocido. La divinidad representada se identificaba con Sabazios, *vid.* Macrea 1959, pp. 336-338, n. 4, fig. 5; Macrea 1961, pp. 78-80, fig. 6. Ahora se interpreta como Júpiter *fulminans*, *vid.* Isac 1971, pp. 112-116, n. 1, fig. 1; Pop 1998, p. 344, n. 2 y pl. 43.2. Agradecemos a Imola Boda el habernos dado a conocer esta pieza.

<sup>600</sup> Thomas 2007, p. 64. Sobre la tipología de estas láminas *vid.* De Bellis 1996. Habitualmente este tipo de piezas votivas eran triángulos que coronaban lanzas simbólicas ofrecidas a Júpiter Doliqueno. Asimismo, las líneas diagonales laterales y los remates curvos remiten a la hoja de palma, como en tantos otros exvotos metálicos. Estas piezas por lo general son anteriores a Maximino I el Tracio (r. 235-238), ya que dicho emperador destruyó los templos de Júpiter Doliqueno.

<sup>601</sup> ThesCRA I (2004), Rom. 685, pp. 412-413 (fig. en p. 118). La difusión de estas piezas y motivos se debe sin duda al ejército. Por ejemplo, en Raetia hubo un gobernador de origen sirio en periodo ulpio-aelio, Caius Velius Rufus, *vid.* AE 1903, 0368; IGLS 06, 2796; AE 1912, p. 75 s. n. 264; AE 1907, p. 37 s. n. 134; AE 1904, p. 22 s. n. 95. Para comparar con otras placas palmiformes, aunque sin motivos arquitectónicos, véanse los tesoros de Neupotz y Hagenbach, posiblemente procedentes de Saint-Bertrand-de-Comminges (*Lugdunum*), saqueadas por los alamanes y perdidas por estos en el Rin durante los enfrentamientos con Probo en los años 277-278 d. C. *Vid.* Kellner, Zahlhaas 1993; Hiérnard 1997; Jacquet, Rodríguez 2008.

<sup>602</sup> D(eae) Se(nunae) Servandus Hispani (filius) / v(otum) s(olvit) l(ibens).



últimas placas informan sobre el hecho de que podían ofrecerse por parejas, y sobre su producción prácticamente en serie. Constituían una ofrenda digna que realizaba la misma función –aunque a mucho menor precio y más fácil de transportar– que un altar votivo labrado en piedra; además la plata podía reutilizarse en caso de necesidad. Las piezas procedentes de Dacia podrían estar relacionadas con las mismas vías –militares– de penetración de influencias arquitectónicas como los capiteles minorasiáticos vistos en el *tetrapylon* del foro de Trajano en Sarmizegetusa y su “serliana” propuesta. En Germania, Raetia y Britania sucede algo semejante, desde piezas como la espada de Tiberio y otras también relacionadas con Maguncia hasta ejemplares como los que acabamos de citar. Todos estos objetos podrían tratarse de producciones no importadas, sino locales –quizás para ahorrar costes–, lo cual no excluye que viajasen clientes, artífices y sus respectivos modelos o gustos; en algunos casos tampoco debiéramos descartar la movilidad de las placas, como sucederá en el s. IV con el disco de Teodosio. Cualquiera de estos objetos sería susceptible de un uso ambivalente como objeto votivo o devocional, elemento de prestigio y reserva de dinero.

---

<sup>603</sup> British Museum, Londres, Inv. 2003,0901.23 (14,55 cm altura; peso 11,5 g) y 2003,0901.21 (7,25 cm altura; peso 4,8 g); TAR 2002, pp. 38-43, nn. 21, 23.

### **3.C.- CONCLUSIONES: FINALIZACIÓN DE PROYECTOS, NUEVA DIFUSIÓN DE ORIENTALISMOS, DESTELLOS LEGITIMADORES. FIN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA**

Durante el periodo severo se acometen obras que toman como referente el desarrollo efectuado en la etapa ulpio-aelia o bien que finalizan conjuntos iniciados entonces, como Baalbek. Ante los acuciantes problemas del Imperio, en una situación más comprometida que la precedente y en la que sus valores –como aquellos ideales estoicos expresados en las *Meditaciones* de Marco Aurelio– entran en crisis, se fortalecen cultos orientales de carácter soteriológico y vinculados a las monarquías y al ejército, de lo cual ofrecen ejemplos muy representativos Heliogábalo y Caracalla, quienes además tienen una intensa producción numismática vinculada a tales divinidades y a motivos como la “serliana” resuelta en “frontón sirio”. Todo ello crea un caldo de cultivo proclive al empleo de la arquitectura como elemento legitimador, fenómeno que se agudiza durante la anarquía militar y que explicaría el énfasis puesto en la numismática, con participación directa del emperador en los cultos representados. No obstante, se aportan algunas novedades, como el “frontón sirio” de tres arcos y se magnifican la escala y el desarrollo urbanístico de algunas propuestas, como también es patente en Baalbek y otros templos de Siria. Por otra parte, composiciones como la “serliana” y el “arco sirio” invaden cada vez con más fuerza la edificación pública, en escenografías de gran monumentalidad que ocupan estadios y teatros. El trasvase de modelos entre arquitectura pública y privada, y entre templos y tumbas, partiendo de los precedentes ulpio-aelios, también se enfatiza bajo los Severos.

En líneas generales, como anticipábamos, en la iconografía se destaca aún más la relación de los motivos que estudiamos con religiones orientales y con el ámbito funerario –caso de los sarcófagos de plomo–, así como con la figura imperial, lo cual supone el nacimiento de una tradición que gozará de especial fortuna en la Antigüedad Tardía (ss. IV-VI d. C.). Con respecto a las formas y composiciones, se inicia una tendencia simplificadora, que será la nota dominante desde el s. III d. C. especialmente en la escultura en piedra, aunque va unida a un interés por el decorativismo que incide en la indefinición arquitectónica en ejemplos como los presentes en los sarcófagos de plomo. La principal dificultad del periodo es datar correctamente unas y otras piezas, ya que se usan composiciones muy similares durante los ss. II y III d. C. y en algunos casos también llegan al s. IV, con lo cual se podrían estudiar en el mismo apartado toda esta serie de producciones que hemos repartido entre este capítulo y el dedicado al periodo ulpio-aelio. Hemos conseguido actualizar y ampliar considerablemente el listado de ejemplos para el tema de estudio,

pero en futuros trabajos será necesario profundizar en su interpretación iconográfica y especialmente en las vías de difusión de obras y motivos, de las cuales el ejército seguiría siendo una de las principales, como demuestran las placas votivas de varios tesoros de Germania, Raetia, Dacia y Britania, las cuales además reflejan la preferencia por este soporte –más económico y fácil de transportar– para algunas de las composiciones que estudiamos, frente a la escultura, que –al menos en Occidente– inicia un sensible declive.

### 3.C.1.- Trasvase de modelos, retroalimentación y carga simbólica

Algo tan cotidiano como el sentido de apertura de las puertas domésticas hacía reflexionar a Plinio sobre la dignidad del propietario. En tiempos pretéritos, disponer de puertas que se abrieran hacia el exterior era propio de los templos y, tomándolos como modelo, un gran honor reservado a las “casas triunfales” de los generales invictos<sup>604</sup>. Frente a esta costumbre, lo que a Plinio le llamaba la atención en su época era la nueva necesidad de ostentación y enriquecimiento de las viviendas, para lo cual se cubrían de mármoles y se dotaban de estructuras cada vez más complejas. Todo ello, elementos que él creyó tomados de la arquitectura religiosa y que vendrían propiciados por el filohelenismo, dentro de lo que podríamos llamar las sucesivas “orientalizaciones” de Roma. Como vemos, es importante la relación entre templo, casa, palacio y tumba<sup>605</sup>. A este respecto, resultan reveladoras las palabras de Trimalción en su banquete: “[...] por la protección de Mercurio, he hecho edificar este palacio. Antes, como sabéis, no era más que una choza y ahora es un templo: tiene cuatro comedores, veinte dormitorios, dos pórticos de mármol”<sup>606</sup>. Como nos transmiten las fuentes, desde comienzos del Imperio existe una retroalimentación entre los modelos domésticos y los monumentales, pues las casas “para los nobles y para las personas que en el ejercicio de sus cargos o magistraturas deben dar audiencia a los ciudadanos, se han de construir vestíbulos regios, atrios altos, peristilos muy espaciosos, jardines y paseos en relación con el decoro y la respetabilidad de las personas. Además de esto, bibliotecas, pinacotecas y basílicas (*basilicae*) de modo semejante a aquellas que están hechas para el uso público”<sup>607</sup>. Por ejemplo, la balconada del atrio de la casa Samnítica de Herculano recuerda a la de la puerta Marzia de Perugia. Asimismo, el modelo de templo pasa a la tumba, como atestigua el relieve de los Haterii ya en época flavia (**fig. 253**).

---

<sup>604</sup> Plinio XXXVI, 111-112.

<sup>605</sup> En la Antigüedad Tardía el palacio imperial es la *domus divina, palatium sacrum*; además, la basílica cristiana no deja de ser una “sala de reyes”.

<sup>606</sup> Petronio, *Satyr.*, 77, 4.

<sup>607</sup> Vitruvio VI, 5, 2.

En la arquitectura romana, desde el periodo tardorrepblicano, se evidencia la retroalimentación de modelos de las arquitecturas religiosa, monumental, doméstica y funeraria, a nivel general y de motivos concretos que se aplican a distintas tipologías y cuya imagen también se proyecta en otros formatos (pintura, escultura, artes suntuarias) con funciones diversas, pero mayoritariamente como componente de monumentalidad y de prestigio<sup>608</sup>. Emblemas de la civilización y sacralidad, en un mundo mediterráneo que actúa como un puerto abierto a nuevas tendencias que invaden los espacios de la vida y la muerte, ejemplificado en el mosaico nilótico de Palestrina (último cuarto s. II a. C.) (**fig. 254**) y en un sepulcro del Belvedere (h. 250 d. C.) (**fig. 255**).

En la casa romana la puerta no era un espacio sagrado, pero sí actuaba como límite entre lo público y lo privado y estaba consagrada a Jano, dios que vigila los cambios de año y las transiciones entre periodos de toda índole; asimismo, los lares contribuían a su protección. Una vez traspasada la puerta, para asistir a la *salutatio* el cliente debía esperar en el atrio o el peristilo a que el *patronus* le confiriese el honor de recibirlo desde su cátedra situada en el *tablinum*. Sucesión de puertas, sucesión de fachadas interiores, espacios donde el cliente recibía mensajes visuales del poder social y económico del *patronus* por medio de la grandiosidad y riqueza de la arquitectura, así como de las obras de arte que contenía. Finalmente, la llegada a la presencia del *patronus* o *dominus* denotaba un estatus especial y la obtención de beneficios inmediatos<sup>609</sup>. Lo mismo sucedía cuando el señor de la casa ofrecía una recepción, banquete o culta conversación en el *oecus* donde solía situarse el triclinio. En este proceso la puerta en general y el vano en particular, así como los puntos focales y los ejes que configuraban las sucesivas fachadas, se asentaron en el imaginario colectivo como elementos susceptibles de recibir una significación especial<sup>610</sup>.

La muerte entendida por las sociedades antiguas no es sino una suerte de “vida simbólica”. Los vivos visitan a sus antepasados y a sus seres queridos difuntos, les entregan ofrendas, les reservan un lecho vacío en banquetes rituales, los ayudan en su otra realidad a través de los resquicios que ofrecen la magia, la religión o el mito y, en definitiva, los utilizan como emblema de la familia o la dinastía. Pero, en una Roma helenizada –o en cualquier civilización con cierto grado

---

<sup>608</sup> Thomas 2007, pp. 40-43, 53-69.

<sup>609</sup> Fernández Vega 2003, pp. 103-148. En las sociedades sacralizadas lo trascendente se manifiesta en todo, incluido lo más cotidiano, pues no conciben la moderna separación entre lo civil y lo religioso. Acciones cotidianas como la *salutatio* eran, al menos en origen, auténticos rituales.

<sup>610</sup> La arquitectura, además de generar espacio y volumen, configura una imagen, no carente de contenido, sino ampliamente versátil. Dentro de la llamada “iconografía de la arquitectura” o simbolismo arquitectónico, afectan al presente trabajo las contribuciones de Dyggve 1941; Smith 1956 (para el *fastigium*, nota 37 *infra* p. 141); Drerup 1966; Moralejo 2004, pp. 27-42.

de desarrollo— no basta solamente con las *imagines maiorum*. La actuación de los vivos en el contexto de la muerte y la de los muertos en la vida que continúa, precisa de unos espacios y de unas iconografías adecuadas que permitan desarrollar el ritual y la expresión de los intereses puestos en juego. A las necesidades puramente prácticas de los lugares de enterramiento y/o de recuerdo, se suman otras muchas de carácter simbólico, de plasmación del poder, de evergetismo artístico<sup>611</sup>. Ciertamente en este proceso se dan de la mano tradición, memoria, innovación y moda, entendida ésta como la construcción cultural basada en el valor asignado a los modelos, en su interpretación y en el control de sus mecanismos de transmisión y renovación<sup>612</sup>. La conmemoración del difunto es gloria para el muerto, pero afecta directamente al encumbramiento de sus allegados y a la imagen de la dinastía, como puede interpretarse en el contexto de la *apoteosis*. Y al contrario, son claros sus efectos adversos en la *damnatio memoriae*. Inscripciones, monumentos, palabra, espacio e imagen se conjugan para hacer inmortal al hombre o se destruyen para causarle una segunda muerte, quizá más dramática que la anterior. Monumentos públicos hacen inmortales a sus patrocinadores o a las personas incluidas en la dedicatoria, pero también pueden establecer un diálogo mucho más complejo con los antepasados, el más allá y, al fin, con la Historia. Así sucede en el foro de Augusto que, según nuestra opinión, petrifica y hace eterno el efímero ritual del cortejo de las *imagines maiorum* en un conjunto arquitectónico innovador y ecléctico, para mayor gloria de César, Roma y Augusto<sup>613</sup>. Las conexiones entre lo doméstico y lo funerario son tan llamativas que se ha destacado la relación entre varias fachadas de Petra y Palmira, dependientes de modelos templarios y palaciegos, identificables también en el segundo estilo de la pintura pompeyana, que decora el interior de suntuosas viviendas. Si comparamos las fachadas más monumentales de Petra con algunas pinturas del II estilo, descubrimos cómo se han empleado composiciones de gran refinamiento muy similares entre sí, que combinan templetos circulares, frontones partidos etc., que se ponen en relación con Alejandría y que son expresión de la alta condición social de sus comitentes<sup>614</sup>. Desde época helenística, y con gran intensidad en el periodo ulpio-aelio, se redefinen las ideas sobre el “espacio público”, de modo que complejos “privados” se desarrollan para reflejar una monumentalidad de carácter “público”<sup>615</sup>.

Como vemos, algo había evolucionado en la arquitectura romana, no solamente en aras de una excelencia proyectual o de satisfacer los aspectos técnicos y las necesidades utilitarias de los

---

<sup>611</sup> Sobre estas cuestiones, en general *vid.* Hesberg 1994.

<sup>612</sup> En relación con el tema que nos ocupa *vid.* Davies 1978, pp. 122-133.

<sup>613</sup> Cfr. Zanker 2008, p. 253; Casio Dión, *Historia romana* LXVI, 34.

<sup>614</sup> En general *vid.* Tybout 2001.

<sup>615</sup> Thomas 2007, p. 124.

inmuebles. Aunque la arquitectura griega confiere al edificio cualidades simbólicas de caracterización dentro de la teoría de los órdenes, de modo que un orden u otro se aplicaba dependiendo de las divinidades o las funciones a las que estaban destinados los edificios, el contundente desarrollo de la edificación monumental desde época helenística, su diversificación y los influjos tomados de otras culturas, promovieron nuevas formas de caracterización y aportaron otros referentes con sus propias tradiciones y prestigio. De este modo, el templo, la casa, el palacio, el monumento o la tumba se dotaban de nuevos contenidos que van más allá del *decorum* y de las funciones que Vitruvio atribuía a cada orden<sup>616</sup>. En definitiva, parafraseando a E. Thomas, el edificio romano adquiere una existencia propia, así como identidad y autoridad humanas<sup>617</sup>. Los edificios y elementos arquitectónicos acompañaron en la vida y en la muerte a los implicados en su erección, su habitación, significación y re-significación; y no sólo eso, sino que además devinieron en entidades personificadas, como testimonio de las cualidades del difunto y su familia. A nivel estatal, sobre todo en numismática, la metáfora arquitectural la comparten la fachada y las diosas *Tyché*, *Fortuna* o *Tellus*, culminando en el disco de Teodosio, como veremos. En todas estas manifestaciones, la “serliana”, con o sin frontón, el “arco sirio” y el “frontón sirio” fueron algunas opciones más entre las muchas disponibles, pero tuvieron un especial protagonismo y participaron de manera fundamental en la evolución de la arquitectura romana.

Cuando hacemos historia de la arquitectura resulta comprometido identificar en qué contexto se originan tradiciones o tipologías y cuál es el orden de los trasvases. En el primer capítulo notamos que los elementos que acabaron confluyendo en la “serliana” se tomaron de la arquitectura monumental de carácter público, pero al menos los primeros ejemplos conocidos de dicha estructura se encuentran en la arquitectura doméstica –que a su vez tomaba esquemas como la *scaenae frons* en el Palacio de las Columnas de Ptolemais– como componente de monumentalidad de espacios interiores, mientras paralelamente en el ámbito público se seguía investigando con combinaciones semejantes de los sistemas arquivado y arcuado. Ambas vías de desarrollo, que ya se fusionan en la pintura del II estilo, coinciden a lo largo del s. I d. C. en ejemplos como el ninfeo Mayor de Formia o el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya y diversas estructuras de casas de la ciudad –estructuras que, en suma, remiten a modelos monumentales– momento a partir del cual la “serliana” prevalece en la arquitectura pública, especialmente y con gran desarrollo durante el s. II d. C. Asumida la “serliana” en el paisaje arquitectónico monumental y del lujo doméstico, en los ss. I y II d. C. también se asiste al trasvase de la “serliana” a la tumba, en los triclinios funerarios de Petra y Palmira. El proceso se incrementa durante el s. III; donde mejor

---

<sup>616</sup> Sennet 1997, pp. 94–133. Sobre el *decorum* en las fuentes romanas, *vid.* Gualandi 2014, pp. 26–28.

<sup>617</sup> Thomas 2007, p. 103.

observamos dichos trasvases en época severa es en las necrópolis de Termessos –ciudad que ya se había distinguido en periodo ulpio-aelio por introducir el arco en el frontón de su templo Corintio– y Side –cuya “sala imperial” también había inaugurado una fecunda tradición–. Asimismo, en el periodo severo la “serliana” integrada en el frontis constituye un hito que marca el paso hacia el ámbito sagrado o trascendente, como sucede en el *tetrapylon* de Afrodiasias que introduce en el *temenos* del templo de Afrodita y como expresan las fachadas “al Más Allá” presentes en los sarcófagos de plomo.

Con este periodo se cierra la Antigüedad Clásica y se deja la puerta abierta a la adaptación de sus modelos a los grandes complejos tardoantiguos, en los que el emperador o señor local se apropiarán de estructuras antaño reservadas a la divinidad o a los difuntos, pero de las cuales poco a poco se habían adueñado los emperadores Severos y de la Anarquía Militar.

### **3.C.2.- “Serliana”, templo y teofanía: numismática y toréutica romanas como síntesis de la metamorfosis de la arquitectura clásica y su simbolismo<sup>618</sup>**

Para cualquier habitante del Imperio Romano la arquitectura se entendía como expresión de poder, signo de civilización y refinamiento: “*qui in pergula natus est, aedes non somniatur*”<sup>619</sup>. Además, era el lugar más adecuado para la manifestación divina (teofanía). Según el pensamiento antiguo, los dioses se mostraban en la mayoría de los casos iguales a los humanos, con lo que resultaba dificultoso identificarlos; al menos en el templo, “casa del dios”, se tenía la certeza de que la imagen comunicaba o aludía claramente a la divinidad, e incluso podía ser el propio dios si éste decidía habitarla y manifestarse a través de ella<sup>620</sup>. La imagen de culto se asociaba a todo un marco arquitectónico, por un lado porque la arquitectura dignifica, prestigia, potencia, realza y se emplea para manifestar que una figura es importante y, por otro, porque el creyente pagano no solía entrar en el templo y veía la imagen del dios desde la distancia, enmarcada por todo el edificio y focalizada por la puerta cuando ésta se abría y desvelaba el misterio de la presencia divina en su “casa” o adoratorio<sup>621</sup>. Resultado de ello son representaciones como la del templo de Júpiter Tonante en el relieve de los Haterii y numerosos ejemplos numismáticos, en muchos de los cuales,

---

<sup>618</sup> Agradecemos a Jesús Carruesco García y Sergio Caminero Alonso las ideas que amablemente han compartido con nosotros sobre este asunto.

<sup>619</sup> Petronio, *Satyr.*, 74, 14. Aquí “*pergula*” se traduciría como chamizo, cobertizo, apenas unos postes sosteniendo una cubierta, estructura sencilla que veremos con otros usos más dignos en la Antigüedad Tardía.

<sup>620</sup> Sobre el templo griego como casa del dios, *vid.* Burkert 1988, pp. 29-36, esp. p. 31 (con bibliografía en nota 11).

<sup>621</sup> Sobre la visualidad de la estatua de culto, la epifanía y el uso del templo como punto focal del ritual y su simbolismo en la sociedad griega, *vid.* Burkert 1988, pp. 36-47; Spawforth 2006, pp. 75-91.

como hemos visto, la “serliana” –en frontis tetrástilo o fusionada en frontis de mayor número de columnas– jugó un importante rol innovador y escenográfico.

Una de las primeras representaciones de un edificio de culto tripartito y con el vano central destacado figura en láminas de oro halladas en la tumba III del Círculo A de Micenas (s. XVI a. C.)<sup>622</sup> (**fig. 256**). El templo representado encierra en sus tres vanos columnas y cuernos; estos últimos también coronan el edificio, sobre cuyos laterales se colocan dos aves. Todos estos símbolos se relacionan con cultos epifánicos de las culturas micénica y minoica, como se aprecia en sellos, pinturas y cerámica<sup>623</sup>. El santuario tripartito se repite en un vaso geométrico (s. VIII a. C.) del Museo de Chipre<sup>624</sup> y en una maqueta cerámica del s. VII a. C. procedente de Lemnos conservada en el Museo Nacional de Atenas<sup>625</sup>. Dicho modelo tradicional se utiliza en placas de metal y en la numismática de los ss. I-III d. C. para la representación del santuario de Afrodita en Paphos (Chipre), antiquísimo culto muy arraigado durante siglos<sup>626</sup>. El culto pervive y su santuario se recoge en monedas desde Cleopatra VII y de periodo imperial<sup>627</sup>, entre las que señalamos las acuñadas en Paphos en época de Vespasiano<sup>628</sup> (**fig. 257a**), Domiciano<sup>629</sup> y Trajano<sup>630</sup>, en Pérgamo bajo Adriano<sup>631</sup> y Septimio Severo<sup>632</sup> (**fig. 257b**), y en Sardes bajo Adriano. Consideramos que este tipo de esquema que destaca en anchura y altura el vano central –el cual acoge la roca sagrada– es el que reiteran monedas en las que se emplea por primera vez la “serliana” –como la acuñación que representa el templo de la Kore de Sardes, bajo Marco Aurelio–, además esto sucede en la misma época, el periodo ulpio-aelio, en el que la representación del santuario de Paphos se difunde. La representación más próxima a la de dicho santuario que incluye la novedad de la “serliana” integrada en frontis tetrástilo, se emplea en las tres acuñaciones de Marco Aurelio del Koinon de Jonia que representan el templo de la Kore de Sardes<sup>633</sup> (**fig. 257c**), templo a su vez con claras concomitancias del de Afrodita en Paphos.

---

<sup>622</sup> Price, Trell 1977, pp. 148ss, fig. 269.

<sup>623</sup> En general *vid.* Dietrich 1994 (con numerosas referencias); Burkert 1997. Sobre cuestiones de religión cretense, en general *vid.* Matz 1958; Poursat 2001.

<sup>624</sup> Price, Trell 1977, fig. 255.

<sup>625</sup> *Ibid.*, fig. 270.

<sup>626</sup> *Ibid.*, pp. 147-149, figs. 266-268.

<sup>627</sup> Amandry 1993, pp. 5-6, 11, fig. 2; Lichočka 2012, p. 61.

<sup>628</sup> BMC Cyprus 7, 17 pl. 15, 1; LIMC II, Aphrodite 1a.

<sup>629</sup> RPC2 1807/2; BMC Cyprus 33, p. 81.

<sup>630</sup> SNG Copenhagen 82.

<sup>631</sup> BMC Cyprus 7, 17 pl. 26, 7; LIMC II, Aphrodite 1b.

<sup>632</sup> Price, Trell 1977, n. 670, fig. 266.

<sup>633</sup> Gillespie 1956, pl. VIII, nn. 28-30.



En otras representaciones numismáticas, cuando la divinidad figura en forma humana –de lo que hemos presentado buena muestra y dos de cuyos primeros ejemplos con “serliana” rematada en frontón los constituyen las acuñaciones dedicadas a Artemis Efesia en Aizanoi y Afrodias bajo Adriano– se enfatiza su tamaño colosal ocupando toda la altura del edificio, incluso por encima de los capiteles, de manera que el arco de la “serliana” orla o corona la cabeza del dios, como si de una aureola se tratase. Precisamente, el tamaño colosal y el fenómeno de tocar el techo con la cabeza son distintivos de las divinidades griegas y romanas en sus teofanías, de manera que sus grandes dimensiones les confieren un carácter suprahumano y epifánico que obliga a dirigir la mirada a las alturas para poder admirarlas; ésta era, al menos en la Grecia arcaica y clásica, la única manera de reconocer a los dioses, puesto que su apariencia, sus acciones y los lugares que frecuentaban no eran diferentes de los de los mortales<sup>634</sup>. Además de la estatura sobrenatural, hacían reconocible al dios o diosa la carencia de vejez, la belleza, fragancia divina, resplandor y cabello largo. Así sucede en el Himno Homérico a Deméter, donde la diosa, plantada firmemente en el umbral de un palacio, comienza a crecer hasta que su cabeza toca el techo y todo su cuerpo irradia luz:

“[...] fueron a casa de Celeo, querido por Zeus, y llegaron, a través del pórtico, a donde, atendiéndole, la madre veneranda, se sentaba junto a un pilar del bien construido techo, apretando contra el pecho al niño, retoño reciente; ellas corrieron hacia la diosa [Deméter], pero ella avanzó al umbral, y su cabeza tocó la viga/dintel (*melathron*), y llenó las puertas de divina luz [...]”<sup>635</sup>

La misma idea se recoge en el Himno Homérico a Afrodita, donde Anquises reconoce a la diosa porque irradia luz y crece hasta tocar el techo con la cabeza:

“[...] entonces [Afrodita] se irguió en la cabaña. Su cabeza tocaba la bien construida viga, e irradiaba belleza inmortal de sus mejillas [...]”<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Sobre la epifanía, en general *vid.* Platt 2011; sobre la epifanía en Homero *vid.* Dietrich 1983; Dietrich 1994.

<sup>635</sup> Himno Homérico II (a Deméter), 184-189. Traducción por M. Herrero de Jáuregui. Agradecemos a J. Carruesco García habernos dado a conocer este pasaje. Otra teofanía de Deméter en el mismo himno, *ibid.*, 275-280: “Dicho esto, la diosa cambió de estatura y de aspecto, rechazando la vejez. En su torno y por doquier respiraba belleza. Un aroma encantador de su fragante peplo se esparcía. De lejos brillaba la luminosidad del cuerpo inmortal de la diosa. Sus rubios cabellos cubrían sus hombros, y la sólida casa se llenó de un resplandor como el de un relámpago” (trad. A. Bernabé Pajares).

<sup>636</sup> Himno Homérico V (a Afrodita), 173-174. Traducción por M. Herrero de Jáuregui, a quien agradecemos habernos dado a conocer este pasaje. Otra teofanía en Himno Homérico III (a Apolo), 440-450: “Allí saltó del navío el Certero Soberano, Apolo, asemejándose a un astro en pleno día. Revoloteaban de su cuerpo múltiples centelleos y el resplandor llegaba hasta el cielo. Penetró en el santuario a través de los preciadísimos trípodes. Allí mismo prendió la llama, haciendo brillar sus dardos y a Crisa entera la envolvió el resplandor [...] Desde allí de nuevo hacia la nave se echó a volar como el pensamiento, semejante a un varón vigoroso y robusto, en la primera juventud, cubiertos sus anchos

En época imperial, algo similar hace reconocible a Esculapio en el sueño de Arístides (h. 160 d. C.) cuando éste lo confunde con una estatua de sí mismo y más tarde lo reconoce al darse cuenta del enorme tamaño del dios<sup>637</sup>. Tales principios, y la asociación (conexión visual física y asimilación en el imaginario mental) entre fachada de templo e imagen de culto, son los que animan representaciones como la estatua de Apolo tocando con la cabeza el dintel de su templo en un vaso de figuras negras (h. 560 a. C., British Museum, 1856,0512.10) (**fig. 258a**) y en otro de figuras rojas de Taranto (primer cuarto s. IV a. C., Allard Pierson Museum, APM02579)<sup>638</sup> (**fig. 258b**). Pero curiosamente, ninguno de estos esquemas se emplean en la numismática griega, que raramente contiene edificios<sup>639</sup> –¿por qué, si al fin y al cabo eran orgullo de la *polis*?<sup>640</sup>– a diferencia de la romana, donde el esquema tripartito con estatua de culto pudo crearse a partir de los precedentes cerámicos griegos y de la sección –o cualquier otra representación mental– de los antiguos templos<sup>641</sup>. En el periodo clásico (s. V a. C.) estos edificios inician la tradición del santuario con estatua de culto colosal, superada la fase de las humildes *xoana*, con el templo de Zeus en Olimpia (**fig. 259a**), al que se sumaría el Partenón de Atenas<sup>642</sup>. En ambos las secciones del *pronaós* y del *naós* ofrecían un esquema tripartito con vano central destacado, ocupado visualmente por la inmensa estatua de la divinidad, esquema mental que tuvo éxito en el arte romano (**fig. 259b**) y que acabaría configurándose en forma de “serliana” (**fig. 259c**). Como vimos, uno de los recursos de este tipo más precoces por su parecido con la “serliana” es de época helenística y ocupaba el vestíbulo de los Toros en Delos (h. 300 a. C.). Frente al modelo adintelado de Grecia clásica, Roma –apoyándose en el legado clásico y las investigaciones helenísticas– aporta al templo tanto la fachada monumental organizada en base a una “serliana” como la cabecera absidada –a veces también con “serliana”– (**fig. 259d**), con lo cual optimizó puestas en escena como la del Zeus Olímpico. Estos esquemas mentales, no empleados en la numismática griega, que prefiere figuras o cabezas de dioses desligadas de contexto arquitectónico –pues basta con el

---

hombros por sus cabellos” (trad. A. Bernabé Pajares). Otras referencias en las que se emplea la altura como signo divino: Homero, *Ilíada*, 4.443; Virgilio, *Eneida*, 2.592, 4.177, 10.767.

<sup>637</sup> Vid. Spawforth 2006, p. 82.

<sup>638</sup> Sobre este tipo de imágenes *vid.* Alroth 1992.

<sup>639</sup> *Cfr.* Drerup 1952.

<sup>640</sup> Tal vez debido al desarrollo del evergetismo arquitectónico romano y a la identificación del comitente, y por extensión, de la autoridad, con el edificio, como veremos más abajo.

<sup>641</sup> Un recorrido por la evolución del vano tripartito desde la Grecia arcaica hasta el Bajo Imperio, en Fernández-Puertas 1983-1984.

<sup>642</sup> Sobre las *xoana* y la evolución de la escultura griega *vid.* Donohue 1988. Sobre la configuración dramática del santuario de Zeus en Olimpia, el Partenón de Atenas y su fortuna, *vid.* Hennemeyer 2013. La novedad es especialmente importante en las reformas del templo de Zeus Olímpico (430 a. C.) que modificaron la configuración original del templo (472-456 a. C.).

nombre de la *polis*– son los que no obstante retoman las monedas romanas<sup>643</sup>. En ellas encontramos representaciones tan espectaculares como las de Zeus y Apolo en sus templos en acuñaciones de Gordiano III (Kadoi, Asia) (**fig. 260a**) y Balbino (Mileto, Asia) (**fig. 260b**), que recuerdan las teofanías y esquemas mentales descritos. La “serliana” también es un ámbito idóneo para representar tríadas, como sucede en la acuñación de Septimio Severo de Apollonia Salbace, la cual retoma el modelo utilizado en otra moneda de la misma ciudad de época de Marco Aurelio; pero si bien el ejemplar más antiguo recurre a la “serliana” convencional (**fig. 261a**), el de época severa opta por la solución de “serliana” en “arco sirio” (**fig. 261b**), como se hace cada vez más habitual en la arquitectura e iconografía del periodo severo. Este fenómeno de creación de tradiciones iconográficas arquitectónicas en ciudades es relativamente habitual, como sucede en algunos casos también con la arquitectura construida, como se percibe en focos como Nicea, Éfeso o Afrodisias.

Otro factor con el que pudo coincidir la proliferación de la “serliana” en la arquitectura y la numismática del ámbito oriental del Imperio es el desarrollo de la liturgia de la epifanía en dicha área, incluyendo recursos como los autómatas<sup>644</sup>. La imagen numismática y la ceremonia serían dos respuestas independientes en la mayoría de los casos, pero relacionadas con el mismo fenómeno, la creciente necesidad de visualizar la imagen de culto en su contexto arquitectónico o al menos de someter a un estricto control su visualización<sup>645</sup>. Estos dos deseos estaban arraigados en la cultura romana, pues son abundantes sus precedentes etruscos, como templetos o maquetas de templos realizados en terracota<sup>646</sup>, o bien se reflejan en obras similares como los templetos y las procesiones con pequeños templos cuyas representaciones hemos comentado en el primer capítulo. De este modo, un mismo proceso de exhibición de estos edificios portátiles y de la paulatina introducción del arco en sus frontis, se reflejaría en los templetos representados en la casa de las Bodas de Hércules, la procesión de carpinteros y varios lararios pompeyanos, el *carpentum* en

---

<sup>643</sup> Sobre la numismática griega y la arquitectura, *vid.* Fuchs 1969, pp. 1-4.

<sup>644</sup> Herón de Alejandría (s. I d. C.) en su obra *Sobre cómo hacer autómatas*, presenta diversos inventos para abrir automáticamente las puertas de los templos en el momento en que se enciende el fuego del sacrificio (Spawforth 2006, p. 83). En una inscripción referida al templo de Dionisos en Teos (15-37 d. C.) se consignan cánticos a la apertura y cierre de las puertas del templo en época de Tiberio (*ibid.*, pp. 84-85). En los templos de la provincia de Asia eran frecuentes las puertas anchas para la liturgia de la epifanía; en el *Artemisión* de Éfeso existían tres aperturas, la central más ancha. En algunos casos, para la epifanía se subía al frontis la estatua de la divinidad por unas escaleras ocultas en el pórtico (*ibid.*, p. 85). B. L. Trell ya se refirió a la epifanía al estudiar algunas monedas con “serliana”, *cf.* Burnett 1999, p. 147.

<sup>645</sup> Ello no significa que la estatua de culto necesariamente se viera más que en otras épocas, sino que se produjo un salto cualitativo importante en las estrategias de control de la visualidad para enfatizar la imagen de culto, ya fuera mostrándola en determinadas circunstancias y contextos, o bien ocultándola. Esta actitud es un precedente de las ceremonias que se desarrollarán en torno a la figura imperial en la Antigüedad Tardía, en las que tan importante es la manifestación visual como el ocultamiento, en aras de la máxima sacralidad.

<sup>646</sup> *Cf.* Bianchi Bandinelli, Giuliano 1974, p. 359.

numerosas monedas –con frontón arcuado en una moneda de Éfeso de época de Gordiano III (**fig. 262**)–, los templetes de Comacchio, el templete del relieve de época julio-claudia conservado en Múnich, el de la espada de Tiberio, el edículo para acoger una estatua de Júpiter conservado en el Landesmuseum Mainz y las representaciones de tantas estelas y placas votivas en los periodos ulpio-aelio y severo. Tal vez en algunos edificios con “serliana” la novedosa estructura y la liturgia de la epifanía pudieron llegar a coincidir, o al menos los templos con “serliana” participarían de un simbolismo semejante. ¿Quizás la liturgia de la epifanía explicaría la ventana rectangular que aún se conserva junto al gran arco del frontón de los propileos del templo de Júpiter en Damasco?<sup>647</sup> (**fig. 263**) Como ha demostrado R. Amy, en gran número de templos orientales del s. I al III d. C. (Dmeir, Slem, Aere, Kanawat, Dat Râs, Mhayy, Kasr Rabba, Palmira, Gerasa, Petra, Baitokaike, Líbano, Baalbek –Júpiter y Baco–, Damasco, Ashur, Warqâ, Hatra, Taxila), existieron terrazas y/o escaleras de acceso a las cubiertas, relacionadas con la liturgia celebrada en los mismos<sup>648</sup>. La epifanía se representaría en estructuras semejantes, como los frentes escénicos con “frontón sirio” de los teatros de Perge y Bosra. Ésta podría ser la función de la ventana central del teatro de Bosra (**fig. 270b**). En definitiva, en el Oriente helenístico romanizado confluyeron potentes cultos locales, orgullo cívico en sus acuñaciones y esquemas arquitectónicos ya ensayados en la pintura –al menos, de vasos– griega, pero potenciados por la numismática romana.

Otro recurso importante para el éxito de la “serliana” sería el control de la luz que llegaba al interior del templo y que, directamente o desde el suelo, se reflejaría en la estatua de culto para darle brillo y enfatizar así su sacralidad como sucede en los casos citados de los himnos homéricos. La tradición en el control de la luz, al igual que en autómatas y otros recursos mecánicos e hidráulicos, relacionados con liturgias sagradas y regias, la ofrece el Egipto ptolemaico. En efecto, Alejandría fue durante siglos una de las ciudades más eruditas, ricas e innovadoras del Mediterráneo y origen de avances como el órgano hidráulico. A este respecto, en el plano arquitectónico tuvimos ocasión de comentar el dintel partido, que según M. Lyttelton podría haber dado lugar al tipo de fachada con arco que nos interesa. Tal recurso serviría para facilitar el paso de luz, con función ritual, hacia el *sancta sanctorum* del templo egipcio. En el templo romano, el arco de la “serliana” podría haber cumplido una función semejante, visto además que, según Vitruvio, las fachadas solían mirar al oeste<sup>649</sup>, con lo cual aprovecharían los últimos rayos del sol. Algo semejante sucedería en el templo de Adriano en Éfeso, cuya fachada mira al suroeste; aunque

<sup>647</sup> Resulta cuanto menos llamativo que en la Gran Mezquita, construida reutilizando partes del mismo edificio, se escogiera el espacio interno del arco para colocar una cúpula.

<sup>648</sup> Amy 1950.

<sup>649</sup> Vitruvio IV, 5.

respeto la línea de la calle –como también Vitruvio recomienda–, no así el plan general del gimnasio en el que se incluye, cuya orientación es N-S, dato que puede hacer pensar en una orientación intencionada, pues también había espacio para construir una plazoleta que acogiera el templo junto a la calle y orientado del mismo modo que el gimnasio. No obstante, un simple vistazo a las plantas que hemos presentado en este trabajo sirve para darse cuenta de que el modelo vitruviano no siempre se cumple, aunque mayoritariamente el templo mira hacia el este o hacia el oeste, con lo cual está vinculado con la salida y puesta de sol. El dintel partido se vincula al horizonte, a la puerta solar y al vano de apariciones, así como a epifanías divinas<sup>650</sup>; una pieza relevante sería una placa de *loculus* de Plinthine que incluye el disco solar (**fig. 267f**).

En las monedas las arquitecturas de los reversos inciden sobre intereses locales y complementan la imagen de majestad que ofrece el retrato imperial del anverso. La moneda es un elemento más de representación del soberano y de la autoridad del Estado. Como el retrato oficial escultórico, sustituye la presencia del emperador y manifiestan su dominio: “dad al César lo que es del César”<sup>651</sup>. Asimismo, las arquitecturas del reverso sirven para manifestar el orgullo cívico, sus cultos y edificios principales –aunque sea de modo puramente simbólico–, obras con las que se identificaba la comunidad, en muchos casos patrocinadas por el emperador o dedicadas a él y que contribuían a la gloria de Roma. Esta realidad es lo que explica la presencia abrumadora de imágenes de *Tyché* (Fortuna) y Roma, ambas símbolo de la civilización, de la ciudad y el Imperio, en suma, de la felicidad pública (**fig. 264**); y de otras divinidades muy importantes para cada territorio, como Artemis Efesia, Venus, dioses fluviales y diversas advocaciones locales. En algunos casos, la vinculación con el emperador recurre a refinadas estrategias visuales y de apropiación de empresas constructivas. Es el caso de las acuñaciones del arco honorario de Anazarbus por Alejandro Severo (**fig. 265a**) y del templo de Baalbek por Filipo I el Árabe (**fig. 265b**). Como vimos, este último emperador acometió importantes obras en los patios, pero no intervino en los propileos –de época de Caracalla–; no obstante escogió la impactante imagen de dicha fachada monumental como la más representativa del conjunto templario y empleó un dibujo preciso para asociar con la máxima claridad su figura a la comitencia de Baalbek.

La importancia de la numismática, una fórmula más de romanización, estriba también en su movilidad y en su capacidad de permear todas las capas sociales. Pero, ¿hasta qué punto permitiría la difusión de nuevas fórmulas por el Imperio? ¿Cuáles eran los sistemas de distribución de

---

<sup>650</sup> Larkin 1994, pp. 122-126; Venit 2002, p. 94.

<sup>651</sup> Mateo 22, 21.

monedas y cómo se programaba el mensaje y su relación con los tipos, monumentos y sus diversas audiencias? ¿Hasta qué punto una acuñación de Nicea o de Éfeso podía ser vista por un habitante de Clunia? Estas cuestiones sobre el mensaje, la audiencia y la movilidad de la imagen de los monumentos a través de la numismática comienzan a estudiarse, con aportaciones tan interesantes como las de N. T. Elkins<sup>652</sup>, línea en la que convendría profundizar en lo que respecta a la “serliana”. Asimismo, sería deseable conocer qué relación tenían los arquitectos –o “diseñadores” de arquitectura– con los artífices encargados de la confección de los cuños y con la toréutica. La transmisión de modelos pudo depender también de la circulación de profesionales, circunstancias que contribuirían a explicar por qué en el periodo severo desaparece la “serliana” de la numismática. Creemos que se debe a dos factores confluyentes: por un lado, la limitación drástica del número de cecas (fin de acuñaciones locales); por otro, la elección de iconografías de uso en Occidente, más vinculadas a la figura física del emperador y a nuevos símbolos religiosos. Los artífices especializados en cuños arquitectónicos tal vez se encargasen ahora de los sepulcros de plomo y de otras obras de toréutica, conservando sus tradiciones hasta piezas como el disco de Teodosio.

El interés de los romanos por la representación arquitectónica en su numismática tal vez tiene algo que ver con el fortísimo evergetismo que afectaba tanto a la acuñación como al patrocinio arquitectónico, con los que se identificaba a cada magistrado, cónsul o emperador<sup>653</sup>. De tal modo, la arquitectura servía para adjetivar la carga sagrada del dios representado o la ciudad misma se personificaba con corona muraria o torreada como metáfora del Estado y la civilización, esto es, la diosa *Tyché* o Fortuna, tan presente y acompañada de “serliana” en las acuñaciones que hemos recogido. Pero también la arquitectura prestigiaba al evérgete del monumento y/o de la acuñación; de manera que los gobernantes se vincularon a las arquitecturas e incluso emperatrices se identificaron con *Tyché* y emperadores acapararon el papel de dicha diosa en la iconografía monetaria y toréutica<sup>654</sup>. En las acuñaciones en las que la representación no se corresponde con la realidad arquitectónica del templo aludido, la introducción de elementos como la “serliana” se explica por su creciente prestigio como solución innovadora y filohelénica, su escenográfico impacto visual y su carga sagrada derivada del arco y su combinación con el frontón, como más

---

<sup>652</sup> Relevante a este respecto son Elkins 2009; Elkins 2011. En este último trabajo se estudia la movilidad de ciertas acuñaciones de la ciudad de Roma en los periodos flavio y trajaneo, aunque no se tratan ejemplos con “serliana”.

<sup>653</sup> Este proceso es sensible desde la República y se enfatiza con las emisiones de Augusto y sus sucesores en honor de la saga julio-claudia, *vid.* Fuchs 1969, pp. 5-46; ampliación en Trell 1972. Para la ciudad de Roma, *vid.* Brown 1940; Hill 1989. Sobre el fenómeno de la numismática arquitectónica en la Antigüedad, *vid.* Tameanko 1999.

<sup>654</sup> Sobre la importancia y simbolismo de *Tyché* y este tipo de figuras en la numismática, *vid.* Caccamo Caltabiano 2012, esp. pp. 42-45.

abajo explicaremos. Asimismo, del mismo modo que la “serliana” combinada con el frontis se aplicó a las divinidades en los templos y la numismática, también se utilizó en el contexto del culto funerario para “divinizar” a particulares en una clara voluntad de heroización, como sucede en las tumbas-templo minorasiáticas y en la estela de Clunia que inaugura el uso del motivo vinculado a una figura humana entronizada y en posición frontal.

Tanto el templo griego como el romano se basan en proporciones antropométricas y en los cuadrados y círculos en los que se inscribe el cuerpo humano, como muestra el “hombre de Vitruvio” y como se recoge en tantos autores que han vuelto sobre la idea, como Leonardo da Vinci, Francesco di Giorgio Martini o Diego de Sagredo (**fig. 266a-e**). J. Onians comenta que los romanos, gracias a su concepción del cuerpo –entre otros factores– estaban preparados para recibir influencias estilísticas y concebir arquitecturas en las que imperasen líneas curvas. El estudioso pone como ejemplo la toga romana, cuyo patrón es semicircular, mientras que el de la túnica griega es rectangular<sup>655</sup>. Esta distinta concepción del cuerpo del hombre podría haber facilitado la asunción de arquitecturas que sometieran al tradicional sistema arquitebado al imperio de estructuras arcuadas. En su caso, el arco de la “serliana” viene a romper la ordenación tradicional del templo griego, pues sobresale por encima de los capiteles –que aluden a la cabeza del hombre– y se introduce en un espacio suprahumano –ideal para reconocer a la divinidad– simbolizado por el frontón, que puede aludir al ámbito celeste, al menos según las teorías de P. Hommel y otros<sup>656</sup>. Además, la “serliana” insiste en el número tres, tan vinculado al ámbito religioso a lo largo de la historia, de modo que su interpretación sagrada se erige en *topos*, como refleja este pasaje de Diego de Sagredo en *Medidas del romano*:

“Y los números impares son más divinales y más amigos de natura que los números pares, y más cercanos a Dios, según parece por Virgilio y por otros muchos autores, que dizen que Dios se alegra mucho y se goza con el número impar. Y entre todos, no ay ninguno que tenga suma perfección como el número de tres, apuntando más misterio del que ellos alcançavan, por donde sólo el candelero formavan de tres ángulos, significando la afinidad y proximidad que tiene con los dioses.”

Partiendo del mismo sistema teórico que Vitruvio, las investigaciones que convergen en la “serliana” sobrepasan no obstante las relaciones entre cuerpo y edificio, la definición modular, la caracterización simbólica de la teoría de los órdenes y el *decorum* tradicionales<sup>657</sup>. Tales tendencias

<sup>655</sup> Onians 1996, p. 136.

<sup>656</sup> Cfr. Hommel 1954, pp. 49ss, 76ss; Hommel 1957, *passim*, esp. pp. 20-26; Arias 1960, p. 749.

<sup>657</sup> Sennet 1997, pp. 94-133.

se reflejan en autores como Plinio, cuando se refiere a ciertos monumentos conmemorativos desde época helenística: “El significado de las columnas era la elevación sobre los demás mortales, lo mismo que el de los arcos, invento reciente”<sup>658</sup>. Poco a poco, a partir del desarrollo de planteamientos helenísticos, el hombre dejará de ser el centro teórico, que vendrá a ser ocupado por el cuerpo divino, principio y fin en el que convergen todas las realidades (**fig. 266f**). Desde ritos místéricos como los que impregnan la obra de Apuleyo, con frases como “los rasgos de tu divino rostro y tu sacratísima imagen tendrán un templo en el fondo de mi corazón”<sup>659</sup>, se produce un cambio de paradigma hacia las bases de religiones orientales como el judaísmo y el cristianismo: “cuarenta años se tardó en construir [...] ¿y tú lo vas a levantar en tres días? Pero él hablaba del templo de su cuerpo”<sup>660</sup>; “la piedra que desecharon los constructores, es ahora la piedra angular”<sup>661</sup>.

Aunque el templo griego siempre se había asociado con el cielo<sup>662</sup>, la metáfora se evidencia ahora por medio del arco y la bóveda, que sugieren la bóveda celeste y la universalidad. Estos principios no solamente se reflejan conceptualmente en edificios como el Panteón y su óculo-sol (**fig. 267a**), sino que también se evidencian en conjuntos arquitectónicos y escultóricos como el lateral este del arco de Orange, donde vimos que, subrayando su carácter suprahumano, sobresale el busto de Sol orlado por una “proto-serliana”. El dios Sol simbólicamente y literalmente está poniendo a la luz la gloria de Roma; el arco de esta “proto-serliana”, como bóveda celeste, conforma el espacio para la cabeza del dios en su epifanía, espacio que rompe el orden clásico y supera los capiteles y su orden humano para introducirse en el prestigioso frontón (**fig. 267b**). Como hemos insinuado, el elemento que más claramente potencia el prestigio y dignidad del edificio clásico es el frontis, y en él, concretamente el frontón, tímpano o *fastigium*<sup>663</sup>. El uso de esta palabra latina es tan versátil en Roma como más tarde el de “*mihrab*” en el ámbito islámico y, como éste, es un sustantivo polisémico que posee connotaciones arquitectónicas y de superioridad, prestigio y poder<sup>664</sup>. Cuando la “serliana” se fusiona con el frontis, su arco invade el elemento visible más

---

<sup>658</sup> Plinio, XXXIV, 27 (ed. E. Torregro, Madrid 2001, p. 43).

<sup>659</sup> Apuleyo, *El asno de oro* XI, 25 (trad. F. Payro Carrio).

<sup>660</sup> Juan 2, 18-21. Y otras frases como: “pues el que jura por el altar, jura por él, y por todo lo que está sobre él; y el que jura por el templo, jura por él, y por el que lo habita; y el que jura por el cielo, jura por el trono de Dios, y por aquel que está sentado en él” (Mateo 23, 20-22).

<sup>661</sup> Cfr. Génesis 49, 24; Isaías 28, 16; Zacarías 4, 7; Mateo 21, 42; Marcos 12, 10-11; Lucas 20, 17; Hechos 4, 11; Efesios 2, 20-22; 1 Pedro 2, 7.

<sup>662</sup> Spawforth 2006, p. 54.

<sup>663</sup> El *fastigium* tenía connotaciones sacras y regias, tal y como vimos que testimonia Vitruvio V, 6, 9. Sobre el uso del término por Plinio *vid.* Fowler 1893. El *fastigium* se empleaba como elemento de prestigio en el *tablinum*, *vid.* Wallace-Hadrill 1988, p. 64. Sobre el término en general *vid.* Saglio, voz “fastigium”, en Daremberg, Saglio 1896, II.2, p. 1016; aquí se recogen las fuentes que hablan del decreto especial del Senado por el cual se autorizó a Julio César a colocar un *fastigium* sobre la puerta de su casa.

<sup>664</sup> Khoury 1998, pp. 11-18.



prestigioso del templo al incorporarse al *fastigium*, algo que no dejaría indiferente al espectador antiguo. La relación arco-frontón es precisamente el elemento más importante a nivel simbólico, debido al prestigio y alusiones de dichas formas y al hecho de ser las más elevadas de la fachada. Por ello resultaba imprescindible su estudio junto al de la “serliana” y constituye una de las razones por las que parte de la historiografía emplea los términos “frontón sirio” o “frontón arcuado” frente a otras posibilidades. La cabeza divina o apotropaica invade el arco de la “serliana”; la “serliana” reproduce el perfil de la cabeza y la parte superior del tronco. En algunas representaciones de este tipo de estructura parece como si una aureola invadiera el espacio celestial del frontón, tendencia que se observa en el *gorgoneion* del frontis representado en numerosos sarcófagos de plomo del s. III d. C. (**fig. 267c**) y en un relieve tardoantiguo conservado en la Bibliothèque Nationale de Francia en el que el nimbo de Cibeles se enmarca en el frontón que forma parte de su trono<sup>665</sup> (**fig. 267d**). Algo semejante ocurría también en la conexión visual entre la fachada del templo de Adriano en Éfeso y la luneta del interior del *pronaós* situada sobre la puerta: la figura de Artemis de los Pantanos emergiendo entre roleos se alza sobre los hombres comunes –parangonables con los guerreros del arco de Orange– representados en el friso del interior del pórtico y queda enmarcada por el arco de la fachada, en cuya rosca –visualmente por encima de la luneta interior– se sitúa el busto de *Tyché* tocando con su cabeza la cornisa. La fertilidad y riqueza simbolizada por la primera diosa y que podría transmitir también *Tellus* enlaza con la civilización aludida por *Tyché* como diosa cívica oriental equivalente a Fortuna. Ambas divinidades se acompañaban a su vez de la estatua que reluciría desde el interior del templo y de la inscripción dedicatoria al emperador Adriano que recorre todo el arquitrabe (**fig. 267e**). Estos cuatro ejemplos de testas divinas invadiendo arcos y frontones no pueden dejar de recordarnos los citados himnos homéricos, lo cual, sumado al interés por el control de la luz vinculada a la manifestación de la estatua de culto, a la demarcación del espacio sagrado y a la enfatización del eje del templo, nos invita a sugerir que, para el espectador antiguo, la “serliana” aplicada al frontis del templo podría tener un fuerte valor de alusión a la teofanía. Dicho despliegue escenográfico que se imponía al fiel, así como plausibles efectos lumínicos que lo deslumbrarían, enfatizaban asimismo la idea del dios como espectador de los ritos celebrados en su honor:

“La orientación de los templos de los dioses inmortales debe establecerse de la siguiente forma: si no hay ningún obstáculo y si se presenta la oportunidad, la imagen sagrada, que será colocada en la celda, se orientará hacia el occidente, con el fin de que quienes se acerquen al altar para inmolar o sacrificar víctimas, miren hacia el oriente y hacia la imagen sagrada situada en el templo; así, quienes dirijan sus súplicas contemplarán al

---

<sup>665</sup> Schauenburg 1955, fig. 26, p. 22.

mismo tiempo el templo y el oriente y dará la impresión de que las mismas imágenes son las que contemplan a los que elevan sus súplicas y sacrifican sus víctimas”<sup>666</sup>.

En efecto, es importante que la imagen que encarna al dios vea los honores que se le tributan. Así atestigua Apuleyo (s. II d. C.) en su descripción del cortejo de Isis:

“[...] ahora emprendía la marcha la verdadera procesión de la diosa protectora. Unas mujeres con relucientes vestiduras blancas, con alegres y variados atributos simbólicos, llenas de floridas coronas primaverales, iban caminando y sacando de su seno pétalos para cubrir el suelo que pisaba la sagrada comitiva. Otras llevaban a su espalda unos brillantes espejos vueltos hacia atrás: en ellos la diosa en marcha podía contemplar de frente la devota multitud que seguía sus pasos.”<sup>667</sup>

Junto a este tipo de fenómenos, está claro que la disposición de la arquitectura y soluciones concretas como la altura de los altares, eran elementos que connotaban claramente la sacralidad y dignidad del edificio:

“Los altares estarán orientados hacia el este y siempre a un nivel más inferior que las imágenes que vayan a situarse en el templo, para que, quienes realicen sus súplicas y sus sacrificios, puedan contemplar la divinidad ocupando distintas alturas conforme al respeto y al decoro de cada divinidad. La altura de los altares dedicados a Júpiter y a los dioses celestes será la más elevada posible; para Vesta, la Tierra y el Mar, serán más bajos. De esta forma, siguiendo este método se llevará a cabo la configuración de los recintos, sin caer en desconsideraciones.”<sup>668</sup>

De modo semejante, creemos que la “serliana” y la combinación de arco y frontón serían otros elementos de gran importancia simbólica en la arquitectura romana. Es por todo ello por lo que el hombre divinizado viene a ocupar el máximo lugar de honor en la “serliana”, como se haría hipotéticamente en el conjunto arquitectónico y escultórico del foro de Augusto –donde el *divus Iulius* alcanzaría el lugar de su *sidus* y lo sustituiría<sup>669</sup> (**fig. 268a-b**)–, como comienza a suceder en iconografía en el periodo ulpio-aelio en una estela de Clunia (**fig. 268c**) y como culminará en el disco de Teodosio (**fig. 269**) que veremos en el capítulo tardoantiguo.

---

<sup>666</sup> Vitruvio IV, 5, 1.

<sup>667</sup> Apuleyo, *El asno de oro* XI, 9 (trad. F. Payro Carrio).

<sup>668</sup> Vitruvio IV, 9, 1.

<sup>669</sup> A este respecto, compárese el modo de representar la estatua del *divus Iulius* en su templo según el denario acuñado por Augusto en 36 a. C. (RRC 540/2) y la estatua del *sidus Iulium* del aula del Coloso. En el segundo ejemplo, la estatua, gracias al arco de la “serliana”, invade el espacio antes reservado al *sidus*.

El ejemplo máximo de las nuevas tendencias que comentamos sería el Panteón de Roma, universo simbólico en el que la “serliana” impone un orden jerárquico, un eje o dirección que guían y someten al espectador, y delimita un espacio protagonista –el nicho central– donde se situaría la estatua principal y/o el trono del César. En la “serliana” la línea curva se impone a la recta, denotando la ascensión y el ámbito celeste e impone una neta jerarquización. No extraña por tanto que dicho motivo arquitectónico se llevase al frontis del templo y a otras portadas monumentales que hemos visto florecer en el periodo ulpio-aelio, tendencia que continuará hasta la Antigüedad Tardía, especialmente favorecida por su carácter oriental, plenamente compatible con las nuevas formas de dominación y de espiritualidad, que se separan de los ideales democráticos y racionalistas de la Grecia clásica. A este respecto conviene recordar que, en periodo helenístico, la propia Grecia renunció a sus formas de pensamiento democráticas y colectivas, en favor de monarquías autoritarias, filosofías personalistas y formas de espiritualidad soteriológicas y providencialistas. Como vimos en el primer capítulo, paralelamente surgen innovaciones en la arquitectura, cuyo interés primordial –a través de la combinación de los sistemas arquitebado y arcuado– es precisamente la jerarquización de los espacios y el reforzamiento de la diferencia entre dioses y mortales, por supuesto, en connivencia con los grupos dominantes. Las áreas más innovadoras en este largo proceso fueron Asia, Egipto y Próximo Oriente, hecho comprensible dado que representaban un camino abonado para tales tendencias (**fig. 270**). Sus cultos y tendencias se expresan en monedas de autócratas orientalizados como Heliogábalo (**fig. 271a-b**) y Volusiano (**fig. 271b**), en las que se registra asimismo un protagonismo cada vez mayor de la figura imperial como sumo sacerdote o ente semidivino. Pero además, ante la dominación romana, las jerarquías locales debían reaccionar con toda la potencia posible, con su cultura y su capacidad para absorber todo lo que el sistema político romano y sus formas artísticas les ofrecían. Fue por ello por lo que Grecia conquistó a Roma; fue por ello por lo que Maceo y Mitrídates construyen la puerta de Augusto o Publius Quintilius Valens Varus el templo de Adriano. Mientras, los nuevos ricos itálicos daban muestras de su refinamiento adquiriendo los despojos de Grecia y asimilando sus novedades, sin querer reconocer que se iniciaba un camino sin retorno hacia Oriente.

Pero los principios explicados que afectan a puntos muy concretos del edificio no actúan de manera independiente. El templo griego poseía una concepción, llamémosla “escultórica” por sus múltiples puntos de vista, con visión ideal desde la esquina pese a que el interés iconográfico se concentraba en el frontón; poco a poco a esta concepción se fueron añadiendo valores “pictóricos”

que realzaron la frontalidad<sup>670</sup>. En palabras de V. J. Scully: “*The temple, finally, tends in later centuries to reassert enclosure rather than the exterior and uniquely Greek sculptural presence which some of the Doric temples of the periods noted above strove to embody. The temple, therefore, first develops toward a unique kind of sculptural image in the landscape, and then, though never entirely losing that quality, becomes more of a simple “building” again, less sculpturally exposed in space and more pictorially framed*”<sup>671</sup>.

Esta frontalidad será mucho más enfática en el templo romano, gracias a un proceso que se inicia en época helenística –especialmente en Pérgamo y Éfeso<sup>672</sup>–, mediante el que se reafirma el frontis, el eje de simetría y el punto focal por medio de avenidas, plazas, columnatas y recursos como el vano tripartito y la “serliana”<sup>673</sup>; el impacto visual sobre la ciudad aprovechó las mismas investigaciones en torno a la combinación de los sistemas arcuado y arquivado, como es patente en las avenidas y arcos de Palmira y, con respecto a la “serliana”, cuyos ejemplos paradigmáticos son Afrodisias y Éfeso como expusimos en el apartado ulpio-aelio y, tras un largo proceso de adiciones, el santuario de Baalbek en época severa. Asimismo, si el templo griego tenía habitualmente un crepidoma de tres escalones, el romano se sitúa sobre podio e imponentes escalinatas, todo lo cual reafirma la distancia que, cada vez más, separa a los mortales de los dioses y al ciudadano de a pie del representante divino. Un momento clave de dicho devenir lo supone el s. III d. C., cuando interesa enfatizar con gran fuerza la transición entre el espacio común y el espacio sagrado, esto es, el *templum* o espacio sacro demarcado donde se sitúa la *aedes* o templo propiamente dicho<sup>674</sup>. Por ello se monumentaliza el muro del *temenos* y su acceso, marcado con edificios como el *tetrapylon* de Afrodisias (**fig. 272a**), fórmulas que se trasladan asimismo a conjuntos funerarios como la necrópolis oeste de Side (**fig. 272b**) y a las fachadas “al Más Allá” de los sarcófagos de plomo, cuyas portadas marcan el tránsito hacia la otra vida, ideas promovidas por ritos místéricos y religiones soteriológicas orientales. Las mismas ideas de acotación, elevación y sacralización se reflejan en los baldaquinos o tabernáculos de templos, que en Palmira comienzan su especial desarrollo en época ulpio-aelia –como por ejemplo, en el templo de Baalshamin, con estructura similar a la “serliana”–, florecen en Baalbek (**fig. 272c**) y se diseminan a través de toda una serie de secuelas en Líbano, como sucede en el templo A de Niha (**fig. 272d**) y otros muchos. Este elemento, arquitectura dentro de la arquitectura, pone énfasis no sólo en la carga simbólica

---

<sup>670</sup> Sobre la evolución del templo romano en relación con el ritual y la visibilidad, *vid.* Hesberg 2005, pp. 78-107.

<sup>671</sup> Scully 1979, p. 46.

<sup>672</sup> Halfmann 2003.

<sup>673</sup> Para el análisis de conjuntos templarios helenísticos con fuerte eje de simetría y protagonismo del vano tripartito, *vid.* Lehmann 1954. Destacan ejemplos como el templo de Zeus Sóter en Megalopolis, cuyo estudio actualizado es Lauter-Bufe 2009.

<sup>674</sup> En Roma se distinguía entre *templum*, lugar, área ritual, sin necesidad de elementos arquitectónicos; y *aedes sacra*, edificio construido como asiento o trono del dios, erigido en el recinto de culto, *vid.* Egelhaaf-Gaiser 2011, pp. 205ss.

vinculada a la “serliana” como diafragma y elemento liminal, sino que además subraya las relaciones microcosmos-macrocosmos. A este respecto, es revelador el empleo de la “serliana” connotando espacios relacionados simbólicamente con el origen de “todas las cosas”, en el *purgatorium* del templo de Isis en Pompeya<sup>675</sup>, o con el lugar de origen del planteamiento de toda la ciudad (*locus gromae*) de Sarmizegetusa. El éxito de la “serliana” en tabernáculos y fachadas monumentales de Siria y Líbano, amén de su correspondiente relación con escenografías y ritos – por ejemplo, oraculares en Niha–, podría haber estimulado la fortuna de modelos afines en los sarcófagos de plomo de Tiro (**fig. 272e**), puerto clave en la comunicación de Líbano. El uso de la “serliana” en tales contextos desde época ulpio-aelia pudo condicionar su empleo masivo en la numismática y la toréutica del periodo severo y su reutilización en la imagen de máxima dignidad y sacralidad presente en el disco de Teodosio –donde el emperador suplanta al Estado y a la divinidad– y los platos de David –en parangón con Heraclio–. Efectivamente, la religión y la filosofía griegas tradicionales se habían quedado sin público. Era necesario un “barroco” lleno de promesas futuras, de objetivos fuera del hombre, de adoración de la púrpura, de teofanías abrumadoras; se trata de un camino que conduce fatalmente a Baalbek y a Spalato.

---

<sup>675</sup> Como ya hemos señalado, *cf.* Vitruvio VIII, praefatio, 4.

## CAPÍTULO 4: ANTIGÜEDAD TARDÍA (FINES S. III - S. VII)

### 4.1.- El protagonismo de la figura imperial y sus trasvases: de Diocleciano (r. 284-305) a Teodosio (r. 378-395), Justiniano (r. 527-565) y Heraclio (r. 610-641)

Deseamos, en este apartado, exponer de manera transversal nuestras reflexiones sobre los principales cambios en la Antigüedad Tardía y qué papel jugaron en dicho escenario los motivos arquitectónicos que venimos estudiando. En arco cronológico tan amplio (Diocleciano-Heraclio) quisiéramos hacer patente la continuidad del uso de la “serliana” vinculada a espacios e imágenes de majestad y máxima sacralidad. En este periodo se producen toda una serie de metamorfosis que, a nivel artístico, suponen por un lado la concentración de la carga sacra en la figura del emperador, que asume el papel de la divinidad y, por otro, el trasvase de dichos modelos al arte cristiano<sup>676</sup>. La paulatina sacralización del emperador hacía necesaria la asunción y perfeccionamiento de todo un sistema iconográfico, constructivo y retórico, unificado bajo metáforas visuales y literarias al servicio del poder. Tal fenómeno contaba con importantes precedentes y se intensificó en la Antigüedad Tardía dando lugar a esquemas que perdurarían hasta más allá de la Edad Media y el Renacimiento<sup>677</sup>. La “serliana”, el “arco sirio” o “dintel arcuado” y el “frontón sirio”, se han vinculado tradicionalmente a la imagen del poder imperial y la arquitectura palaciega tardoantiguas debido a la abundancia e importancia de los ejemplos conservados. Pese a ello, las evidencias arquitectónicas –si excluimos el palacio de Spalato y otros pocos ejemplos– no son tantas como en otros periodos. El citado palacio –o más correctamente, villa fortificada– de Diocleciano en Spalato, junto con el disco de Teodosio, la representación del *Palatium* en San Apollinare Nuovo de Rávena y los platos de David son los principales responsables de la atribución de una carga simbólica relacionada con el emperador a estos esquemas arquitectónicos<sup>678</sup>.

---

<sup>676</sup> No podemos detenernos en este tema inabarcable, con abundantísima bibliografía. Entre las obras clásicas destacamos Grabar 1936; MacCormack 1981; Grabar 1978; Weitzmann 1979; Diego Barrado, Galtier Martí 1997, pp. 34ss.; Brandt, Steen 2001. Remitimos asimismo a nuestros estudios dedicados a la *hetoimasía* o etimasía.

<sup>677</sup> La asociación de la figura imperial con contextos arquitectónicos precisos era un punto esencial de la cultura visual tardoantigua, hasta llegar a extremos de irracionalidad. Ejemplo de ello lo ofrece la rebelión de la *Nika*, cuando el monarca usurpador decidió asentarse en la tribuna del circo, con nefastas consecuencias para él y sus seguidores. *Vid.* Procop. Caes., *De bellis*, I, 24, 30ss. (ed. F. A. García Romero, Madrid 2000, pp. 146ss.).

<sup>678</sup> La publicación que más han influido en esta concepción es Dyggve 1941. Abundan en la idea, entre otros, Brown 1942; Baldwin Smith 1956, p. 118; Hommel 1957, pp. 20-26; Arias 1960, p. 749; Swoboda 1961; Yegül 1982, pp. 20ss.; Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-202; Hachlili 1988, p. 284; Blaauw 2001; Mar, Verde 2008, p. 71. Para analizar el contexto romano donde comienzan a desarrollarse estas manifestaciones simbólicas *vid.* Sauron 1994. Como base para su inserción en las tradiciones iconográficas regias *vid.* L'Orange 1982.

Además de la *écfrasis* –representación verbal de una representación visual– de obras de arte, en Roma se empleó como figura retórica el *topos*, tan efectivo como el más sabio pero irracional *spot* publicitario. Escogemos dos tópicos representativos de la situación. El primero de ellos es la frase de Suetonio<sup>679</sup> que señala que Augusto recibió una Roma de ladrillo (barro) y la reedificó en mármol (piedra); la misma idea se aplica a Alfonso VI en el s. XII para hablar de la reconstrucción de San Isidoro de León, en la *Historia Seminense*: “*olim fuit luteam quam nuper excellentissimus fredenandus rex et sancii regina edificaverunt lapideam*”. El segundo ejemplo que presentamos es la descripción del palacio de Justino II (r. 565-578), que “no necesita de rutilante sol, sino que debe ser llamado el palacio del sol”<sup>680</sup>, palabras que remiten a la descripción de la Jerusalén celeste en el *Apocalipsis* (h. s. II d. C.): “La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera” (*Ap.* 21:23). Expresiones como ésta formarían parte del repertorio de recursos retóricos imperiales al menos desde el s. II d. C. –con especial fuerza en el ámbito oriental del Imperio– y que gozaron de enorme éxito en la esfera palatina y en la eclesiástica, de modo que llegan hasta ejemplos del s. XI como la descripción del palacio de Blaqueria perteneciente al Sacro Palacio Imperial de Bizancio, por Benjamín de Tudela<sup>681</sup>. Del mismo modo que el *topos* afecta a las fuentes escritas, también se identifican algunos motivos arquitectónicos que son recursos comunes en la llamada “arquitectura del poder” de la Antigüedad Tardía y en algunos casos también en la Edad Media. Cada uno de estos elementos actuaría como *spolium in re*<sup>682</sup>, con un sentido genérico de prestigio, poder y autoridad, como tantas citas clásicas. Ello no quiere decir que se pueda atribuir un significado concreto e invariable a la forma arquitectónica, ni mucho menos podemos escribir una “teología” de la arquitectura<sup>683</sup>. En este sentido interpretamos la crítica de T. Drew-Bear, “*much, perhaps too much, has been written on the symbolic significance of the arch*”, en posible alusión al trabajo de D. F.

<sup>679</sup> Suet., *De Vita XII Caesarum*, Divus Augustus, 28, 3.

<sup>680</sup> Flavio Coripo, *Juanide*, 1,96-104 (ed. A. Martínez Tirado, Madrid 1997, p. 278).

<sup>681</sup> Benjamín de Tudela, *Libro de viajes* (ed. J. M. Magdalena, Barcelona 1989, p. 67): “Allí hay un trono de oro y piedra noble, hizo prender una corona áurea de una cadena de oro sobre el trono, estando situado su asiento precisamente bajo ella; en la corona hay incontables piedras preciosas, tantas que, por la noche, no es necesario poner allí lámparas, pues todos ven la luminaria que desprende la luz de las piedras preciosas”. En el s. XIV, Juan Ruiz en su *Libro de buen amor* (estrofas 1265-1268), repite el mismo *topos* aplicado a una arquitectura textil: “Desque ovo yantado, fue la tienda armada: / nunca pudo ver omne cossa tan acabada; / bien creo que de ángeles fue tal cosa obrada, / que omne terrenal d’esto non faria nada. / La obra de la tienda vos querría contar, / avérsevos ha un poco a tardar la yantar: / es una gan estoria, pero, non de dexar, / muchos dexan la çena por fermoso cantar. / El mástel en que se arma es blanco de color, / un marfil ochavado, ninca·l vistas mejor: / de piedras muy preçiosas çercado en derredor, / alúnbrase la tienda del su grand resplandor. / En la çima del mástel una piedra estava; / creo que era robí, al fuego semejava: / non avia mester sol, tanto de sí alunbrava; / de seda son las cuerdas con que ella se tirava”.

<sup>682</sup> El *spolium in se* es una apropiación material, mientras que el *spolium in re* es conceptual, intelectual, estilística etc., pero nunca material. Sobre los *spolia* y su importancia en la Antigüedad Tardía y la Edad Media *vid.* Greenhalgh 2009; Moráis Morán 2009a; Moráis Morán 2011.

<sup>683</sup> Sobre la iconografía arquitectónica y la iconografía de la arquitectura *cf.* Krautheimer 1942; Galtier Martí 2001; Moralejo 2004, pp. 27-42.

Brown y sus secuelas<sup>684</sup>. No obstante, reconocemos que los motivos que estamos estudiando juegan un papel de primer orden tanto en la arquitectura real como en otros medios de representación de la imagen del poder, configurando composiciones marcadamente escenográficas y que gozaron de especial aceptación. A través de la “serliana”, el “frontón sirio” y la arcada triple, asistimos a la última fase de desarrollo de la arquitectura romana, en la que alcanza soluciones que potencian el carácter escenográfico de los periodos anteriores –en el plano edilicio y urbanístico– y a su vez se percibe la paulatina disolución del vocabulario y la sintaxis clásicos, realidad palpable en ejemplos tan relevantes como San Simeón el Estilita, en Siria.

Hemos podido comprobar que la “serliana” y motivos afines, partiendo de unos prestigiosos orígenes tardohelenísticos, fueron vinculándose a ámbitos de ostentación social y de exaltación pública. Con el cambio de los tiempos, al concentrar el emperador definitivamente todo el poder del Estado –y la imagen viviente del mismo– y teñirlo de un carácter oriental sacro-militar, especialmente desde periodo severo, era esperable que el monarca acaparase dichos motivos vanguardistas y escenográficos, más o menos transformados y monumentalizados. A partir del periodo tetrárquico en líneas generales podemos identificar dos usos principales de la “serliana”, como fachada monumental –habitualmente rematada por frontón– y como diafragma. De ello tenemos buena muestra en el palacio de Diocleciano en Spalato (fines s. III-principios s. IV d. C.), donde este emperador se retiró tras su renuncia al trono en 305 y en el que nos detendremos más abajo. También se emplea el mismo esquema en la imagen idealizada del palacio como sede sacra del poder, en el disco de Teodosio (388) y –con triple arco– en el mosaico del *Palatium* en San Apollinare Nuovo de Rávena (s. VI d. C.)<sup>685</sup>. Como recuerda A. Uscatescu, “el panegírico no es únicamente propaganda, sino que significa la demostración de legitimidad y consentimiento popular y, como en el teatro, requiere la presencia del público [...] En época tetrárquica, todo el Estado es una gran representación teatral, no sólo el palacio es un escenario, sino toda la ciudad”<sup>686</sup>. Tal realidad se reflejaría en puestas en escena como las de los *principia* de los campamentos<sup>687</sup> de Diocleciano en Palmira<sup>688</sup> (**figs. 273-275**) y Lúxor<sup>689</sup> (**fig. 276**) (fines s. III d.

---

<sup>684</sup> Drew-Bear 1974, p. 60.

<sup>685</sup> La bibliografía sobre este mosaico es ingente. Remitimos a Dyggve 1941; Bovini 1952; Francovich 1970; Duval 1978; Diego Barrado, Galtier Martí 1997, pp. 34ss.; Penni Iacco 2004, pp. 43-48; Carile 2012, pp. 129-155 (la revisión y puesta al día más completa hasta el momento). Estado de la cuestión y nuevas reflexiones sobre los mosaicos de Rávena en Rizzardi 2011; Sotira 2014.

<sup>686</sup> Uscatescu 2012, p. 391.

<sup>687</sup> Sobre la arquitectura militar en la frontera oriental del Imperio en general *vid.* Gregory 1997.

<sup>688</sup> Sobre la decoración arquitectónica del campamento de Palmira, *vid.* Filarska 1966; estudios y reconstrucción en Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932, pp. 85-105; Gawlikowski 1984; Michalowski 1963. Estudio de contexto en Gregory 1997, II, pp. 189-195.

<sup>689</sup> En general *vid.* Kalavrezou-Maxeiner 1975; McKenzie 2007, pp. 170-171. Último estudio Jones, McFadden 2015.



C.), así como en el palacio del mismo emperador en Spalato –síntesis de *castrum* y villa–, todos cuajados de los motivos que hemos ido analizando, situados en puntos clave y ejes del conjunto, como sucedía en conjuntos como Afrodisias, Éfeso y Baalbek.

Entre dichos ejemplos, destacan las numerosas “serlianas” del palacio de Diocleciano en Spalato<sup>690</sup> (**fig. 277**), resueltas en “arco sirio” (**fig. 278**) y, la principal, en el llamado peristilo, además rematada por frontón<sup>691</sup> (**fig. 279**). Tal frontis, a la vez diafragma y fachada monumental, era el núcleo físico y simbólico del palacio, como punto estratégico del eje formado por la puerta Áurea, el *cardo*, su encuentro con el *decumanus*, el llamado peristilo, la rotonda o vestíbulo, el *tablinum* y la “serliana” central de la logia de la fachada marítima. Precisamente, era el lugar de manifestación de Diocleciano y el acceso a las salas principales del palacio, como fachada ante el “peristilo”, un patio escalonado más ancho y bajo que el *cardo*, que estaba flanqueado por otros dos patios con el mausoleo imperial y tres templos<sup>692</sup>. Todos estos elementos son las principales aportaciones a la arquitectura palaciega tardoantigua; en el conjunto solamente faltaría el hipódromo.

El arco inserto en frontón y el “arco sirio” gozaron de la misma fortuna en este tipo de ambientes regios, como por ejemplo en el palacio de Galerio en Felix Romuliana (Gamzigrad), construido a partir de 289 d. C.<sup>693</sup> (**fig. 280**) El frontón arcuado, muy simplificado, continuó empleándose en Solin (cerca de Salona y Spalato), en un sepulcro en el que acoge la figura del Buen Pastor de h. 310-135 d. C.<sup>694</sup> (**fig. 281**), que readapta y simplifica –sobre todo en las arquitecturas–

---

<sup>690</sup> Las primeras aportaciones sobre el palacio de Spalato son obra de Giambattista Giustiniani (1553), Antonio Proculiano (1567), Jacob Spon (1678), Georg Wheler (1682), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1721), Daniele Farlati (1753) y Robert Adam (1764) –relación de títulos completos en Maure Rubio 2010–, aunque también lo conocieron Ciriaco de Ancona y Andrea Palladio. Las obras fundamentales sobre dicho edificio siguen siendo Niemann 1910; Hébrard, Zeiller 1912; Bulić 1929; Marasović 1967; Wilkes 1986; Katunaric 1997. Estado de la cuestión en Cambi, Balaric, Marasović 2009; esp. Bužančić 2009, con estudio de representaciones como la espada de Tiberio y el disco de Teodosio. Revisión actualizada y comentario historiográfico en Maure Rubio 2010. Para un completo estudio sobre el llamado peristilo y su restauración, *vid.* Marasović, Marasović, Gabričević 2014. Revisión del estudio del palacio desde el Renacimiento y especialmente en relación con Palladio, en Strunje 2014.

<sup>691</sup> Sobre la decoración arquitectónica del palacio *vid.* McNally 1996, en pp. 20-21 explicación sobre los “*arcuated lintels*”, en pp. 40-41 y 43-44 descripción de espacios I.A.2.a (las tres grandes “serlianas” –extremas y central– de la fachada marítima), I.A.2.b (las dos pequeñas “serlianas” –intermedias– de la fachada marítima), II.C.2 (frontis del peristilo).

<sup>692</sup> Pese a que Diocleciano ya había renunciado al trono al trasladarse al palacio de Spalato, éste sin duda se había comenzado años antes, sin prever la renuncia y seguramente en sustitución del palacio de Nicomedia –capital bajo Diocleciano– destruido en un incendio. El conjunto denota influencias del campamento o *castrum* romano en su disposición y en sus espacios simbólicos; el referente está en las construcciones contemporáneas de varios campamentos, a su vez influidos por el de Novaesium (Neuss del Rin), de los ss. I a. C. – I d. C. *Cfr.* Maure Rubio 2010, pp. 7-10. Sobre el eje ceremonial donde se sitúa el llamado peristilo, *ibid.*, pp. 17-21.

<sup>693</sup> Sobre la decoración arquitectónica del palacio de Felix Romuliana *vid.* Breitner 2011.

<sup>694</sup> Cambi 1994, pp. 34ss, 67ss; Salona III, pp. 240-241; *cfr.* Østergaard 1999.

el modelo del ejemplar que vimos de fines del s. III d. C. conservado en Copenhague. Una “serliana” o vano similar pudo servir asimismo para dar acceso al triclinio de la villa del Casale en Piazza Armerina (primer cuarto s. IV d. C.)<sup>695</sup>; este tipo de ingreso haría más solemne el conjunto y facilitaría la circulación hacia las tres exedras de la sala (**fig. 282**).

La “serliana” se aplicó asimismo a arcos honoríficos como el arco triple dedicado a Constantino en Ptolemais en 311-312 d. C.<sup>696</sup> (**fig. 283**) y el de Teodosio I (r. 378-395 d. C.) en su foro en Constantinopla<sup>697</sup> (**fig. 284**). La “serliana” también se introduce en atrios de iglesias monumentales, como en San Lorenzo de Milán, iglesia palatina de Teodosio I (fines s. IV d. C.)<sup>698</sup> (**fig. 285**), y el baptisterio de la catedral de Nápoles (ss. IV-V d. C.), interesante por su combinación de plantas central y longitudinal<sup>699</sup> (**fig. 286**).

La continuidad de dichos esquemas sería importante en Hispania durante el s. IV d. C., si las reconstrucciones de la puerta del palacio de Cercadilla<sup>700</sup> (**fig. 287**) y de la villa de Carranque<sup>701</sup> (**fig. 288**) son correctas. Tal vez podría proponerse sistema similar para otros casos, como la entrada (diafragma entre espacios 3 y 4) a la villa de la Olmeda (s. IV d. C.) (**fig. 289**) o la del mausoleo de la villa de la Cocola (segunda mitad s. IV d. C.), en cuyo triple acceso se destaca claramente el intercolumnio central (**fig. 290**). Resulta llamativo que para estas reconstrucciones, como en otros tantos casos tardoantiguos, ante la falta de restos de los alzados la fuente manejada por los arqueólogos sea la iconografía de obras como el disco de Teodosio o el mosaico del *Palatium* de Rávena<sup>702</sup>. Al menos ahora, sabiendo que existieron relieves como los de Clunia, se confirma el conocimiento de dichas estructuras –o como mínimo, de su esquema compositivo elemental– en Hispania desde el periodo ulpio-aelio, lo cual hace más posible que en la Antigüedad Tardía existieran edificios que los usasen, aunque para las reconstrucciones planteadas es difícil superar la fase de hipótesis.

---

<sup>695</sup> Sobre este edificio, en general *vid.* Kähler 1973.

<sup>696</sup> Purcaro 1998, pp. 458ss. (con estado de la cuestión).

<sup>697</sup> Barssanti 1995.

<sup>698</sup> Lewis 1973, especialmente p. 207.

<sup>699</sup> En general, Hernandez 2004; Sotira 2014, pp. 269-278.

<sup>700</sup> Hidalgo 2007.

<sup>701</sup> Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carroble Santos 2011, pp. 15-17.

<sup>702</sup> Por ejemplo *vid.* Hidalgo 2007.

Tal vez una de las obras más citadas de la Antigüedad Tardía sea el disco o *missorium* de Teodosio (388 d. C.), realizado en plata, de 74 cm de diámetro<sup>703</sup> y conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid<sup>704</sup> (**fig. 291**). No sin razón, pues por sus medidas, peso e iconografía, es una de las mejores y más complejas piezas del periodo. Su motivo principal es una fachada con “serliana” resuelta en “frontón sirio”. En el vano central se sitúa Teodosio, mientras que sus corregentes, Arcadio y Valentiniano II (o bien Honorio si se acepta la teoría de los *quindecennalia*), a menor tamaño, pero entronizados como el padre, se sitúan en los intercolumnios laterales. Flanqueando la fachada, la guardia germana actúa de complemento de la majestad imperial. Valentiniano, regente de la parte occidental del Imperio, alza su mano derecha con el gesto estereotipado del superior en acto de hablar a un subordinado<sup>705</sup>, seguramente dirigiéndose al destinatario del disco, representado frente a Teodosio recibiendo de él con las manos veladas posiblemente un codicilo con un nombramiento u otra merced. El disco conmemora los *decennalia* de Teodosio (388 d. C.) –como reza la inscripción latina, aunque también se ha interpretado un signo sobre la “X” como indicador de los *quindecennalia*– y sería un regalo con motivo de dicha ocasión, como era habitual en el acceso al trono y los aniversarios imperiales<sup>706</sup>. La inscripción del peso de la pieza, escrita en griego y colocada en la cara posterior, sugiere que el disco se hizo en la parte oriental del Imperio, tal vez en la propia Constantinopla. A pesar de ello, el texto de la cara decorada –en latín– y la figura de Tellus –que se ha querido ver como rasgo paganizante retardatario– parecen elementos destinados a un público occidental. Aunque se duda de la identidad del magnate representado con las manos veladas, seguramente sería de Hispania, provincia también de origen de Teodosio y donde se encontró el disco (a 55 km al sur de Mérida, en la localidad de Almendralejo, Badajoz, el 25 de agosto de 1847); de este modo también tiene sentido que el encargado de anunciar la merced fuera el responsable de Occidente. Todo ello sugiere que el disco se realizó pensando en un receptor hispano, posiblemente pagano, que también estaría acostumbrado a composiciones como las de las estelas de Clunia.

Pese a la abultada bibliografía existente sobre el *missorium* de Teodosio, no encontramos comparaciones de esta obra con la numismática, parangón que merece la pena llevar a cabo. El disco de Teodosio recurre a elementos tradicionales, pero los combina con un nuevo sentido de

---

<sup>703</sup> Según García Bellido 1979, p. 470: plata de ley de 976 milésimas; peso 15344,780 g; grosor de la chapa 2 mm (borde moldurado de 16 mm de grosor y 13 mm de ancho, el repujado del relieve se alza 4 mm); por el reverso tiene un reborde circular (diámetro de 26 cm y grosor de la chapa de 2,9 cm) a modo de asiento de un plato corriente de mesa.

<sup>704</sup> El estudio más relevante, con detallado estado de la cuestión, es Almagro-Gorbea 2000. Estudios actualizados en Grassigli 2003; Vorster 2008.

<sup>705</sup> Frugoni 2010, p. 68.

<sup>706</sup> Sobre la función y la importancia social de este tipo de obras realizadas en plata *vid.* Leader-Newby 2004, pp. 11ss.

grandiosidad que ya no sólo contextualiza el rol religioso del emperador, sino que plasma de manera palmaria su carácter divino. Con respecto a su función, es un claro emblema del poder imperial y su carácter sacro, al tiempo que tiene un valor crematístico considerable. Se trataba de un objeto de prestigio, pero eventualmente también dinero en efectivo, del mismo modo que sucedía con las monedas en la Antigüedad Tardía, que se atesoraban por ambas razones<sup>707</sup>. La calidad y peso de la plata del disco vienen avalados no solamente por la inscripción griega, sino que además, como en las monedas, la imagen e inscripción imperiales garantizan su valor, al tiempo que constituyen una activa propaganda. A nivel iconográfico, el disco parece sintetizar las dos caras de una moneda (fachada monumental y retrato imperial) y además emplea el recurso numismático de representar simultáneamente la fachada del edificio y lo que éste alberga en su interior (*cf.* **tablas I, III**). La ceremonia representada no tiene por qué suceder en un “peristilo” como el de Spalato, sino que puede ser la imagen mental de la fachada y lo que sucede en las salas anexas, recurso que se empleará con posterioridad en los mosaicos de San Jorge de Salónica. Además de ello toma los esquemas de templos representados en las monedas y sarcófagos de plomo (*cf.* **tabla IV**) que hemos ido analizando, pero en el disco la figura imperial ya no es un mero agente en la escena sacra –como vimos en el apartado severo– sino que se ha introducido en el intercolumnio central como si se tratase de la divinidad misma. Como veíamos en la espada de Tiberio, el templete con las insignias actuaba como manifestación de la protección divina sobre el ejército y emblema de su dignidad, y se acompaña de la figura alegórica del mando militar. La tradición que al parecer inicia dicha pieza es rastreable en los ejemplos que hemos ido comentando, entre los que destacamos ahora una moneda de Heliogábalo (218-222) acuñada en Neapolis (Samaria), cuyo reverso representa la fachada tetrástila rematada por “frontón sirio”, con imagen de Tyché o Roma en el intercolumnio central –como es habitual en la numismática oriental– vestida al modo militar y acompañada de vexilíferos –¿con torques?– en los intercolumnios laterales (**fig. 292a**). De modo semejante, tiempo después, en el disco de Teodosio (388) el propio emperador ocupa el espacio de honor antes reservado a Tyché o Roma; esta diosa es sustituida por Tellus y queda relegada a la parte inferior de la escena –siguiendo un esquema muy similar al de una moneda de época de Valeriano acuñada en Akko-Ptolemais en la que Tyché, Tellus o una divinidad fluvial está recostada bajo el templo– (**fig. 292b**) como la personificación de la autoridad del ejército frente a los emblemas sacro-militares de la espada de Tiberio. Tellus, como Tyché y Roma, alude a la prosperidad y felicidad públicas, garantizadas por el emperador, quien se ha introducido en la fachada monumental, pues por sí mismo simboliza toda la autoridad divina y del Estado. Como hemos visto, el tipo de fachada representado en el disco teodosiano, en aquel

---

<sup>707</sup>En general *vid.* Leader-Newby 2004.

momento ya gozaba de un historial importante dentro de la arquitectura militar –además de un uso preeminente en la arquitectura religiosa y pública monumental, así como en la iconografía sacra y funeraria– y de tal manera pudo enfatizar la imagen sacra y marcial que interesaba ofrecer en el siglo IV: ahora la felicidad pública del Estado está garantizada más que nunca por el emperador, que encarna la sacra *basileia*.

La asunción de la “serliana” como lugar de manifestación del poder imperial –en este caso, delegado en el cónsul– se refleja asimismo en tribunas como la representada en la hoja del díptico de los Lampadii (parte occidental del Imperio, h. 400 d. C.)<sup>708</sup> (**fig. 293**). El esquema, muy simplificado –de la arquitectura se mantiene únicamente el “arco sirio”–, irradia a multitud de ejemplos de eboraria, como el díptico de Aetius (principios s. V d. C.)<sup>709</sup> (**fig. 294**). Otra composición semejante al marfil Lampadii, ya fuera en “serliana” o arcada triple como sugiere E. Dyggve, se emplea asimismo en el marfil de la corte de Rávena que representa a Honorio y Teodosio II entronizados entre las personificaciones de Roma y Constantinopla flanqueadas por la guardia germana, y tras ellos, en el centro, Gala Placidia (h. 421 d. C.)<sup>710</sup> (**fig. 295**). Esta línea de desarrollo manifiesta la paulatina sustitución de la “serliana” por la arcada triple.

A los ejemplos arquitectónicos citados, ya en el s. V, se añaden los pórticos de la *Chalké* del Sacro Palacio Imperial y el de Santa Sofía de Constantinopla (época de Teodosio II, r. 408-450 d. C.) (**fig. 296**), para los que se proponen sendas “serlianas” resueltas en “frontón sirio”<sup>711</sup>. A principios del s. VI, Anicia Juliana construye y decora la iglesia de San Polieucto en Constantinopla, incluyendo semibóvedas con “arco sirio” que encierra el epigrama de la fundación del edificio, en el que se dice que la comitente superó a Constantino I, Teodosio I y al mismo Salomón, en cuya obra teóricamente se inspiraba su iglesia<sup>712</sup>. Juliana, como parte de la nobleza, mostraba una actitud contestataria frente a Justiniano, lo cual éste no podía tolerar y a su vez le animó a dejar claro que el emperador era el único que podía jactarse de superar a Salomón, como celebró tras finalizar la cúpula de Santa Sofía y expresó a través de la obra propagandística de Procopio *De aedificiis*. Precisamente en Santa Sofía también se emplea el “arco sirio” para unificar las solemnes arquerías; además, en la decoración en *opus sectile* del ábside se insinúa el esquema de

<sup>708</sup> Volbach 1976, n. 54; Olovdotter 2005, pp. 16-20; Olovdotter 2011, p. 111 (en nota 44 destaca el valor simbólico del *fastigium* resuelto en “serliana”, sobre dicho elemento *vid.* Olovdotter 2005, pp. 166-167).

<sup>709</sup> Volbach 1976, n. 36. El “arco sirio” gozará de gran éxito en la eboraria tardoantigua. Otros ejemplos: *ibid.*, nn. 43, 66, 109, 131, 132, 137, 138, 161, 181, 185, 223, 240, 241.

<sup>710</sup> Dyggve 1941, p. 37.

<sup>711</sup> Sobre el pórtico de Santa Sofía *vid.* Schneider 1941; Russo 2007.

<sup>712</sup> Recogido en *Anthologia Graeca*, I.10. Sobre dicha iglesia y sus restos *vid.* Mango, Ševčenko 1961.

“serliana” en secuencia (**fig. 297**). En el mismo periodo, en torno a 512 d. C. se realiza el Dioscórides de Viena (Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. Gr. 1) también para Anicia Juliana<sup>713</sup> (**fig. 298**). En una de sus principales miniaturas se representa a Dioscórides dibujando una mandrágora, ante la atenta mirada de Epinoia, la inteligencia –tal vez trasunto de la dama comitente–, cuya majestuosa figura se realza mediante un costoso manto azul y la arquitectura de cierre, un pórtico sostenido por seis columnas corintias en cuyo intercolumnio central se abre un nicho semicircular avenerado rematado por un frontón, composición que recuerda las estructuras que comentamos centradas en una “serliana”.

Destaquemos que en todas estas manifestaciones, tanto discursivas como artísticas, la arquitectura actúa como elemento en cierto modo abarcante, rector, delimitante, focalizador y, en todo caso, como símbolo de civilización, magnificencia, prestigio y/o sacralidad. El patricio romano se distinguía por su evergetismo, cuyo campo de actuación fundamental –además de la financiación de espectáculos– eran las obras públicas y el ornato de las ciudades. Dicha costumbre fue poco a poco acaparada por el emperador y su círculo más próximo, como se demuestra para época de Justiniano<sup>714</sup>. En el Bajo Imperio la arquitectura monumental se asociaba cada vez más a la imagen imperial, puesto que el soberano, por su carácter sacro, salía cada vez menos del palacio –*domus divina*– y éste se organizaba –aunando residencia, sala del trono basilical, cuerpo de guardia, circo y templo– para favorecer la manifestación del poder en todas sus acciones. El impacto en la cultura visual del momento era tan significativo que, por ejemplo, en la rebelión de la *Nika* la decisión más meditada por el monarca usurpador fue la elección del lugar donde asentarse, dudando entre los palacios disponibles o la tribuna del circo, por la que finalmente optó con nefastas consecuencias para él y sus seguidores<sup>715</sup>. Cuando el soberano *isapostolos* –o sus representantes– se mostraba en público siempre lo hacía en un contexto arquitectónico preciso, como la tribuna del circo, la fachada del palacio o bajo el *ciborium*, lo cual se registra en varias de las obras citadas e inunda las representaciones de la Jerusalén celeste y la iglesia ideal, como queda patente en los mosaicos de San Jorge de Salónica (**fig. 299**), datables en el s. VI y el citado mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo de Rávena, con la imagen idealizada del palacio de Teodorico –en cuyos vanos en origen estaba representada la corte– como pretendido palacio imperial<sup>716</sup> (**fig. 300**). La influencia bizantina –y más que ello, su mano de obra– se dejan sentir con

---

<sup>713</sup> Sobre este manuscrito *vid.* Brubaker 2002.

<sup>714</sup> Idea patente en Procop. Caes., *Historia Arcana* y *De aedificiis*.

<sup>715</sup> Procopio de Cesarea, *Historia de las Guerras*, I, 24, 30 y ss. (ed. F. A. García Romero, Madrid, 2000, pp. 14ss.).

<sup>716</sup> Asimismo, la figura de la *Tyché* de Rávena acompaña la escena, en el arco del extremo derecho.

composiciones semejantes en obras musulmanas como la gran mezquita de Damasco (acabada en 705)<sup>717</sup>. En uno de los mosaicos del patio se representa una “serliana” resuelta en “arco sirio”; aquí las arquitecturas protagonizan la escena en una visión ideal del Paraíso<sup>718</sup> (**fig. 301**). El mismo arco se utiliza en las puertas de la mezquita de Al-Aqsa (acabada en 710) en Jerusalén<sup>719</sup> (**fig. 302**).

La “serliana” gozaría de una gran fortuna en obras muy semejantes al disco de Teodosio realizadas con posterioridad. En cuatro de los nueve platos de David, esto es, en La presentación a Saúl (**fig. 303a**), La unción de David (**fig. 303b**), David probándose la armadura de Saúl (**fig. 303c**) y La boda de David (**fig. 303d**), conjunto del reinado de Heraclio (r. 610-641), casi trescientos años posterior al ejemplo teodosiano, se refleja la total asunción de una “serliana” muy simplificada e inserta casi de forma mecánica en el repertorio de la iconografía imperial<sup>720</sup>. El conjunto, hallado en Chipre, está pensado como paralelismo entre las hazañas de David y las campañas de Heraclio contra los sasánidas; expresaría asimismo la *paideia* de ambos héroes<sup>721</sup>. La escena del rey Saúl recibiendo al joven David (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 17.190.397) no es sino trasunto de la *largitio* imperial, con guardia germana y sacos de dinero incluidos, sacos que sustituyen la *Tellus* del disco de Teodosio, manifestando claramente el tipo de felicidad pública de la que se habla ahora, contante y sonante, del mismo modo que en el *Dies irae* se presentaba a Dios como airado recaudador de impuestos que vienen pidiendo cuentas el día del Juicio. Un rasgo formal sigue insistiendo en el carácter jerárquico de la “serliana”, pues en esta misma escena se diferencian las columnas centrales, con acanaladuras rectas, de las laterales, con acanaladuras helicoidales, lo cual sugiere la alternancia de soportes y el interés por realzar el vano central.

#### 4.2.- Del palacio a la iglesia. De la imagen imperial al triunfo de Cristo y su Iglesia

La “serliana” se usaba también como diafragma, seguramente empleado en las salas del trono, de donde pasaría a las iglesias como cerramiento de la zona del altar<sup>722</sup>. La concepción de la figura imperial estaba íntimamente relacionada con la visualidad del soberano, que venía determinada por el ceremonial, vinculado a espacios arquitectónicos concretos. Su imagen se

---

<sup>717</sup> Sobre la apropiación de del arte bizantino y formas arquitectónicas simbólicas en la gran mezquita de Damasco *vid.* Rodríguez Zahar 2008, pp. 270ss.

<sup>718</sup> Grabar 2000, p. 99.

<sup>719</sup> *Ibid.*, pp. 143-144. Sobre los motivos arquitectónicos en estos mosaicos *vid.* Förtsch 1993.

<sup>720</sup> Brown 1942, p. 397; Weitzmann 1970; Leader-Newby 2004, pp. 173ss.

<sup>721</sup> Wander 1973; Lazaridou 2011, pp. 162-163 (con bibliografía).

<sup>722</sup> En general *vid.* Zovatto 1958.

asociaba a la arquitectura monumental, puesto que el monarca, por su carácter sacro, salía cada vez menos del palacio –*domus divina, sacrum palatium*– y éste se organizaba para favorecer la manifestación del poder en todas sus acciones. La capacidad de ver al emperador era un privilegio y la ocasión una fuente de felicidad y beneficios. En el palacio, el soberano recibía generalmente sin ser visto, tras cancelas –quizás en forma de “serliana”– velos o cortinajes y bajo el *ciborium*<sup>723</sup>. La invisibilidad se entiende en este contexto como atributo del poder absoluto<sup>724</sup>. Por ello, más allá de eventuales planteamientos “anicónicos”, lo que se pretendía en la Antigüedad Tardía era un férreo control de la visualidad, con ceremonias como la *salutatio*, la *adoratio purpurae* y el *adventus*<sup>725</sup>, lo cual repercutiría en lugares como la capilla del campamento de Diocleciano en Lúxor y en conjuntos palatinos. De dichos contextos y de sus liturgias se nutriría asimismo el cristianismo. La transferencia de la “serliana” del ámbito imperial al de la representación divina en el arte cristiano es un testimonio más de las fuentes de inspiración de esta nueva religión triunfante desde tiempos de Constantino<sup>726</sup>. Lo realmente interesante es cómo el cristianismo supo dar la vuelta a la situación para plantear que Dios fue quien dio al emperador “la imagen de su propio poder monárquico”<sup>727</sup>; y no sólo esto, sino que sirviéndose del arte y de la palabra, justificó toda la historia de la Salvación mediante una tesis (Antiguo Testamento), su antítesis (Nuevo Testamento) y la síntesis en el presente (Imperio cristiano), a la espera de su resolución definitiva en el Juicio Final, rechazando teóricamente las vías artísticas tradicionales, pero en realidad aceptándolas implícitamente<sup>728</sup>. El nuevo imperio cristiano no podía renunciar a unas tradiciones que le habían sido tan útiles, sino que bastaba con introducirlas en un discurso nuevo, que a su vez no distaba mucho del que estaba tomando el soberano desde periodo severo. La imagen literaria y artística del emperador sirvió como modelo a la de Cristo, la cual a su vez actuaría como modelo para el fiel, particularmente para el buen monarca una vez cristianizado el Imperio<sup>729</sup>.

Uno de los primeros ejemplos de este tipo pudo ser, hipotéticamente, el *fastigium* que Constantino regaló a la actual iglesia de San Juan de Letrán (San Giovanni in Laterano, en aquel momento basílica del Salvador) en Roma. Se trataba de un cancel arquitectónico monumental del presbiterio que incluía a Cristo entronizado entre los apóstoles en su decoración realizada en plata

---

<sup>723</sup> El marfil de la emperatriz Ariadna, la pintura mural que representa a un califa bajo un baldaquino en Qusayr-Amrá o el plato con la imagen de un rey qazvin (Zandján, noroeste de Irán central, s. VII, Teherán, Museo Nacional, inv. 904) participan de estos principios y toman modelos próximos.

<sup>724</sup> Teja 1999.

<sup>725</sup> Sobre este ceremonial *vid.* Dufraigne 1994.

<sup>726</sup> Sobre el *fastigium* lateranense dentro de la iconografía triunfal del momento, insiste Bisconti 2010, pp. 186-187.

<sup>727</sup> Eusebio de Cesarea, *De vita Constantini* I 5, 1 (ed. M. Gurruchaga, Madrid 1994, p. 145).

<sup>728</sup> *Cfr. ibid.* I 3, 2-4 (*ibid.* p. 144).

<sup>729</sup> Sobre el papel del emperador y su imagen en la Antigüedad Tardía *vid.* Grabar 1936; MacCormac 1981; Brandt, Steen 2001; Canepa 2009.



y oro, en un ciclo de claras connotaciones triunfales<sup>730</sup> (**fig. 304**). En el entorno próximo a esta basílica pervivió en la Edad Media el empleo de composiciones semejantes, dato más que podemos tener en cuenta a la hora de sostener la restitución del *fastigium* constantiniano. Nos referimos a las puertas de bronce de la capilla de San Juan Evangelista en el baptisterio de San Juan de Letrán, tal vez en origen pertenecientes al palacio papal, firmadas por Uberto y Pietro di Piacenza y fechadas en el V año del pontificado de Celestino III (1195-1196)<sup>731</sup>. Hacemos notar que en ellas, en el panel superior de la hoja izquierda, una “serliana” con arco apuntado y entre torres acoge la personificación de la Iglesia (*Mater Ecclesia*) entronizada, con corona y globo; como en la Antigüedad, en la misma imagen se representan simultáneamente el interior (sección de la iglesia) y el exterior (fachada torreada) del templo (**fig. 305a**). El mismo esquema en “serliana” se repite en el panel superior de la hoja derecha, aunque con arco de medio punto y con remates almenados (**fig. 305b**), ¿tal vez en alusión al palacio pontificio? En los dos paneles bajos de la puerta se utiliza el esquema en “serliana” con arco apuntado, sin figuración, sin torres y sobre un piso bajo con dos arcos de medio punto; estructura de dos pisos que recuerda la habitual en los palacios medievales. La composición de la puerta, especialmente el panel de la *Mater Ecclesia*, se nos antoja como un disco de Teodosio adaptado a las nuevas circunstancias históricas y artísticas; además, por las inscripciones que lucen, si el disco celebra los *decennalia* del emperador, estas puertas conmemoran el V año de reinado del pontífice.

Otra hipótesis semejante a la restitución del *fastigium* lateranense propone el uso de la “serliana” rematada en “frontón sirio” en el tumba preconstantiniana de san Pedro, en base a paralelos judíos tardoantiguos<sup>732</sup>. La estructura en este caso potenciaba el ámbito más sagrado del monumento y acogía la *fenestella confessionis* (**fig. 306**). En Santa Croce in Gerusalemme (mediados s. IV d. C.)<sup>733</sup> la “serliana” configuraba dos diafragmas en forma de trífora que dividían la iglesia y realzaban el eje axial (**fig. 307a-b**); también la “serliana” pudo articular la embocadura de ábsides de iglesias norteafricanas, como la iglesia 3 de Sabratha (**fig. 307c**) y la basílica oriental de Cirene

---

<sup>730</sup> La reconstrucción de dicho *fastigium* se realiza en base a sus cimientos, aún existentes bajo el pavimento de la iglesia, así como a partir de la descripción del conjunto en el *Liber Pontificalis*; asimismo columnas de bronce pertenecientes a dicha estructura las atestigua Giovanni Rucellai en su *Zibaldone* (h. 1450), y parte de sus esculturas en plata hasta época de Vasari; *cfr.* Frommel, Parada López de Corselas 2014, p. 289. La propuesta de “serliana” resuelta en “frontón sirio” partió de Smith 1970 y se perfeccionó en Blaauw 1994; Blaauw 1996; Blaauw 2000; Blaauw 2001. En esta última publicación la autora insiste además en las connotaciones imperiales de la composición, remontándose a ejemplos como la espada de Tiberio y el disco de Teodosio (p. 142). No obstante, la reconstrucción del remate en “frontón sirio” es hipotética, cuestión que se revisa y critica en Geertmann 2003; a pesar de ello, el esquema se admite en Iacobini 2002, p. 653; Brandenburg 2005, fig. 9, p. 261; Liverani 2012, p. 91. Dicho *fastigium* es a la vez exvoto monumental realizado en materiales preciosos y fachada teatral del espacio más sagrado dentro de la iglesia. Otra reconstrucción diferente, con cuerpo avanzado, pero que incluye también el “frontón sirio”, en Bisconti 2010, p. 186, fig. 4.

<sup>731</sup> Angeli, Berti 2007, p. 19.

<sup>732</sup> Ferber 1971.

<sup>733</sup> En general *vid.* Brandenburg 2005, pp. 103-108; sobre el contexto de esta obra y Santo Stefano Rotondo *vid.* Blaauw 1997; Sahner 2009. Sobre innovaciones de este tipo en periodo constantiniano *vid.* Guidobaldi 1995.

(s. V d. C.)<sup>734</sup>. Esta estructura se empleó asimismo en la llamada *pergula* o cancel de altar de numerosas iglesias tardoantiguas y medievales; el más notable conservado es el ejemplar de la capilla de San Prosdócimo (s. VI) en Santa Giustina de Padua<sup>735</sup> (**fig. 308a-b**); otros dos ejemplos –en portada y como cancel de altar– cuya reconstrucción es hipotética, se sostienen para la basílica de Salona (s. V d. C.)<sup>736</sup> (**fig. 308c**). La misma tradición se mantiene viva en la iglesia del s. XI de San Martín de Spalato (**fig. 308d**), construida en una galería de guardia del palacio de Diocleciano<sup>737</sup>. Estructuras semejantes, en las que se confunde –por la perspectiva empleada– “serliana” y baldaquino o ciborio, se testimonian asimismo en obras como la patena de la Comunión de los Apóstoles de Dumbarton Oaks (s. V d. C.)<sup>738</sup> (**fig. 309**), la placa de San Menas (s. VII)<sup>739</sup> (**fig. 310**) y un frente de altar (primera mitad s. VI) procedente de San Carlino en SS. Fabiano e Sebastiano de Rávena, conservado en el Cleveland Museum of Art (Inv. 1948.25)<sup>740</sup> (**fig. 311**). El baldaquino de palacios y ejemplos como Lúxor, así como la *pergula*, pudieron servir de modelo para composiciones como la pintura mural que representa a un califa entronizado bajo un baldaquino en Qusayr-Amrá (h. 711-715 d. C.) (**fig. 312**).

La indiferenciación o confusión señalada estaba asumida en el imaginario colectivo, pues el término para referirse tanto a una estructura con cuatro columnas en fila, como aquel baldaquino con cuatro columnas en sus ángulos, es el mismo, *tetrakionion*<sup>741</sup>. En el monumento tetrárquico erigido por Constantino en la *Rostrae* de Roma para celebrar la *vicennalia* de los dos emperadores y los *decennalia* de los dos césares<sup>742</sup>, está presente el mismo concepto de esquema tetrástilo en el que se destaca una figura central; en este caso, se enmarca una quinta columna, así como la persona que se ubicara sobre la tribuna de discursos (**fig. 313**). Ello se representa en el conocido relieve del arco de Constantino que hace *pendant* con la *largitio* del emperador. Aquí se manifiesta la importancia concedida al modelo elemental de esquema tetrástilo con intercolumnio central más ancho, empleado como telón de fondo para realzar la figura imperial.

---

<sup>734</sup> Bonacasa Carra, Morfino, Scirè 2010, fig. 8.

<sup>735</sup> Zovatto 1958; Mackie 2003, p. 42; Colecchia 2009, pp. 98-102 (con bibliografía).

<sup>736</sup> Salona III, p. 295 y figs. 123b, 159a.

<sup>737</sup> Jakšić 2003, pp. 187-188.

<sup>738</sup> Engemann 1973, n. 242. En general, para la mayor parte de las obras tardoantiguas citadas remitimos a Weitzmann 1979. Para la patena *ibid.* cat. 547, pp. 611-612.

<sup>739</sup> Weitzmann 1979, cat. 517, p. 578.

<sup>740</sup> Sotira 2013, pp. 83-84.

<sup>741</sup> En ello abunda Dyggve 1940, p. 33. Para ello se basa en el *diokionion* estudiado por Álföldi 1935, p. 133; Strzygowski 1930, pp. 20, 501ss. El término *tetrakionion* se emplea también para designar al *tetrapylon* sin cubierta, como los de Palmira y Afrodísias.

<sup>742</sup> Bardill 2012, p. 72. Sobre el monumento, el estudio más completo es Kähler 1964.

El “frontón sirio” y el “arco sirio” –habitualmente empleado como moldura continua que recorre gran parte del edificio– gozaron de una importante continuidad en las iglesias y sinagogas en Siria. El principal conjunto, y de mayor repercusión, fue el monasterio de Qal’at Sim’an o San Simeón el Estilita (segunda mitad s. V d. C.)<sup>743</sup>. En la fachada principal de la iglesia se emplean esquemas que alteran el vocabulario constructivo y la sintaxis clásica, aunque parten de motivos como el “arco sirio” doble y la “serliana” rematada por frontón, además del modelo de fachada con tres arcos (**fig. 314a**). Al éxito de dichas fórmulas contribuyó sin duda su versatilidad, así como su capacidad para soportar y articular espacios cupulados o embocaduras de ábsides, como se evidencia en el crucero de la iglesia, el cual se configura con una suerte de “serlianas” en secuencia dispuestas articulando un octógono (**fig. 314b**). Otra “serliana” se emplea en la puerta monumental a las afueras del monasterio. El mismo vocabulario, muy arraigado en la tradición siria, pasa a otras iglesias como la de San Jacobo en Nísibis (**fig. 315**).

El ámbito judío, como el cristiano, utiliza el arte tardoantiguo y sus motivos. En los ss. IV-V d. C. toma el “frontón sirio” para fachadas, ventanas y nichos de sinagogas (**figs. 316-317**), así como para representaciones del *sancta sanctorum* del Templo de Salomón en mosaicos de sinagogas y relieves funerarios<sup>744</sup> (**fig. 318**). En algunos de ellos se emplea la “serliana”, preferentemente en la representación del *sancta sanctorum*, es decir, el tabernáculo del Arca de la Alianza, según el pensamiento judío, lugar donde Dios se manifestaba (**fig. 319**). En sarcófagos de plomo se utiliza al menos el “arco sirio” sobre esquema dístico<sup>745</sup> (**fig. 320**). Parece lógico interpretar que, ante la necesidad de representar un lugar o símbolos de máxima sacralidad, los judíos recurrían a fórmulas que a su vez tanto cristianos como paganos asociaban a lugares de máxima importancia religiosa y de representación del poder imperial. Uno de los ejemplos arquitectónicos más interesantes de esta tendencia lo constituye el bema de la sinagoga de Umm el Kanatir, del s. VI (**fig. 321**).

Las composiciones en tríada y con elementos arquitectónicos clásicos florecen en el llamado arte “grecobúdico” de Ghandara, posiblemente debido al legado helenístico y romano común<sup>746</sup>. Ejemplo de ello son los relieves kushana de Maitreya rodeado de sus devotos (Gandhara, ss. III-IV

---

<sup>743</sup> Sobre la Siria antigua y tardoantigua en general *vid.* Ruprechtsberger 1993; sobre el monasterio de San Simeón el Estilita *vid.* Sodini 1993 (con bibliografía).

<sup>744</sup> Hachlili 1988, pp. 143, 161-162, 229, 284; Hachlili 2001, pp. 59-61 (santuario, menorá, armario de la Torá); Hachlili 2009, pp. 23-27.

<sup>745</sup> Rahmani 1999, nn. 3-6. Todos fueron hallados en Beth Shearim. Los arcos de los dos primeros contienen la Torá, mientras que los dos segundos, rosetas de ocho pétalos.

<sup>746</sup> Vallois 1944, pp. 369-370.

d. C.), conservado en el Museo Nacional de Tokyo (**fig. 322a**), y de Maitreya en el paraíso Tushita (Shotorak, Gandhara, ss. III-IV), del Musée Guimet de París (Inv. MG 18962) (**fig. 322b**). Ambas obras pueden referirse al mismo pasaje en el que el *bodhisattva* Maitreya está entronizado meditando en el paraíso Tushita o de los treinta y tres dioses, antes de bajar al mundo como futuro Buddha. Otras composiciones semejantes funden la “serliana” y la arcada triple, como sucede en la fachada del palacio de la capital sasánida, Ctesifonte (**fig. 323**), el poderoso contrapoder de Roma<sup>747</sup>.

En la sala de audiencias absidada del episcopio de Poreč (mediados s. VI)<sup>748</sup>, la “serliana” realizaba idéntica función como diafragma de enmarque que tuvo en palacios e iglesias y remite a los mismos esquemas vinculados con la imagen del poder; en este caso, como ocurriría en palacios y villas, el manejo de la luz que llega desde las ventanas del ábside es muy importante, pues servía para realzar al personaje entronizado, como si de un aura sagrada se tratase, y contribuía al efecto sorpresa al deslumbrar al visitante (**fig. 324**). También en el conjunto de Parenzo, en el patio que enlaza baptisterio e iglesia, se empleó la triple arcada destacando el arco central. Otro testimonio del trasvase de motivos a las iglesias lo constituye la “serliana” –originalmente sobre pilastras– rematada en frontón, en el ábside de la iglesia longobarda (ss. VII-VIII) en que se transformó el templo romano de Clitumno cerca de Spoleto<sup>749</sup>. Se trata posiblemente de la pervivencia más “pura” de la “serliana” en fechas tan tardías (**fig. 325**).

#### 4.3.- Sustitución de la “serliana” por la arcada triple

Al menos desde el periodo severo hemos asistido a variaciones de la “serliana” hacia soluciones tendentes a la profusión de arcos en la fachada. En la iconografía, en casos como una moneda de Biblos de época de Heliogábalo<sup>750</sup>, llegan a configurarse una suerte de tríforas que podrían representar bien un templete o *ciborium* en perspectiva o bien una fachada tetrástila con sus tres intercolumnios cubiertos por arcos. Asimismo, se empleaba la fachada con tres arcos independientes rematados cada uno de ellos por un frontón, como en la moneda de Bizye de Filipo I, cuya representación de la ciudad amurallada es un precedente de muchas obras bizantinas y

<sup>747</sup> En general sobre el Imperio Sasánida, su rivalidad con Roma y su imagen del poder *vid.* Canepa 2009.

<sup>748</sup> Russo 2006, especialmente pp. 42-44; Matejčić, Chevalier 2012 (con bibliografía); Sotira 2014, pp. 309-320.

<sup>749</sup> La publicación más completa sobre el edificio es Emerick 1998. Resulta un ejemplo muy interesante ya que fue conocido y dibujado por muchos artistas del Renacimiento, como Palladio y otros.

<sup>750</sup> SNG IV Fitzwilliam Museum, 6035.

medievales<sup>751</sup>. En periodo severo asimismo se registran ejemplos arquitectónicos como la *cella* del templo de Ain Horché<sup>752</sup> (**fig. 326**) y escultóricos como el relieve de la tumba rupestre de los Iulii en Sainnaya (**fig. 327**).

Poco a poco la trífora o la arcada triple, como resultado de la “serliana” o como estructura que se desarrolla paralelamente, irá ganando terreno en la Antigüedad Tardía, hasta ser la estructura dominante en la Edad Media, coincidiendo con la disolución del vocabulario y la sintaxis clásicos a favor del sistema arcuado y del decorativismo, aunque pervivan algunas citas clásicas vinculadas al prestigio de los modelos. Tales esquemas tetrástilos se reflejan en mosaicos procedentes de Tabarka (s. IV d. C.), en el actual Túnez, conservados en el Musée du Bardo. Uno de ellos es un mosaico sepulcral que representa simultáneamente el interior y el exterior de la *Ecclesia Mater*; del interior se ha destacado la trífora que enmarcaría el presbiterio<sup>753</sup>, deudora de los canceles o diafragmas escenográficos, sean bien el *fastigium* o la *pergula* (**fig. 328**), que hemos comentado previamente. Trífora semejante se emplea en otro mosaico de Tabarka, en la representación de una logia del piso alto de una villa rústica<sup>754</sup> (**fig. 329**). Dicho tipo de mirador tendría su equivalente en Hispania, donde perviviría en edificios como el *aula regia* de Santa María del Naranco (s. IX d. C.), cuyo “frontis de glorificación” entronca con la tradición tardoantigua<sup>755</sup> (**fig. 330**). Estos últimos ejemplos, entre otros muchos que podrían citarse, reflejan que en la Antigüedad Tardía y en la Edad Media las estancias de aparato se ubican por lo general en el primer piso de los inmuebles, lo cual invita al desarrollo de la ventana; en este contexto la arcada triple con vano central destacado, empleada como ventana de representación, sería un óptimo sustituto de la “serliana”. He aquí el equívoco de atribuir a la “serliana” un origen tardoantiguo. Como hemos visto, esta estructura no nace en la Antigüedad Tardía, aunque sí que es posible que en dicho periodo se sitúen sus primeros ejemplos con clara función de ventana.

La entrada monumental en arcada triple invade templos, iglesias y palacios, como hemos ido viendo en casos como San Simeón el Estilita o el mosaico del *Palatium*. A ellos podemos añadir la entrada a la necrópolis de Beth Shearim (s. IV d. C.) o la representación de una fachada en la desaparecida columna de Arcadio en Constantinopla (401-421 d. C.) (**fig. 331**). Se ha señalado que la placa funeraria del niño Mastalius (ss. IV-V d. C.), hallada en Grado (norte de Italia), posee –

<sup>751</sup> Price, Trell 1977, p. 24; Rambaldi 2009, n. 303, p. 267.

<sup>752</sup> Krencker, Zschietzschmann 1938, p. 249, fig. 385.

<sup>753</sup> Duval 2003, pp. 213-214; Frugoni 2010, p. 120.

<sup>754</sup> Rind 2009, p. 37.

<sup>755</sup> Marín Valdés 1993; Marín Valdés 1993-1994.

salvando las distancias— una composición semejante al disco de Teodosio. En ella el elemento arquitectónico —en este caso, una arcada triple en la que se destaca el vano central— alude a la iglesia donde un sacerdote está administrando la confirmación al pequeño Mastalius<sup>756</sup> (**fig. 332**). La combinación de arcos y dinteles —aunque con predominio de los primeros— se sigue empleando como enmarque arquitectónico de realce de un eje de simetría en la decoración en *opus sectile* del aula junto a Porta Marina en Ostia (h. 385-395)<sup>757</sup> (**fig. 333**). Por su parte, la famosa placa de la Ascensión (Milán / Roma h. 400 d. C., Bayerisches Nationalmuseum, Múnich, Inv. MA 157)<sup>758</sup>, utiliza la “serliana” en secuencia en su representación del Santo Sepulcro (**fig. 334**).

La arcada triple en la que se destaca el arco central sigue gozando de gran éxito del s. V en adelante. En Santo Stefano Rotondo en Roma (h. 468-483)<sup>759</sup> realiza la misma función de majestuoso enmarque que la *pergula* (**fig. 335**). La solución es particularmente afortunada, pues integra este diafragma que introduce un eje axial en una planta circular; además serviría para realzar el trono simbólico que se situaba en el centro de la iglesia. En el ámbito civil, un ejemplo extraordinario lo constituye la monumental arcada quíntuple a base de “arcos sirios” enlazados y destacando el central y los extremos, en la fachada septentrional de la puerta norte de Resafa/Sergiopolis (segunda mitad s. VI d. C.)<sup>760</sup> en Siria (**fig. 336**). Justiniano atravesaría el monumento en su visita a la ciudad, sede donde se guardaban las reliquias de san Jorge. El modelo parece deudor de formas semejantes a las que inspiraron una moneda de Alejandro Severo (222-235) acuñada en Anazarbus<sup>761</sup>, así como en otras entradas monumentales como la puerta Dorada de Jerusalén (s. V d. C.), que emplea un “arco sirio” doble<sup>762</sup> (**fig. 337**).

Durante el reinado de Teodosio II (r. 401-450) se construye el palacio del *Boukoleon* en Constantinopla, cuya logia marítima ofrece una solución de trífora formada por un arco en mitra flanqueado por dos arcos de medio punto rebajados, los extremos a su vez se decoran con sendos leones (**fig. 338**); el motivo gozó de cierto éxito en la arquitectura y la iconografía, entre cuyos

---

<sup>756</sup> Braconi 2011-2012.

<sup>757</sup> Becatti 1969; Guidobaldi 2010 (con bibliografía).

<sup>758</sup> Weitzmann 1979, p. 454.

<sup>759</sup> En general *vid.* Brandenburg 2005, pp. 200-213; Rizzi 2008.

<sup>760</sup> Ulbert 2006, pp. 280-286; Valdés Fernández 2006, pp. 413-414; Karnapp 1976, pp. 37-44. Testimonia su construcción Procopio de Cesarea, *De Aedificiis*, II, 9, 3-9.

<sup>761</sup> Ziegler 2003-2004.

<sup>762</sup> La puerta de ciudad con dos vanos es frecuente en el ámbito romano —como la puerta Negra de Tréveris—, pues de este modo se controlaba el tránsito hacia de entrada y de salida respectivamente por cada uno de los arcos. El modelo pasa a la Edad Media como motivo de prestigio, por ejemplo en la puerta de Azabacherías de la catedral de Santiago de Compostela.

ejemplos destaca el plato de Aquiles y Briseida (inicios s. IV d. C.)<sup>763</sup> (**fig. 339**). Asimismo, existe un motivo que varía sobre éste y que podría recordar asimismo a la “serliana”, se trata de la trífora formada por arco de medio punto flanqueado por dos arcos en mitra, composición habitual al menos hasta el s. VI d. C. en ámbito constantinopolitano, por ejemplo en pesos oficiales<sup>764</sup> (**fig. 340**).

La arcada triple con arco central mayor y con connotaciones de prestigio llega hasta edificios como el baptisterio Neoniano de Rávena (segunda mitad s. V d. C.)<sup>765</sup>, donde se emplea como ventana y se engloba en un arco abarcante (**fig. 341a**), como sucede también en ejemplos bizantinos abundantemente, como en Santos Sergio y Baco (s. VI d. C.) (**fig. 341b**) y con especial fortuna en San Vitale de Rávena (consagrada en 547) (**fig. 341c**). En esta última, la arcada triple articula las exedras y el ábside, incluyendo el piso de tribuna; asimismo, en el ábside se emplea en la ventana que sirve de fondo a la cátedra y en que corona el conjunto, contribuyendo de este modo a acentuar el carácter escenográfico del ambiente a partir de un sabio manejo del juego de luces. Semejante juego lumínico se empleará a principios del s. XVI en el testero de la sala Regia del Vaticano, destinado al trono papal. Por otro lado, el tipo de planta y el sistema de arcadas triples se retoman en la capilla palatina de Aquisgrán.

Por influencia bizantina, composiciones semejantes a las vistas en Constantinopla y Rávena se emplearon para articular y potenciar la fachada de la gran mezquita de Damasco (h. 705 d. C.) (**fig. 342**), que ciertamente recuerda en su distribución al mosaico del *Palatium* de San Apollinare Nuovo, tanto por su cuerpo central como por las alas que lo flanquean, aunque la solución del frontón es diversa y además se añade la trifora sobre el acceso. Por pervivencia tardoantigua e influencia bizantina, la triple arcada también se empleó en ámbito omeya como acceso

---

<sup>763</sup> Sobre dicho palacio *vid.* Carile 2012, pp. 15-16, 159, 163-164. Brown cita este motivo en relación con el plato de Aquiles de la Biblioteca Nacional de Francia (s. IV d. C., pero datado incorrectamente en época antonina en tiempos de Brown), aunque lo separa del estudio del “dintel arcuado” (Brown 1942, nota 41 *infra* p. 398), no obstante, resulta un ejemplo fundamental para el estudio de la tríforas en general. *Cfr.* Weitzmann 1979, cat. 197, pp. 220-221.

<sup>764</sup> En general *vid.* Callegher 2008.

<sup>765</sup> El edificio, de planta octogonal, fue construido bajo el pontificado de Urso (ca. 399-426) siguiendo modelos milaneses, como parte del gran complejo episcopal con que se dotó a la ciudad, después de que en el año 402 el emperador Honorio (395-402) instalase en ella su corte. A este periodo se atribuyen los mosaicos de los profetas envueltos en acantos, que decoran las enjutas de los arcos inferiores. Sobre cada uno de ellos se alza una triple arcada de estuco, correspondiente al mismo periodo, que encuadra una ventana y dos edículos laterales, donde encontraron acomodo imágenes de profetas menores. Cada triple arcada se halla inscrita, a su vez, en un gran arco, añadido con posterioridad a 450 y ornamentado con motivos vegetales en estuco. Según parece, originalmente el baptisterio carecía de cubierta abovedada. Fue el obispo Neón (ca.451-473) quien, a principios de la segunda mitad del siglo V, hizo construir la cúpula y decorarla con mosaicos inspirados en la iconografía imperial de época teodosiana. *Vid.* Fuentes Hinojo, Parada López de Corselas 2013, p. 98 (con bibliografía).

monumental, enmarcada por amplio alfiz, en el castillo-palacio de Mschatta (h. 743-744 d. C.)<sup>766</sup> (**fig. 343**), hasta llegar a ejemplos como la ciudad palatina del califato independiente de Córdoba, Madinat al-Zahra (mediados s. X), donde se emplean arcadas triples de ritmo clásico en la residencia califal, la vivienda 14, la casa de Yafar, el salón de Abd al-Rahman III y el Salón Rico<sup>767</sup>. Tal vez este tipo de soluciones tan difundidas serían el caldo de cultivo adecuado en Occidente para la creación del triforio medieval. En castillos omeyas del desierto sirio también se retoma con entusiasmo el “arco sirio”, en fachadas como las del Qasr al-Hayr al-Gharbi (h. 727) (**fig. 344a**) y el Qasr al-Hayr al-Sharqi (h. 728-729 d. C.) (**fig. 344b**), e incluso para formar una secuencia de “serlianas” en la decoración en estuco del tambor de la cúpula sobre el *frigidarium* del castillo de Khirbat al-Mafjar (h. 743-744 d. C.)<sup>768</sup> (**fig. 345**). Ritmos semejantes a la “serliana” llegan a impregnar arquitecturas del s. X tan relevantes como la *maqsur*a de la mezquita de Córdoba –en la fachada del *mihrab*–, principal edificio del occidente islámico, cuajado de pervivencias tardorromanas e influencias bizantinas<sup>769</sup>.

Con respecto a Hispania, ya hemos visto las posibles pervivencias tardoantiguas de la “serliana” en Carranque, Cercadilla, la Cocosa y la Olmeda, así como la importante presencia del disco de Teodosio. Sin embargo, la estructura dominante, al menos por cuanto afecta a la iconografía tardorromana y la evidencia arquitectónica en edificios hispanovisigodos, es la arcada triple, composición que pervive en edificios del llamado “prerrománico” astur que pueden considerarse tardoantiguos, como la citada aula regia de Santa María del Naranco o la ventana de la cabecera de San Julián de los Prados (s. IX). Varias piezas atestiguan la importancia concedida a la arcada triple en Hispania, desde periodo romano hasta época visigoda, como el fragmento de lápida procedente de Clunia conservada en la casa de José Marina en Peñalba de Castro<sup>770</sup>, la estela de Ambata Aionca (ss. I-II d. C.) hallada en Lara de los Infantes (Museo de Burgos, Inv. 360)<sup>771</sup>, el fragmento de la lápida de Lucrecia (s. IV) hallada en Villaventín (Museo de Burgos, Inv. 4588)<sup>772</sup> (**fig. 346**), entre otras<sup>773</sup>.

El famoso mosaico (fines s. IV - principios s. V) de la villa romana de los Ametllers en Tossa de Mar requiere una atención especial (**fig. 347**). Representa una arcada triple que acoge en

---

<sup>766</sup> En general, sobre el periodo omeya *vid.* Grabar 2000; sobre los castillos del desierto especialmente pp. 46ss.

<sup>767</sup> En general *vid.* Vallejo Triano 2010, pp. 373ss.

<sup>768</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>769</sup> Sobre la importancia de la *maqsur*a cordobesa como “trono arquitectónico”, sus pervivencias tardoantiguas e influencias bizantinas, *vid.* Parada López de Corselas 2013c, pp. 113-122.

<sup>770</sup> Palol, Vilella 1987, n. 111, p. 58.

<sup>771</sup> HEpOL 25693.

<sup>772</sup> HEpOL 25692.

<sup>773</sup> Como los epitafios de Iunia Ambata (CIL II 5827; HEpOL 12124) y de Calpurnia (HEpOL 6674).



su intercolumnio central una figura femenina –tal vez personificación de la propia villa– que exalta al propietario Vitalis por medio de la inscripción “SALVO / VITALE FELIX TVRISSA / EX . OF / FICINA FELICES”, es decir “Si Vitalis tiene salud, Turissa es feliz. Producto del taller de Felix”<sup>774</sup>. El vano central se destaca en anchura y altura; se realza además por medio de sus dos columnas de acanaladuras helicoidales que apoyan en un podio sobre el que se sitúa la figura alegórica. Los vanos laterales acogen motivos vegetaltes que insisten en la riqueza y abundancia deseadas al propietario Vitalis –posiblemente un burócrata imperial– y su *fundus*; la rosca de los arcos y el campo superior de la inscripción se enriquecen con grandes guijarros, remedo de piedras preciosas que con tanta frecuencia enjayan las representaciones arquitectónicas tardoantiguas. La alegoría de la villa, Turissa, se representa velada y tocada con una corona turriforme, de modo que se asocia con Tyché y aludiría –reforzando la inscripción citada– a la bonanza deseada a Vitalis, cuyo retrato escultórico ocupaba un nicho próximo a este mosaico<sup>775</sup>. La arquitectura representada no aludiría tanto a un espacio concreto de la villa como a la idea genérica de espacio monumental de prestigio, en relación con recursos similares empleados en la imagen del emperador y su “sacro aislamiento”<sup>776</sup>.

La decoración parietal del *oecus* de la villa de Materno en Carranque, si su reconstrucción es correcta, incluye la arcada triple en una fachada tetrástila rematada por frontón, aunque éste se encuentra separado de la trífora por el entablamento<sup>777</sup> (**fig. 348**). Entre las piezas hispanorromanas tardías o visigodas se encuentran la interesante tapa de sarcófago (ss. V-VII) hallada en el río Asabón el 25 de mayo de 2010, la placa visigoda del Museo de León (s. VI ?) (**fig. 349a**), el epitafio de Silvia Anulla hallado en Miranda do Douro (Museu do Abade Baçal, Braganza)<sup>778</sup> (**fig. 349b**) y una estela procedente de Favaios (antigua Aqua Flaviae)<sup>779</sup>. Por su parte, la placa con crismón (s. VI) de la iglesia visigoda construida sobre la villa de Fortunatus en Fraga, informa sobre la pervivencia de la combinación de arquería y dintel (**fig. 350**). La combinación de arco y dintel –o a veces una simple moldura– para dar lugar a una suerte de “arco sirio” alcanza a varias iglesias hispanovisigodas, como San Pedro de Balsemao, Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) –sobre cuyo pórtico tripartito se podría especular– (**fig. 351**), Santa Comba de Bande, San Pedro de la Nave y Ventas Blancas<sup>780</sup>. La arcada triple se emplea en ejemplos

<sup>774</sup> Rodà 1994, pp. 35-40; Gómez Pallarès 1997, n. G I 6, pp. 99-101; Vivó Codina 2010, pp. 216-222.

<sup>775</sup> Vivó Codina 2010, pp. 218, 220, 222.

<sup>776</sup> *Cfr. ibid.*, pp. 218, 220, esp. nota 261 *infra* p. 220.

<sup>777</sup> García-Entero, Vidal Álvarez 2012, p. 149.

<sup>778</sup> HEpOL 24838.

<sup>779</sup> HEpOL 6794.

<sup>780</sup> Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988, pp. 200-201. Los autores incluyen también Quintanilla de las Viñas, aunque admiten que recoge el motivo de modo mucho menos claro.

hispanovisigodos como la cabecera de la cripta de San Antolín de la catedral de Palencia y San Fructuoso de Montelios en Braga (s. VII d. C.).

## APÉNDICE

### LA “SERLIANA” EN EL RENACIMIENTO: LA *KOINÉ* CULTURAL DEL PALACIO DE CARLOS V COMO CASO DE ESTUDIO

#### 1. La “serliana” entre antiguos y modernos

##### 1.1. ¿Qué escribe Serlio sobre la “serliana”? Pervivencia medieval y promoción renacentista

Como referimos en la introducción de este trabajo, en su libro IV o *Regole generali di architettura* (Venecia, 1537) Serlio indica que en Venecia “*si usa di fabricare in modo molto differente da quello di tutte l’altre d’Italia*” (lib. IV, fol. 31v) y comenta las fachadas con “serliana” diciendo: “*Ho dimostrato qui adietro in due modi come si possan far le facciate de le case al costume di Venetia: ma perche in cotali facciate si diletano i Venetiani d’alcuni pogguoli, che sportano in fuori de le finestre, li quali in essa città si chiamano pergoli [...]*” (lib. IV, fol. 33v). Dicha tradición puede deberse a la influencia bizantina y a la peculiar topografía de Venecia, pero el hecho de que en el dialecto veneciano se siga empleando la palabra “*pergolo*”, cuando en toscano al mismo elemento Serlio lo llama “*poggiolo*” (balcón, logia), puede estar hablando de la pervivencia de términos y motivos que habrían sido relativamente frecuentes en la zona, como la ya citada *pergula* de la capilla de San Prosdócimo (s. VI) en Santa Giustina de Padua<sup>781</sup> (**fig. 352**). Efectivamente, la *pergula* paleocristiana y medieval podría haber inspirado soluciones como la “serliana” que precede al altar en una de la propuesta de iglesia pentagonal contenida en el *Quinto Libro* de Serlio (**fig. 353**).

El aprecio por la arcada triple en la Alta Edad Media casi supuso la desaparición de la “serliana”, aunque ésta sobrevivió en canceles de altar, fachadas monumentales y miniaturas<sup>782</sup>. Los ejemplos más destacables de pervivencia en canceles de altar del periodo medieval se sitúan, no por casualidad, en Croacia, entre los ss. IX y XI. El uso de la “serliana” –tomada del repertorio formal imperial– como *pergula* tal vez derive del *fastigium* que Constantino regaló a San Juan de Letrán, cuyos fragmentos se conservaron hasta época de Giovanni Rucellai y Giorgio Vasari<sup>783</sup>. El ejemplo medieval más completo –y aún conservado *in situ*– es el perteneciente a San Martín de Split (s. XI),

<sup>781</sup> Zovatto 1958; Mackie 2003, p. 42; Colecchia 2009, pp. 98-102 (con bibliografía).

<sup>782</sup> Como la *Presentación* en las *Perícopas de Salzburgo* (h. 1020) y la *Bendición del cirio pascual* en varios ejemplares del *Exultet* del sur de Italia (s. XI), una miniatura de S. Marcos realizada en Colonia (segunda mitad s. XII, Schnütgen-Museum, Colonia, inv. G 532) y otra de S. Gregorio Magno (Stadtbibliothek, Trieste).

<sup>783</sup> Frommel, Parada López de Corselas 2014, p. 289.

iglesia que reaprovecha una de las galerías de guardia del palacio de Diocleciano<sup>784</sup> (**fig. 354**). Su cancel, resuelto en “serliana” con “frontón sirio” semejante al del palacio, incluye la inscripción del presbítero Dominik con dedicatoria a san Martín, a la Virgen y al papa Gregorio. También en Croacia se conservan otros cancelos análogos, como el que contiene el nombre del duque Mucimir (c. 882-910) procedente de la iglesia de San Lucas de Uzdolje cerca de Knina<sup>785</sup>, el de la iglesia de S. Nediljica en Zadar (s. XI) y el de la iglesia de S. Pedro y Moisés en Solin (s. XI), templo en el que se coronó al rey Zvonimir, entre otros fragmentos conservados en el Museum of Croatian Archaeological Monuments en Split. La influencia del palacio de Diocleciano en Split debió ser notable en dichos ejemplos. El gran edificio tardoantiguo, junto con los numerosos ejemplos de *pergula* eran bien conocidos en Venecia, ya que estos territorios de la actual Croacia estaban vinculados a la Serenísima.

Pero a la referencia de Serlio que acabamos de relacionar con la *pergula* tardoantigua y medieval, éste añade: “*questo fanno per poter più comodamente goder de le acque de i canali, e il fresco che di continuo si sente in quelle; perché per lo più le case loro hano le facciate sopra i detti canali, e ancho per li trionphi, e feste navali, che spesse volte si fanno in essa felicissima città, prestano gran comodità al vedere, e rappresentano ornamento grande in esse fabbriche, e sono nondimeno cose vitiose, fuor della utilità de le fabbriche, e four de l'ornamento*” (lib. IV, fol. 33v). Al referirse a la tradición veneciana, posiblemente Serlio piensa en modelos como la fachada gótica de la Ca d’Oro (a partir de 1442), en la cual se ha llegado a la disolución de los modelos clásicos, un decorativismo extremo y una superabundancia de arcos, pero en ella perdura la idea de balcón de aparato, un control exquisito de las proporciones y el esquema general tripartito que da mayor importancia al espacio central flanqueado por dos menores. Sistemas semejantes de dos pisos de arcadas estarían en los orígenes de la villa renacentista italiana, así como sus combinaciones de ventanas de representación, como se ha defendido poniendo ejemplos como la villa Porto Colleoni en Thiene (acabada h. 1476), que se sitúa entre el castillo medieval y la villa palladiana<sup>786</sup>. En su descripción de la “serliana”, Serlio por tanto marida la resolución tipológica y formal de la *pergula* –diafragma con vano central destacado– y el modelo de fachada del palacio veneciano; asimismo otorga al motivo valores funcionales, ornamentales y de representación –balcón para ver y ser visto– y lo pone en relación con fiestas navales y “triumfos”: una verdadera arquitectura del poder (**fig. 355**). De este modo, en la propuesta tratadística de Serlio confluyen la “serliana” de representación que ha visto florecer en

---

<sup>784</sup> Jakšić 2003, pp. 187-188.

<sup>785</sup> Stalley 2013, p. 163.

<sup>786</sup> En general *vid.* Ackerman 1963.

la Roma de su tiempo –que analizaremos más abajo– y las tradiciones tardoantiguas y medievales de Venecia –y sus áreas de influencia– relacionadas con el motivo.

## 1. 2. El estudio anticuario: la Antigüedad revisitada

Durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media la “serliana” pervive en su forma clásica o bien –mayoritariamente– se transforma configurando tróforas más o menos próximas a dicho sintagma. Como hemos visto en el caso particular de Serlio, tales tradiciones justificarían por sí solas el resurgimiento del motivo en el Renacimiento. No obstante, cabe preguntarse si bastaba con las pervivencias en las tradiciones constructivas medievales –como la *pergula*– o si, por el contrario, fue necesario un impulso del estudio anticuario, como por otra parte se pone de manifiesto en el autor boloñés, cuyas propuestas también están condicionadas por el florecimiento de la “serliana” en la Roma de Bramante y Rafael. En efecto, la tradición medieval aportó soluciones y respondía a funciones válidas también para el Renacimiento<sup>787</sup>, que a su vez se enriqueció del estudio anticuario para la recuperación del vocabulario y la sintaxis clásicos. Asimismo, el Renacimiento fue capaz de aportar su propia creatividad desarrollando una gran diversidad de variantes y las más refinadas licencias, e incluso recreó la Antigüedad a su gusto.

Uno de los monumentos que mayor importancia tuvieron en el contexto que analizamos fue la fuente del acueducto de Adriano en Atenas. El monumento, cuya inscripción contiene la dedicatoria al emperador hispano Adriano tras su divinización, se recogía en los *Commentaria* ilustrados de Ciríaco de Ancona, quien visitó Atenas en 1436 y 1444<sup>788</sup>. Aunque el original se perdió en un incendio, existen copias del dibujo en el anónimo manuscrito Hamilton (Deutsche Staatsbibliothek, Berlín, Ms. Hamilton 254, fol. 85v), que recoge la inscripción correctamente, así como los detalles de la “serliana”, aunque empleando formas dentro de la tradición tardogótica (**fig. 356a**). Por su parte, Giuliano da Sangallo, en el código Barberini (Biblioteca Vaticana, Ms. Vatc. Barb. Lat. 4424, fol. 28v), realizado entre h. 1480 y 1510<sup>789</sup>, recoge el monumento en un estilo mucho más próximo al original, aunque la inscripción es incorrecta (**fig. 356b**); este modelo se repite en el código Manzoni<sup>790</sup>.

<sup>787</sup> Vid. los ejemplos expuestos en Frommel, Parada López de Corselas 2014, pp. 288-290. Podríamos añadir casos como la Anunciación del *Políptico de Peruggia* de Piero della Francesca (h. 1470, Galleria Nazionale dell’Umbria).

<sup>788</sup> Sobre el dibujo y sus copias vid. Beschi 1998, pp. 88-89.

<sup>789</sup> Sobre el código Barberini, en general vid. Huelsen 1910.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 88. La datación es controvertida, según el *Census*, entre 1496 y 1516. El dibujo de Sangallo u otra copia de Ciríaco sirvió asimismo de punto de referencia para las reconstrucciones de autores de los ss. XVII y XVIII Spon, el anónimo de Cheltenham y Le Roy, así como posiblemente Stuart y Revett (*Ibid.*, p. 89; Le Roy 1758, pl. 24; Stuart,

Poco después del dibujo de Sangallo y la “serliana” de la Sala Regia del Vaticano se realizó una reconstrucción ideal de la basílica de Majencio/Constantino en Roma titulada “*tenpli pacis*”, atribuida a Bernardo della Volpaia y datable en 1513-1515 (Sir J. Soane’s Museum, Londres, codex Coner, fol. 50v)<sup>791</sup>. Es muy relevante porque incluye una ventana en forma de “serliana” coronando la embocadura del ábside principal, por supuesto sin basarse en evidencia material alguna (**fig. 357**). El artista parece preguntarse cómo no iba a tener una “serliana” esta sala de representación del poder, como en la magnífica sede del trono papal. Emplea una la solución de ventana que se había utilizado al menos desde época de Bramante. Asimismo en el dibujo se señalan cuatro basas en la embocadura del ábside, con las que quizás el autor quería aludir a una *pergula*.

Pero no en todos los casos era necesaria tanta fantasía, pues el monumento antiguo quizás más citado y revisitado, el Panteón de Roma, reconvertido en iglesia de Santa Maria ad Martyres, emplea en su pórtico la disposición de la “serliana”, aunque no se acuse al exterior y para distinguirla claramente sea necesaria una sección como las dibujadas por Serlio (lib. III, fol. VIIIv) (**fig. 358a**) y Palladio (lib. IV, Venecia, 1581, p. 77) (**fig. 358b**). El interior posee una estructura semejante en la puerta y el ábside, que también pudieron servir de referente a muchas variantes de la “serliana”. El esquema del Panteón, con su pórtico de tres filas de columnas exentas, aunque ahora liberando el arco en la fachada, se toma en el pequeño templo fantasioso del Sacrobosco de Bomarzo<sup>792</sup>.

Otro ejemplo, rara vez citado, es el ninfeo Mayor de Formia (segunda mitad s. I d. C.). A principios del s. XVI Baldassare Peruzzi realizó un dibujo (GDSU 538 A) de su planta y parte del alzado incluyendo claramente la “serliana” del fondo, en el ángulo superior derecho<sup>793</sup> (**fig. 359**). Pese a su aspecto abocetado se trata de un material minucioso, puesto que recoge las medidas del monumento y algunas indicaciones de sus estructuras. Entre ellas que se anota “*opera etrusca*”, lo cual se referiría más que a la datación del edificio, posiblemente a una técnica constructiva empleada en él atribuida a los etruscos<sup>794</sup>. ¿Tal vez el tipo de bóveda inserta en el ámbito rectangular?

---

Revet 1858, p. 118). El monumento fue destruido en 1778, aunque se conserva el lado izquierdo del entablamento en los jardines nacionales de Atenas.

<sup>791</sup> Ashby 1904, n. 59, p. 36; Buddensieg 1975.

<sup>792</sup> La serliana aplicada a un frontis rematado en frontón triangular también se aplica en otras obras como el monumento a Galesio Nicheola en la catedral de Verona (1527), de Jacopo Sansovino.

<sup>793</sup> Sobre este dibujo *vid.* Vasori 1981, n. 47, pp. 63-66.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 64.

Otro edificio muy conocido en el Renacimiento fue el arco de Orange. También Antonio da Sangallo lo recoge<sup>795</sup>. Nos interesa especialmente el lateral o “*testa*” del arco (códice Barberini, fol. 25r), donde Sangallo dibuja el arco inserto en el frontón haciendo coincidir los arranques con el retranqueo del entablamento, corrigiendo de este modo la verdadera solución irregular del monumento, en el que la luz del arco es mayor a la anchura del intercolumnio (**fig. 360a**). No obstante, percibe que algo extraño sucede en dicha fachada, algo que no llega a entender y que necesita regularizar de alguna manera, optando por introducir un doble arco en su dibujo del *taccuino* sienés (Bibl. Comunale, Siena, *Taccuino* di Sangallo, fol. 22v), datable entre 1485 y 1513 (**fig. 360b**). En ambos casos Sangallo omite las acanaladuras de las columnas e inventa la parte inferior del edificio, que estaba enterrada en aquel momento, como muestra un dibujo anónimo italiano del s. XVI (Royal Institute of British Architecture, Londres, XII.23) que también recoge el arco inserto en el frontón de modo semejante al primer dibujo comentado. La misma propuesta regularizadora, aunque de proporciones más achaparradas, se ilustra en el códice Destailleur (Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Destailleur A, fol. 37v), atribuido a Giovannantonio Dosio y datable entre 1549 y 1569<sup>796</sup>. La importancia del arco de Orange radica, entre otros motivos, en que pudiera ser la obra que inspiró a Alberti la fachada de San Sebastiano en Mantua<sup>797</sup>.

El templo de Clitunno cerca de Spoleto es otro ejemplo bien conservado y conocido. Tenido por obra romana, aunque se trata de un edificio ostrogodo, fue muy valorado por anticuarios y viajeros; consecuentemente, contamos con varios dibujos. Seguramente el más precoz es aquel realizado por Francesco di Giorgio Martini, perteneciente a su *taccuino* de viaje datable entre 1457 y 1501, donde se presta especial atención al enmarque del ábside y se restituyen sus cuatro pilastras (Uffizi 321 A v)<sup>798</sup> (**fig. 361a**). Palladio se interesó por el monumento y realizó una reconstrucción del ábside mucho más clasicista y airosa que el original, que recoge en un dibujo<sup>799</sup> y en su libro IV de 1570 (p. 101). Asimismo, un anónimo italiano próximo a Palladio realizó una sección del edificio donde también presta especial interés a la resolución del nicho (Museo Civico, Vicenza, D. 22r)<sup>800</sup> (**fig. 361b**). En su reconstrucción del templo de Marte Vengador (Mars Ultor), Palladio emplea

---

<sup>795</sup> Borsi 1985, pp. 277-282.

<sup>796</sup> Huelsen 1910, I, pp. xxxix, 33.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 281; Wittkower 1995, p. 77.

<sup>798</sup> Burns 1993, pp. 335-336.

<sup>799</sup> Zorzi 1959, fig. 185; Spielmann 1966, n. 82, p. 150.

<sup>800</sup> Zorzi 1959, fig. 184.

una embocadura de ábside resuelta con “serliana”, que recuerda lejanamente el templo de Clitunno<sup>801</sup>.

Palladio recurre a la “serliana” en otras muchas reconstrucciones, como un bosquejo que se le atribuye añadido en un dibujo anónimo del mausoleo de Diocleciano en el palacio de Split (RIBA, Londres, VIII/2)<sup>802</sup>, su reconstrucción fantasiosa del templo de Fortuna Primigenia de Palestrina<sup>803</sup> y sus numerosas interpretaciones libres de termas romanas<sup>804</sup>. El templo de Fortuna Primigenia es relevante por considerarse paradigmático en la llamada arquitectura del poder; sirvió como referente para la escalera imperial y para la organización del Belvedere por Bramante, de cuyo aspecto original se conserva un fresco pintado en la sala de los Festones del Castel Sant’Angelo en Roma, obra del taller de Luzio Luzi (1544-1545). Este fresco sugiere una “serliana” realzando el eje de simetría y como núcleo de la escalera, en situación semejante a la del dibujo de Palladio, donde se ha introducido fantasiosa e intencionadamente en el centro del conjunto (**fig. 362**). También una “serliana” sirvió como logia de apariciones en un fresco de Giulio Romano inspirado asimismo en el Belvedere parcialmente, pintado en la sala de Constantino del Vaticano, como veremos más adelante. Con respecto a las interpretaciones libres de las termas de Diocleciano, contamos además con dos dibujos de Giovanni Maria Falconetto<sup>805</sup> muy semejantes a los de Palladio. En todos ellos la “serliana” se emplea como diafragma, de modo análogo a como la interpreta Bramante en el ninfeo de Genazzano en 1508-1509. Pese a que la interpretación mayoritaria es que realmente se trataban de grupos de cuatro columnas que sostenían un entablamento continuo, la posibilidad de la “serliana” debía seducir a autores como Bramante y Palladio, posibilidad que encuentra ejemplos conservados en las termas de Dougga, de periodo severo. Como vemos, Palladio también juega con la solución de ventana termal, que no ha de confundirse con la “serliana”, pero que se vincula a ella en lugares como la Sala Regia del Vaticano o el convento de San Michele in Bosco en Bolonia, tal vez vinculable a Serlio, pero de datación y autoría controvertidas. En este caso, la monumental ventana domina toda la ciudad de Bolonia, nos recuerda el ojo alado albertiano, la visión moderna que acapara para sí la mirada de Dios.

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, fig. 176.

<sup>802</sup> Hébrard, Zeiller 1912, p. 4; *cfr.* Spielmann 1966, p. 177. El maestro debió conocer el palacio, o al menos se le atribuye una planta incompleta (Devonshire Collection, Chatsworth, XXXVI/21) publicada por primera vez Burns, Fairbairn, Boucher 1975, n. 107, p. 105; *cfr.* Lewis 1981, n. 18, p. 39.

<sup>803</sup> Zorzi 1959, fig. 209.

<sup>804</sup> *Ibid.*, figs. 85, 86, 88, 93, 99, 101, 107, 109, 114, 130, 131, 132, 135.

<sup>805</sup> *Ibid.*, fig. 134.



Al taller de Luzzo Luzzi activo en el castel Sant'Angelo de Roma (1544-1545) también se vincula una atractiva reconstrucción fabulosa de un puente, en la sala del Adrianeo (**fig. 363a**), que se registra en monedas de Trajano (**fig. 363b**) y Septimio Severo (**fig. 363c**). Tales imágenes numismáticas se interpretaron como una “serliana” que articulaba un puente de dos pisos. Este ejemplo es una muestra del papel que sin duda jugaría también la numismática como fuente de motivos arquitectónicos. Con un mismo espíritu fantasioso y de recreación de la Antigüedad, Pirro Ligorio reconstruye las fachadas de diversas tumbas ubicadas en la vía Apia, de las cuales realiza dibujos que más tarde perfeccionaría para su proyecto napolitano de su libro XLIX *Delle Antichità di Roma* (1550-1560). Entre ellas, destacan las del “*Sepolcro dei Caii Livii*”, el “*Sepolcro dei Cercenii*”, y el “*Sepolcro dei Calventii*”<sup>806</sup>, todos los cuales poseen composiciones similares a la “serliana” rematada por frontón. La numismática antigua podría haber sido también una fuente de inspiración de estrategias representativas tanto en la manipulación formal y perspectíca de motivos arquitectónicos, como en la creación de imágenes simbólicas en las que la carga sacra o imperial juegan un papel destacado<sup>807</sup>. Un ejemplo paradigmático resultado de dichos intereses lo constituyen las medallas acuñadas para conmemorar el cuarto año de pontificado de Julio III (p. 1550-1555), en cuyo reverso se representa una vista imposible de villa Giulia en la que se ha destacado intencionadamente la “serliana” del ninfeo, acompañada del rótulo “FONS VIRGO”<sup>808</sup> (**fig. 364**).

## 2. La “serliana”, protagonista de la arquitectura de prestigio

### 2. 1. La “serliana” en la arquitectura del poder renacentista

Aunque sabemos que la “serliana” era una estructura conocida en diversos núcleos de Italia –como Génova, Pavía, Milán, Venecia y Nápoles– consideramos que la ciudad de Roma actuaría como uno de los polos principales para su estudio desde la vanguardia anticuaria y para su reutilización masiva en la arquitectura del poder. Bramante y Roma son, a nuestro entender, los motores de una verdadera efervescencia de la “serliana”, sintagma que en el discurrir del s. XVI emplearían todos los arquitectos relacionados con la fábrica de San Pedro y que, tanto en arquitectura como en las demás artes, gozó de especial fortuna en torno al taller de Rafael<sup>809</sup>. Todo ello fue posible gracias a la primacía de la Ciudad Eterna en la política del mundo católico, a la

<sup>806</sup> Rausa 1997, resp. pp. 74-75, 76-81, 82-87.

<sup>807</sup> Cfr. tablas I, III.

<sup>808</sup> Pollard, 1985, nn. 554-555.

<sup>809</sup> Para contextualizar esta perspectiva general, *vid.* Frommel, Parada López de Corselas 2014, esp. pp. 295-298.

asociación del poder del papa con el referente clásico y al mecenazgo vinculado con ambas realidades, que determinaron la llegada de Bramante al servicio de la corte papal y de la representación diplomática de los Reyes Católicos. Desde aquí, ya plenamente reasumida en la iconografía del poder y lista para su intelectualización historiográfica, la “serliana” retroalimentaría núcleos como Mantua, Venecia y Vicenza de la mano de autores como Giulio Romano, Serlio y Palladio.

### 2.1.1. La Sala Regia del Vaticano

La ventana en forma de “serliana” debe su fortuna en gran medida a la Sala Regia del Vaticano, obra de Bramante proyectada en 1506/1507<sup>810</sup>. Es importante hacer notar que en dicho ámbito tiene una función de exaltación del pontífice y su trono, simbolismo que también se manifiesta hacia el exterior por medio de la dedicatoria a Julio II, “IULIUS LIGVR PP II”, tallada en la rosca del arco. Asimismo, la estructura –cuya solución de encaje del arco recuerda la fuente del acueducto de Adriano en Atenas– no es puramente una ventana, sino que forma un pasaje practicable (**fig. 365**), dato importante a nivel tipológico, pues la aproximaría a otras soluciones posteriores como la “serliana” del palacio de Carlos V en Granada. La “serliana” de la Sala Regia del Vaticano fue revisitada constantemente por numerosos artistas, como por ejemplo Bernini, quien hizo un guiño al motivo en su Scala Regia, que asimismo conduce a dicha sala. El ambiente proyectado por Bramante aún a día de hoy mantiene la función para la que fue construido, el servir como salón del trono para las audiencias papales más solemnes, particularmente para recibir representantes de naciones extranjeras (**fig. 366a**). Se empleó también para otras ceremonias de aparato como la coronación de Cosme I de Medici, gran duque de Toscana, por Pío V (18 de febrero de 1570), con la cual se reforzaba el tradicional vínculo entre Florencia y el papado. El evento y la impactante escenografía arquitectónica se difundieron en un grabado de Etienne Dupérac (1520-1604) perteneciente a la colección *Speculum Romanae Magnificentiae* (h. 1570) (**fig. 366b**). La sala sufrió diversas intervenciones entre las que destacan las de los pontificados de Paulo III (1534-1549) y Gregorio XIII (1572-1585)<sup>811</sup>. En el primero deben subrayarse la elevación del ambiente –con la adición de la bóveda estucada y la ventana termal– y la construcción de la adyacente capilla Paolina (1537-1538/39), todo ello por Antonio da Sangallo el Joven<sup>812</sup>. En sus proyectos de reforma de la Sala Regia dudó entre añadir la ventana termal o

<sup>810</sup> En general *vid.* Frommel 1977.

<sup>811</sup> En general *vid.* Redig de Campos 1967, pp. 129ss.; Davidson 1976; Frommel 1984.

<sup>812</sup> En general *vid.* Frommel 1964; Kuntz 2003. En dicho ambiente existe un fresco en el que se representa un interior sacro articulado por una serliana que termina en una ventana también en serliana, ¿tal vez citando a Sangallo el Joven?

repetir la “serliana” (GDSU 1234 A); además planteó ambos motivos en un proyecto no realizado para la capilla Paolina (dibujo conservado en el Ashmolean Museum)<sup>813</sup>. La “serliana” prevista para la capilla Paolina podría haber influido en el esquema que tomaría el célebre humanista Antonio Agustín, auditor de la Rota, en su capilla funeraria en la catedral de Tarragona (1580-1592), actual capilla del Santísimo (**fig. 367**)<sup>814</sup>. La influencia de la Sala Regia fue notable. Es posible que a dicho modelo prestigioso y vinculado a la sublimación del poder absoluto se deba el éxito y difusión de la “serliana” en contextos similares desde entonces, como algunos de los que comentaremos a continuación.

## 2. 1. 2. La sala de la Justicia del castillo-palacio de La Calahorra

En España, se ha sugerido la influencia de la Sala Regia –según el *disegno grandissimo* (GDSU 287 A) de 1504– en la que es posiblemente la primera “serliana” del s. XVI peninsular, que se situaba en la sala de la Justicia del castillo-palacio de La Calahorra (1509-1512) y que actualmente se conserva en un edificio particular de Madrid (zaguán del número 1 de la calle Don Pedro)<sup>815</sup>. Dicha estancia de La Calahorra era el salón de representación del propietario, el I marqués del Cenete, donde posiblemente administraba justicia. Su “serliana” actuaba como diafragma que enmarcaba visualmente y diferenciaba espacialmente el testero occidental, espacio cuadrado donde se situaría el asiento del marqués (**fig. 368a-b**). El diafragma se enriquece con un notable despliegue heráldico y decoración anticuaria de carácter conmemorativo y triunfal, elementos que, unidos a la tipología del vano triple, se erigen en un enmarque escenográfico y de reafirmación de la dignidad del comitente. No olvidemos que el marqués intervino como

---

Como indica la inscripción sobre el espacio destinado al trono, Gregorio XIII finaliza la decoración de la Sala Regia en 1574; asimismo se apropia de la serliana de Julio II diseñada por Bramante, introduciendo su propio nombre en el friso del entablamento que da al interior de la sala, con la inscripción “GREGORIUS XIII.P.MAX”. Desconocemos si la peculiar solución del arco encajado entre friso y cornisa y apoyado en el arquitrabe pertenecía ya a lo proyectado por Bramante o si es fruto de las reformas posteriores; el caso es que repite la solución de la fuente del acueducto de Adriano en Atenas –a la que se añade el frontón en la Sala Regia–, la misma que se conocía a través de los dibujos relacionados con Ciríaco de Ancona, como el que hemos comentado de Giuliano da Sangallo datable entre 1480 y 1510. En la cara exterior de la “serliana” de la Sala Regia, los ladrillos colocados sobre los intercolumnios laterales muestra indicios de modificaciones en dicha parte, ¿tal vez la solución de la fuente del acueducto de Adriano también se utilizó en esta cara? El resto de la estancia se decora con frescos que representan diversos acontecimientos históricos de gran relevancia como la batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571) y la matanza de la Noche de San Bartolomé (23-24 de agosto de 1572), con los que se afianzaba la posición de la fe católica en Europa.

<sup>813</sup> Frommel 2003, pp. 310-312.

<sup>814</sup> De Maria, Parada López de Corselas 2014, p. 341.

<sup>815</sup> Marías 1990, p. 126: “La serliana madrileña parece depender de modelos romanos, como el del vano de la Sala Regia del Vaticano, de Bramante, que en abril de 1507 cerraba con vidrieras Guillaume de Marcillat, pero que aparece ya en el *disegno grandissimo* (Uffizi 287A), datado entre 1505 y 1507 pero fechado en el primer año del pontificado de Julio 11, esto es 1504”.

embajador en Roma entre finales de 1504 y principios de 1506<sup>816</sup>; durante su misión vería la “serliana” de la Sala Regia y posiblemente la tomó como elemento apropiado para un salón de representación del poder, mientras que para la resolución técnica y decorativa, afín al foco Genovés, contó con el conocimiento directo de dicho entorno –capilla de San Juan Bautista de la catedral de Génova, cartuja de Pavía– y con la contratación de Michele Carlone, así como con el referente de otras composiciones de vano afines a la “serliana” –fachada del hospital de Santa Cruz en Toledo, sepulcro del cardenal Mendoza– promovidas en España por su padre el cardenal Pedro González de Mendoza<sup>817</sup>.

### 2. 1. 3. El coro de la catedral de Toledo

A mediados del s. XVI en España la “serliana” ya se había utilizado como diafragma, enmarque de sepulcros monumentales –o de la cátedra de Alcalá de Henares–, elemento destacado en retablos y arquitectura efímera<sup>818</sup>. A caballo entre la función de diafragma y el retablo, y como si de una arquitectura efímera se tratase, se sitúa la “serliana” que enmarca el grupo de la Transfiguración sobre la silla arzobispal de la sillería alta del coro de la catedral de Toledo. Demuestra el uso de la “serliana” en la ciudad antes de la impresión de la traducción española de los libros III y IV de Serlio (1552) en la propia Toledo. El grupo es obra de Alonso Berruguete (c. 1490-1561)<sup>819</sup>, quien entre 1506 y 1507 participó en Roma en un concurso para copiar en bronce el Laocoonte, como relata Vasari en la biografía de Sansovino; pasó también a Florencia. Su estancia en Italia le permitió conocer a Bramante, Miguel Ángel y Leonardo, y le puso en contacto con los manieristas toscanos discípulos de Andrea del Sarto. Regresó a España en 1518 y en Toledo trabajó en los años 1530 en la sillería alta del coro de la catedral, junto con Felipe Vigarny, para el cardenal Tavera. En un segundo momento, realizó el conjunto arquitectónico y el grupo de la Transfiguración, terminado en 1548, por encargo del cardenal Juan Martínez Guijarro, el “Silíceo” (arzobispo de Toledo 1545-1557)<sup>820</sup>. Vista desde el coro, la “serliana” –cuyos dinteles tienen además una disposición en diagonal intencionada– actúa a modo de telón de fondo, muy escenográfico, para dicho grupo, y permite la visión del rosetón de la fachada oeste tras él (**fig. 369**); por el otro lado, en el trascoro, remata el relieve de Dios Padre entronizado. Así, por ambas caras corona sitaliales –el del arzobispo y el de Dios Padre–, del mismo modo que la “serliana” de la Sala Regia corona el solio papal en el Vaticano. De hecho, vistos desde el altar mayor, la

<sup>816</sup> En general *vid.* Falomir Faus 1990, p. 267; Falomir Faus 1994, pp. 104ss.

<sup>817</sup> En general *vid.* Frommel, Parada López de Corselas 2014, pp. 299-303.

<sup>818</sup> *Ibid.*, pp. 299-306.

<sup>819</sup> En general *vid.* Azcárate Ristori 1963.

<sup>820</sup> Díez del Corral Garnica 1987, pp. 107-108.

disposición del coro, el estalo arzobispal, su “serliana” y la fuente de luz del rosetón, son un guiño a la Sala Regia.

#### 2. 1. 4. El Tribunal del Louvre

En Francia se había utilizado la “serliana” en un ámbito tan relevante como la sillería de Saint-Denis (principios s. XVI) comisionada por el cardenal Georges d’Amboise, uno de los introductores del Renacimiento italiano en el país galo. El motivo, inserto en una composición triunfal, acoge la alegoría de la Prudencia. Con el afianzamiento de las formas clásicas en Francia, la “serliana” pasó a ocupar espacios capitales en algunos de los encargos más representativos de la arquitectura gala, recogidos en la antología *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579) de Jacques Androuet du Cerceau. Jean Bullant concibió una “serliana” que acoge una estatua ecuestre en la puerta principal del castillo de Ecouen (h. 1550); el mismo arquitecto plantea como acceso principal del Petit Château de Chantilly (h. 1550-1560) una “serliana” colosal rematada en frontón y en cuyos intercolumnios laterales se colocarían los dos esclavos de Miguel Ángel conservados actualmente en el Louvre. Pero sería Pierre Lescot quien llevaría la “serliana” a la sede del poder regio francés, en la Salle Basse del palacio del Louvre, proyectada en 1550-1551 y terminada de decorar en 1558<sup>821</sup>. Allí se empleó el sintagma para regularizar el espacio –así se evitaba un salón excesivamente largo– y ofrecer una fachada de representación para el testero del ambiente, de modo que se genera un espacio muy semejante al de La Calahorra, con la misma función –no por casualidad recibió el nombre de Tribunal, ya presente en el grabado de Du Cerceau (**fig. 370**)– dentro de la Salle Basse, Salle du Bal o Grand Salle –hoy sala de las Cariátides– lugar donde además se celebraron recepciones, fiestas y el velatorio de la efigie en cera de Enrique IV<sup>822</sup>. El proyecto original preveía una trífora que apoyaba en soportes únicos –no dobles, como se haría finalmente– cuyo vano central cubriría con arco de medio punto, mientras que los laterales tendrían puertas sobre las que se situarían óculos ovales. Posiblemente dicha composición acarrea problemas proporcionales, por lo que se optaría por suprimir los óculos y doblar las columnas. La “serliana” se repite en el muro de cierre y también se utiliza en los lados menores del testero, configurando un espacio rectangular rodeado de “serlianas” por todos sus lados, que es al mismo tiempo “mitad baldaquino, mitad arco de triunfo”<sup>823</sup>. En el muro de cierre del testero, en el vano central de su “serliana”, se situó una chimenea y un escudo real; en los vanos laterales, las puertas que conducían a los apartamentos del rey y de la reina. Este doble papel de sala de

<sup>821</sup> Aulanier 1957, pp. 13-14, 20; Quoniam, Guimard 1988, pp. 40-44.

<sup>822</sup> Aulanier 1957, pp. 21ss.

<sup>823</sup> Quoniam, Guimard 1988, p. 44.

representación y de espacio de transición entre los apartamentos masculinos y femeninos también estaba presente en la sala de la Justicia de La Calahorra, situada entre los aposentos del marqués del Cenete y los de la marquesa.

## 2. 2. La asunción de la “serliana” en la iconografía papal e imperial del s. XVI

### 2.2.1. Precedentes medievales

Hasta ahora hemos tratado la continuidad en el uso de la “serliana”, su reactivación en base a la reinterpretación de tradiciones medievales y del estudio anticuario, y su protagonismo en espacios de manifestación del poder. A través del grabado de la Sala Regia y de la moneda del ninfeo de villa Giulia hemos perfilado semejante rol en la iconografía. Como referentes en este ámbito no necesitamos detenernos en el famoso disco o *missorium* de Teodosio (388) o en los platos de David (s. VI), fruto de hallazgos del s. XIX en Almendralejo y Chirpre respectivamente. Sí se nos antoja, no obstante, sugestiva la cita de las puertas de bronce de la capilla de S. Juan Evangelista en el baptisterio de S. Juan de Letrán en Roma, en las que se representan varias “serlianas”, con arco de medio punto y arco ojival. El panel superior de la hoja izquierda representa una “serliana” con arco apuntado entre torres, que acoge en su vano central la personificación de la Iglesia (*Mater Ecclesia*) entronizada, con corona, globo y libro (**fig. 371**). La obra conmemora en su inscripción el quinto año del pontificado de Celestino III (1195/1196) y pudo haber decorado la fachada del palacio papal lateranense<sup>824</sup>. Otro ejemplo medieval de “serliana”, que enmarcaba la estatua del emperador Federico II entronizado en el Arco Romano de Capua (obra de Niccolò di Cicala construida en 1234-1240 y demolida en 1557 por orden del virrey de Nápoles), era bien conocido en el Renacimiento y se recoge en un dibujo de Francesco di Giorgio Martini (GDSU 333 A)<sup>825</sup> (**fig. 372**).

### 2.2.2. La “serliana” en la iconografía vaticana

En el s. XVI romano, tras el magistral ejemplo arquitectónico de la Sala Regia, tres ejemplos iconográficos reflejan cumplidamente la asociación de la “serliana” con la exaltación del poder absoluto del papa<sup>826</sup>. El primero de ellos es posiblemente el más citado en este tipo de

---

<sup>824</sup> Angeli, Berti 2007, p. 19.

<sup>825</sup> Sobre la puerta de Capua y sus reconstrucciones en general *vid.* Willemsen 1953.

<sup>826</sup> La elección de la serliana en otras muchas obras del periodo, cuyo foco principal es el taller rafaelesco, no es casual. En la Roma papal contemporánea se pintaron otras muchas “serlianas” dependientes del taller de Rafael, como las que

estudios, *El incendio del Borgo* (1514) de Rafael, que decora la sala homónima de los apartamentos de León X. En este fresco el comitente se identifica con León IV en el momento en que, desde su balcón de apariciones –en forma de “serliana”– bendice a la población del Borgo vaticano y así cesa milagrosamente el incendio que lo devastaba en 817 (**fig. 373**). Otro ejemplo no menos interesante consiste en una propuesta de Antonio da Sangallo el Joven (GDSU 73 A) para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro (1519), que tal vez remite al fresco de Rafael. El dibujo presenta una “serliana” en cuyo vano central se sitúa un baldaquino bajo el que se alza la figura del papa destacada entre su corte<sup>827</sup> (**fig. 374**). Del pontificado de Clemente VII proponemos los frescos de los laterales de una ventana de la sala de Constantino, obra del taller de Rafael bajo la dirección de Giulio Romano contemporánea de *La conversión de Constantino* y *La donación de Roma* (1523-1524). Suele citarse el lateral derecho del hueco de la ventana, en el que el papa se asoma desde una “serliana” resuelta en “arco sirio”<sup>828</sup>. Debido al interés de este ejemplo, no obstante insuficientemente estudiado, lo desarrollaremos a continuación, ya que también refleja la asunción de la “serliana” en la representación imperial.

El hueco de la ventana de la sala de Constantino se decora en su cubierta con el emblema de Clemente VII, *candor illaesus*. Cada lateral del hueco está dividido en dos registros. En el lado derecho el registro inferior representa una estructura arquitectónica que acoge al papa (**fig. 375a**) y el superior a Gregorio Magno como destructor de ídolos<sup>829</sup>. En el lado izquierdo se repite la misma estructura arquitectónica, aunque acoge un emperador y varía su decoración escultórica (**fig. 375b**); en el recuadro superior se representa al escultor cristiano destruyendo estatuas paganas. La estructura arquitectónica empleada en ambos laterales recuerda en su piso bajo la escalera circular diseñada por Bramante para el Belvedere<sup>830</sup>, que se acompaña de una fuente y cariátides, mientras que en el piso alto se utiliza la “serliana” resuelta en “arco sirio” rematada por el escudo papal Medici flanqueado por leones. La “serliana” papal se remata con estatuas de la Fama (modelo renacentista) y la Fortuna/Abundancia (basada en modelos monetales romanos), mientras que la “serliana” imperial utiliza las de Alejandro con lanza de Lisipo o bien Zeus (frecuente en la iconografía numismática romana) y el Hermes Logios (como el llamado

---

realizó Perin del Vaga en el Castel Sant’Angelo en la galería pompeyana y la sala de Apolo, así como la de su dibujo de *La resurrección de Lázaro*, *vid.* Parma Armani 1986, pp. 17ss., 55ss, 177ss, 209-236. El mismo Rafael preveía la serliana en distintos proyectos de sus pinturas, como en *La liberación de san Pedro* o *La expulsión de Heliodoro del templo*; asimismo, la ventana que se entrevé en el tambor de la cúpula de *La escuela de Atenas*, es la parte baja de una serliana, *cf.* Spagnesi 1984, pp. 111-112, 115-117, 122, 126, 128, 132-133, 138-139.

<sup>827</sup> Donetti 2013, pp. 492-495. En general, para los dibujos de Sangallo el Joven y su círculo *cf.* Frommel, Adams 2000.

<sup>828</sup> Hartt 1958, fig. 75; Buddensieg 1965, pl. 6a; Wilinski 1969, fig. 214; Crum 1989, fig. 11.

<sup>829</sup> Sobre este tema *vid.* Buddensieg 1965.

<sup>830</sup> Sobre el Belvedere y sus reformas *vid.* Redig de Campos 1967, pp. 90ss; Frommel 2003, pp. 89ss.

Germánico del Louvre, conocido en el Renacimiento). El papa lee un discurso, vestido con sus símbolos de poder terrenal, al modo como recibe a monarcas no cristianos, puesto que lleva traje de coro (sotana, roquete, muceta y camauro)<sup>831</sup>, pero no estola; se acompaña de un paje que sostiene un quitasol o más bien el *flabellum*. El emperador, que lleva corona radiada –la cual enfatiza su aspecto pagano– lee otro discurso –al parecer respondiendo al del papa– y se acompaña de un paje que camina despreocupadamente. Es evidente que los elementos iconográficos de la composición están marcando una clara diferencia entre ambos personajes protagonistas. Se trata de un conjunto muy interesante por sus conexiones con el poder papal *versus* el poder imperial paganizante, y por el diálogo que establece con el gran nicho del Belvedere, que se recrea idealmente en estas imágenes, en las que además se representa con la perspectiva con la que se observaría realmente desde dicha ventana, de arriba abajo. El conjunto –concretamente sus dos “serlianas” contrapuestas– plantea el paralelismo entre papa y emperador, aunque denuncia el inestable equilibrio político entre ambos, al tiempo que trata de reforzar la preeminencia de la Iglesia frente al Imperio –como el resto de la sala de Constantino– con una posible alusión a la Donación de Constantino. Todo se presenta teñido de la política de Clemente VII, la misma que pocos años después de pintarse esta sala le causaría una notable humillación en el saco de Roma de 1527. No obstante, el mensaje de la ventana se retoma en 1585 en la pintura del techo de la sala de Constantino obra de Tommaso Laureti, que responde además al replanteamiento de la situación general de la Iglesia y su relación con las artes tras el concilio de Trento; en este nuevo fresco se subraya la destrucción de los ídolos –como en las imágenes superiores de los laterales de la ventana– en un ambiente en el que se ha escogido el motivo triunfal –y ya no la “serliana”– para realzar la cruz de Cristo.

### 2.2.3. La “serliana” en la Florencia Medici: arquitectura e iconografía

La influencia más evidente de las propuestas vaticanas cristalizó en Florencia. Arquitecturas y pinturas manifiestan la conexión entre dicha ciudad y la Santa Sede, al tiempo que expresan las pretensiones de la familia Medici hacia un poder hegemónico en Italia y la acaparamiento del papado, obtenido por sus miembros León X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) y Pío IV (1559-1565).

---

<sup>831</sup> La vestimenta es importante para la interpretación iconográfica. Por ejemplo, en *El incendio del Borgo*, León IV está revestido de pontifical (capa pluvial, alba y estola) y lleva la tiara, todo ello adecuado para actos litúrgicos o bendiciones, como es el caso.



Entre las intervenciones florentinas descolla la renovación del Salone dei Cinquecento en el Palazzo Vecchio, con los ventanales y tribuna dell'Udienza, destinada al trono del duque (**fig. 376a**), proyecto de Giuliano di Baccio d'Agnolo y Baccio Bandinelli (1542-1543). Ocupa el centro de dicho testero –flanqueado por los dos ventanales con sendas “serlianas”– un nicho semicircular al que se adapta otra “serliana” en cuyo vano central se colocó la estatua de León X. En eje con dicha representación, en el mismo proyecto se realizó un nicho a los pies de la sala destinado al grupo escultórico de Clemente VII coronando a Carlos V en Bolonia (**fig. 376b**). Como en la Sala de Constantino, nos encontramos de nuevo con la pretendida supremacía del papa Medici frente al emperador, aunque en este caso se complementa con signos de la renovada amistad entre ambos<sup>832</sup>. Protagonismo semejante tuvo la “serliana” en los Uffizi, diseñados por Giorgio Vasari (1560-1580) bajo el mecenazgo de Cosme I de Medici. En todos estos casos la “serliana” también se vincula claramente con la manifestación del poder<sup>833</sup>. En el Palazzo Vecchio se emplea en las pinturas de las salas de Júpiter y de Cosme el Viejo (Giorgio Vasari y Marco Marchetti da Faenza, 1556-1558) y en el Escritorio de Minerva (Giorgio Vasari y Giovanni Stradano, 1557-1566). En estos casos sirve como marco de la representación de las virtudes atribuidas a miembros de la casa Medici; en la bóveda del último ambiente citado se representa además el emblema de Clemente VII *candor illaesus*. Por si las relaciones con el Papato fueran poco, en los Uffizi se manifiesta asimismo la identificación de Cosme I con el primer emperador romano: en el cuerpo situado junto al río, la fachada que mira hacia el centro de la ciudad dispone dos “serlianas”, una mayor en el piso bajo y otra menor en el piso principal (**fig. 377**) que sirve como ventana en la que se colocó la estatua de Cosme representado como Augusto (1572-1573) realizada por Vincenzo Danti (Museo Nazionale del Bargello, Inv. 15 S).

### 2. 3. Orgullo cívico y valor artístico: Palladio y Vicenza

Del ámbito del poder monárquico saltamos a un ambiente cívico como el Palazzo della Ragione, llamado Basílica de Vicenza, nombre ya de por sí significativo. Se trata del gran proyecto de Palladio, iniciado en 1549 y que el arquitecto modifica y supervisa hasta su muerte en 1580<sup>834</sup>. La obra destaca por el uso versátil de secuencias de “serlianas” de distinto tamaño para adaptarse a las irregularidades del edificio gótico que envuelve; además en su interior incluye una variación de la “serliana” con frontón. Pero la Basílica de Vicenza no solamente supone un ejercicio

<sup>832</sup> Señal del giro político que significó la coronación de Carlos en Bolonia. La amistad entre el papa y el emperador se refleja en el grupo escultórico a través de los gestos de las manos de Carlos V, *vid.* Palacios Méndez e. p.

<sup>833</sup> *Cfr.* Crum 1989, pp. 238-251; Satkowski 1993, pp. 37-44, 53-55.

<sup>834</sup> Zorzi 1965, pp. 43ss.

arquitectónico y anticuario, sino que otorga a esta sede del poder cívico un aspecto moderno que hunde sus raíces en la dignidad clásica del vocabulario y la sintaxis empleados en su diseño. Además, la plaza en la que se inserta la Basílica (**fig. 378**), con su pareja de grandes columnas, edificios religiosos y civiles, cita a la del San Marco de Venecia, compitiendo con la Serenísima. En tal sentido, la Basílica podría citar la Biblioteca Marciana, donde Sansovino introdujo un ritmo de “serlianas” cuyos intercolumnios laterales son muy estrechos, ritmo que pudo tomar de edificios antiguos como el arco llamado de Marcantonio en Aquino, según dibujos renacentistas<sup>835</sup>.

Refiriéndose a su Basílica, Palladio señala en su *Terzo libro* (Venecia, 1581, p. 41): “[...] *i portichi, ch’ella hà d’intorno; sono di mia inventione: e perche non dubito che questa fabrica non possa esser comparata à gli edificij antichi; & annoverata tra le maggiori, e le più belle fabbriche, che siano state fatte da gli antichi in qua, si per la grandezza, e per gli ornamenti suoi: come anco per la materia, che è tutta di pietra viva durissima; e sono state tutte le pietre commesse, e legate insieme con somma diligenza*”. El fragmento informa sobre el valor que Palladio confiere a su Basílica por sus características formales y materiales como una de las mayores y más bellas fábricas construidas desde la Antigüedad. A este respecto subraya la “*grandezza*” y los “*ornamenti*”, monumentalidad y distribución de los elementos compositivos y decorativos, en suma, la secuencia de “serlianas”; para después destacar que la obra esté hecha enteramente de piedra, algo poco habitual en Italia. El hecho de que Palladio considere estos pórticos invención suya es otro de los condicionantes para el uso por la historiografía del término “motivo palladiano” o “ventana palladiana” en lugar de “serliana”. Además el texto nos sirve para demostrar la actitud divulgativa de Palladio, que en sus libros comenta frecuentemente sus propias obras, algo que Serlio pudo hacer en pocas ocasiones ya que apenas construyó; pese a ello ambos son los primeros autores que difunden la “serliana” en tratados ilustrados, además masivamente, lo que sin duda ha condicionado la adopción de los términos que indicamos. Ambos autores divulgan por tanto el sintagma en un momento en el que ya estaba bien asentado en la arquitectura del poder y se consideraba como elemento de gran valor artístico.

Frente a la Basílica en la plaza dei Signori se situaba el poder armado de la ciudad, representado por la logia del Capitaniato, diseñada por Palladio en 1565. El proyecto sufrió cambios en 1571 y se llevó a cabo entre 1571 y 1572<sup>836</sup>. En el edificio destaca sobremanera el lateral que enlaza con una de las calles principales de la ciudad, la *contrà del Monte*; dicho lateral

---

<sup>835</sup> Brands, Heinrich 1991.

<sup>836</sup> Ackerman 1981, p. 121-126; Wittkower 1995, pp. 120, 122-124.

decora su fachada con figuras alusivas a la Paz y la Victoria y con inscripciones, conjunto que celebra la batalla de Lepanto (1571)<sup>837</sup>. La decoración sorprende además por la superabundancia de trofeos militares, como en los arcos de Septimio Severo y Orange, que realzan las alusiones al triunfo; presidiendo todo ello, una “serliana” ocupa un puesto privilegiado y rector de la composición. Bajo ella, el propio arquitecto colocó su firma, “ANDREA PALLADIO ARCHITECTO”, a tamaño monumental, como queriendo vincularse con todo ese despliegue celebrativo y sus formas clásicas (**fig. 379**). Tal vez este ejemplo fue uno de los que incitaron a adoptar el término “ventana palladiana”<sup>838</sup>.

Como ya hemos tenido ocasión de indicar, Serlio y Palladio fueron los grandes divulgadores del motivo. El impacto de sus aportaciones es de triple naturaleza: ampliaron sus implicaciones funcionales —especialmente Palladio—, estimularon su adopción en geografías cada vez más lejanas —desde Francia, España y Portugal hasta el norte de Europa y América— y en cierto modo ampliaron su ámbito social, puesto que no sólo el monarca, sino todo gran señor, noble o burgués que se preciase debían imitarlo y construir su respectivo palacio urbano o campestre de acuerdo con fórmulas que citaban constantemente el prestigioso motivo, fórmulas cada vez más fáciles de seguir a través del flujo de la imprenta. En estos aspectos insisten el *Quarto Libro* y especialmente el inédito *Sesto Libro* de Serlio<sup>839</sup>. Por su parte, la aportación de Palladio causó sensación en lugares tan destacados como la obra de João de Castilho en el claustro de D. João III (a partir de 1554) del Convento de Cristo de Tomar, principal sede de la Orden de Cristo<sup>840</sup>.

### 3. El palacio de Carlos V en Granada

#### 3.1. La “serliana” de la fachada sur del Palacio de Carlos V

Según E. Rosenthal, el proyecto para la “serliana” de la fachada sur del palacio de Carlos V en Granada ya existía hacia 1528 —opinión que comparte F. Marías<sup>841</sup>—, aunque también indica que se volvería a trazar en 1537-1539 y 1548, y se construiría, con la colaboración del escultor Niccolò

---

<sup>837</sup> Ackerman 1981, p. 124; Wittkower 1995, pp. 122, 124.

<sup>838</sup> Sobre el uso recurrente de la serliana por parte de Palladio *vid.* Dalla Pozza 1966, pp. 52-54.

<sup>839</sup> Serlio, lib. VI, fols. 10r (casa del noble fuera de la ciudad), 15r (casa del príncipe ilustre fuera de la ciudad) 23r, 25r y 26r (casa del príncipe ilustrísimo en el campo).

<sup>840</sup> En general *vid.* Maia da Silva 2012, pp. 60-123. La tesis citada interesa asimismo para el estudio de la difusión de la serliana en Portugal (*ibid.*, pp. 38-59).

<sup>841</sup> Marías 1992, p. 249.

da Corte, acorde con el nuevo proyecto de Machuca en 1548-1555<sup>842</sup>. E. Rosenthal también sugiere que Machuca y Orea pudieron proyectar otra “serliana” para la fachada principal del palacio, la occidental; habría sido el balcón de apariciones de Carlos V, mientras que la “serliana” de la fachada sur sería el mismo elemento destinado a la emperatriz y serviría también como paseadero y estufa de invierno, elemento frecuente en palacios españoles<sup>843</sup>. La “serliana” construida no tiene antepecho de piedra en el vano central porque se habría pensado en una barandilla metálica –otro rasgo hispánico–, la cual permitiría una mejor visión de la figura regia (**fig. 380**). Las plazas proyectadas ante ambas fachadas –antes de 1539– enfatizarían el carácter de lugar de comparecencia ante la multitud y enfatizarían el protagonismo de los eventuales balcones de apariciones previstos<sup>844</sup>. A nivel de composición, cabe destacar asimismo que la “serliana”, como es habitual en la Antigüedad –en casos como el Pretorio de Phaena, el santuario de Baalbek, el Panteón o algunas de las reconstrucciones de Pirro Ligorio citadas– en el palacio carolino se asocia también con el eje de una planta central. La majestad del conjunto se realza por la pareja de figuras femeninas aladas escribiendo en grandes cartelas situadas entre el arco y los óculos de las enjutas. Se tratarían no ya de las personificaciones de la Historia o de la Fama, como suele decirse, sino más bien victorias, siguiendo un modelo muy difundido en el arte imperial romano de dicha divinidad escribiendo en una cartela o simplemente sosteniéndola<sup>845</sup>.

### 3.2. La *koiné* cultural de la “serliana” del palacio de Carlos V

Los casos comentados sugieren que la “serliana” en España sólo se entendería a partir de influencias italianas, pese a que contamos al menos con un ejemplo iconográfico antiguo y varias reconstrucciones de fachada hipotéticas<sup>846</sup>. A pesar de ello, Valencia plantea una posible creación original que emplea el mismo esquema que la “serliana”. La extraordinaria creatividad y nivel de innovación de este foco se ha puesto de manifiesto en los últimos años<sup>847</sup>. Uno de sus principales arquitectos fue el gerundense Pere Compte, autor de la Lonja de la Seda de Valencia. Su taller

---

<sup>842</sup> Rosenthal 1988, pp. 85-91, 220.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 269-270. Este autor establece comparaciones con otras muchas “ventanas de apariciones” antiguas, medievales y modernas. Atribuye dicha función a logias con serliana como la del palacio de Diocleciano en Split, conocido en la época; y reconoce la serliana como motivo prestigioso.

<sup>844</sup> Sobre la interpretación de la “planta grande”, la “planta pequeña” y la conservada en el Archivo Histórico Nacional, de discutida cronología y autoría, *cf.* Rodríguez Ruiz 2000; Rodríguez Ruiz 2001 (ambos con estado de la cuestión). Según dicho autor, todos serían posteriores a 1537-1538; el del AHN sería el primero, representa el estado de las obras antes de 1539 (en esa fecha se cambian los soportes del patio).

<sup>845</sup> LIMC VIII, Victoria 354, 355, 359.

<sup>846</sup> Una estela funeraria procedente de Clunia Sulpicia que emplea la serliana con frontón triangular y en cuyo vano central se sitúa la figura del difunto entronizado, así como las reconstrucciones de la villa de Carranque y del palacio de Cercadilla, entre otras posibles.

<sup>847</sup> En general *vid.* Serra Desfilis 2012.

trabajó en el nuevo pórtico del Almudín (depósito de trigo) de la ciudad en los años 1497-1498<sup>848</sup>. Las trazas del pórtico se atribuyen al mismo Compte, que se hace eco del lenguaje desornamentado de su maestro Francesc Baldomar, emplea criterios estereotómicos modernos y cuyo esquema compositivo se considera “de indudable interés, al remitir a la fórmula que combina el arco con el dintel y que se conoce como motivo serliano, se ha considerado una peculiar interpretación ausente de valores renacentistas, en un sentido léxico, de este registro compositivo”<sup>849</sup>. La ausencia del léxico clásico y la originalidad del esquema podrían hacer pensar en un *unicum* muy creativo, como por otro lado no sería de extrañar en ese momento en el foco valenciano. No obstante, no sería descartable una influencia italiana, tal vez genovesa o más posiblemente napolitana. No hemos de olvidar la existencia en Nápoles de la monumental “serliana” tardoantigua del baptisterio de la catedral.

En cualquier caso, el Almudín nos informa sobre la capacidad de Valencia para la recreación y permeación de la “serliana” en ámbito español. Esta ciudad era un importante enclave comercial conectado con Génova, Roma y Nápoles, al que llegaban piezas arquitectónicas genovesas. En ella se situaba el centro de operaciones del marqués del Cenete<sup>850</sup> y la innovadora residencia de Jerónimo Vich, embajador en Roma en 1507-1520 y consejero de León X. El palacio Vich en Valencia (1526-1527) utiliza en su patio dos de los escasos ejemplos de “serliana” resuelta en “arco sirio” del Renacimiento (**fig. 381**), precisamente el mismo tipo de arco –fusionado con el entablamento– que se emplea en diseños de Giulio Romano y en la “serliana” del palacio de Carlos V<sup>851</sup>. Este elemento, más que de una dependencia directa entre los ejemplos citados, nos habla sobre un ambiente teórico y formal común cuyo núcleo de irradiación fue la Roma de León X y Clemente VII. Como ya hemos sugerido dicho foco llevó a cabo una labor centrífuga, retroalimentó tradiciones ya existentes en otros núcleos y estimuló soluciones innovadoras que proclamaban la dignidad de los nuevos poderes. Granada, como cabía esperar, fue otro gran foco de recepción e innovación; a este respecto cabe destacar las “serlianas”-retablo de la iglesia de San Jerónimo, diseñadas por Diego de Siloé a partir del 1528 y cuya función es acoger inmensos escudos del Gran Capitán (**fig. 382**), así como un dibujo de una escenografía (**fig. 383**) que se atribuye al mismo artista y que podría vincularse con Granada<sup>852</sup>. La asociación de la “serliana”

---

<sup>848</sup> Sobre el Almudín y la documentación sobre sus dos fases constructivas *vid.* Zaragoza, Gómez-Ferrer 2007, pp. 143-146.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 144. *Cfr.* Bérchez 1994, pp. 52-54.

<sup>850</sup> En general *vid.* Falomir Faus 1990.

<sup>851</sup> La conexión con dicho artista se refuerza por la combinación del motivo con el potente almohadillado rústico, presente en el dibujo de la Abertina y en el palacio granadino. Tafuri 1989; Tafuri 1995, p. 258.

<sup>852</sup> Frommel, Parada López de Corselas 2014, p. 304.

con ámbitos de glorificación es evidente en el primer tercio del s. XVI en España; otro de sus ejemplos paradigmáticos en iconografía lo supone la clave del apeadero del ayuntamiento de Sevilla (1526-1530), en la que una “serliana” contiene el emblema de la ciudad, las figuras del rey san Fernando –en el vano central– flanqueado por las de san Isidoro y san Leandro –en nichos rematados en arco situados dentro de los intercolumnios laterales–<sup>853</sup>.

Del ambiente cultural europeo del que beben las “serlianas” del palacio Te de Mantua y del palacio de Carlos V en Granada dependería también aquella construida como acceso principal del castillo-palacio de Breda (**fig. 384**) en la década de 1530 por Tommaso Vincidor da Bologna. Dicho edificio era la residencia de Enrique III de Nassau-Breda (1483-1538), conde de Nassau que tuvo un papel importante en la coronación de Carlos V de Bolonia en 1530 y que además estaba casado con Mencía de Mendoza (boda 26 de junio de 1524), hija del I marqués del Cenete<sup>854</sup>. Pedro Machuca había sido aprendiz de Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel, y en el período 1517-1519 trabajó en el taller de Rafael en la decoración de las logias vaticanas –en la *loggetta* del cardenal Bibbiena se representa una “serliana” (**fig. 385**), entre otros motivos arquitectónicos que se inspiran en la pintura del IV estilo– donde coincidió precisamente con Tommaso Vincidor y Perin del Vaga, entre otros<sup>855</sup>. Esa experiencia en las logias del Vaticano influiría seguramente en otra “serliana”, tal vez la primera pintada en España (terminada en 1537), que decora la estufa de Carlos V –el llamado Peinador de la Reina– dentro de los cuartos nuevos en los palacios nazaríes de la Alhambra (**fig. 386**). La obra, realizada tras la muerte de la emperatriz Isabel por los pintores italianos Julio Aquiles y Alejandro Mayner –con la supervisión de Machuca– se inserta en la galería oeste de las estancias privadas del emperador en un ciclo de glorificación de carácter mitológico y relativo a sus campañas en Túnez<sup>856</sup>. El modelo es deudor de los motivos presentes en la *loggetta* del cardenal Bibbiena, que a su vez se inspiran en la *Domus Aurea* de Nerón; no obstante, el ejemplo más próximo al de Granada lo constituye la decoración de la Casina de Pío IV por Pirro Ligorio (**fig. 387**). Esta *koiné* cultural nos habla de un destacado prestigio genérico y autoridad clásica otorgados a la “serliana” en la cultura visual y la iconosfera del momento. Pero además ejemplos como el palacio de Carlos V nos permitirían hablar de citas a referentes de

---

<sup>853</sup> Agradecemos a Carlos Plaza Morillo el habernos recordado este notable ejemplo.

<sup>854</sup> Sobre el castillo-palacio de Breda, su serliana y sus relaciones con España y Roma *vid.* Wezel 1999, esp. pp. 60ss., 92, 237.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 62. El balcón de apariciones de Castel Sant’Angelo, en forma de trífora adintelada, habría sido un candidato idóneo para la colocación de una serliana; no obstante es posible que quisiera respetarse la sobriedad, ‘clasicismo’ y predominio de horizontales del prestigioso mausoleo de Adriano.

<sup>856</sup> López Torrijos 2000, pp. 117ss.

autoridad imperial clásica, concretamente a emperadores romanos hispanos, para acentuar la legitimación de Carlos V como emperador romano y rey español<sup>857</sup>.

### 3.3. Conclusión

Enlazando con una tradición clásica ininterrumpida y su reactivación en base al estudio anticuario y a la configuración de la imagen moderna del poder, en los dos primeros tercios del s. XVI el papa y su corte, embajadores activos en Roma, el arzobispo primado de las Españas, el rey de Francia, el rey de Portugal y otros grandes señores, ciudades y artistas utilizaron la “serliana” en sus escenografías de autoafirmación. El emperador Carlos y su círculo no podían ser ajenos a un sintagma tan útil formalmente como relevante simbólicamente. En efecto, la “serliana” del palacio de Carlos V en Granada condensó la rica *koiné* cultural en torno a dicho sintagma en el panorama español y europeo del momento e hizo realidad un tipo de balcón de apariciones que en la Roma papal –pese a su relevancia en el dibujo para el deambulatorio sur de San Pedro y frescos como *El incendio del Borgo* o aquellos que decoran la ventana de la sala de Constantino– nunca llegó a construirse.

---

<sup>857</sup> Stiglmayr 2000, pp. 203-204. Desarrolla la cuestión en pp.142-144 (arco sirio) y 193-197 (serliana). Como modelos antiguos, relacionados con emperadores de origen hispano, cita solamente la logia del Canopo de Villa Adriana (p. 143) y el disco de Teodosio (p. 144), aunque hemos de recordar que no se conocían en dicho periodo. Puede pensarse más bien en la citada fuente del acueducto de Adriano en Atenas.

## Figuras

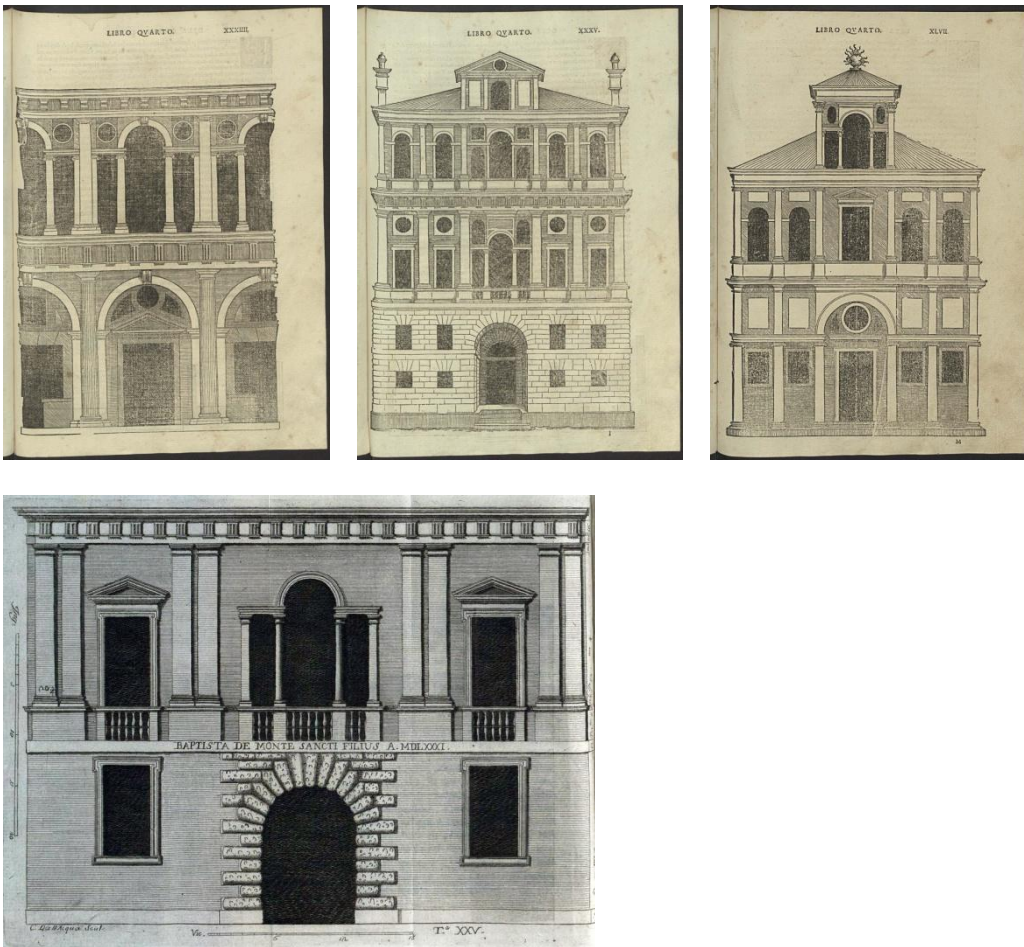


Fig. 1: a-b-c) Fachadas de palacios, libro IV de S. Serlio. d) “Fabbrica Monti” (Bertotti Scamozzi 1780, pl. XXV).

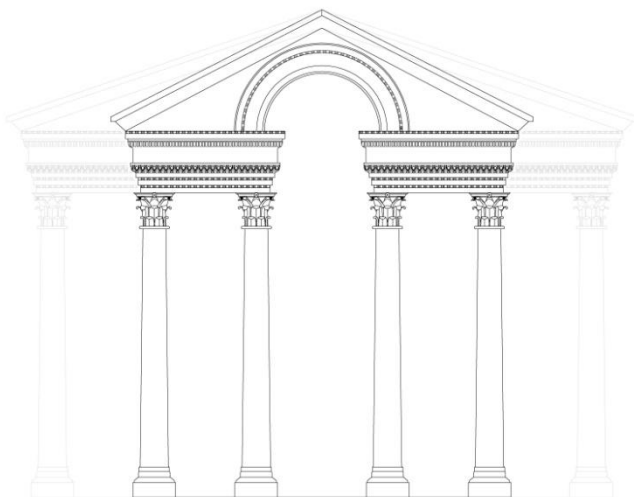


Fig. 2: Esquema de la “serliana” rematada por frontón, basado libremente en el templo Corintio de Termessos (Iñaki Matías & Manuel Parada López de Corselas – ICAC).



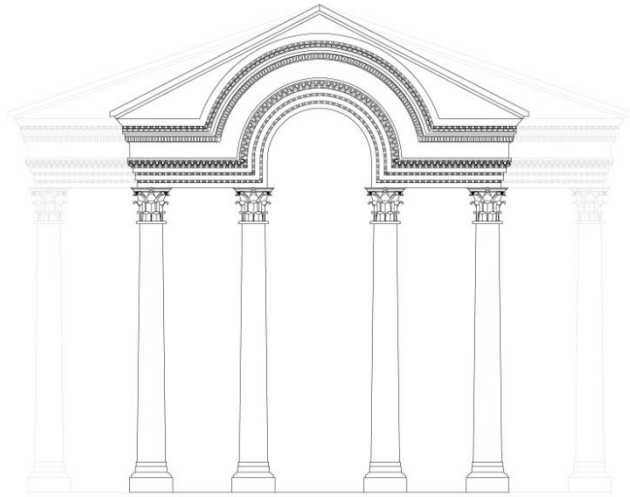


Fig. 3: Esquema de la “serliana” resuelta en “arco sirio” y rematada por frontón (“frontón sirio”), basado libremente en el templo de Adriano en Éfeso (Iñaki Matías & Manuel Parada López de Corselas – ICAC).

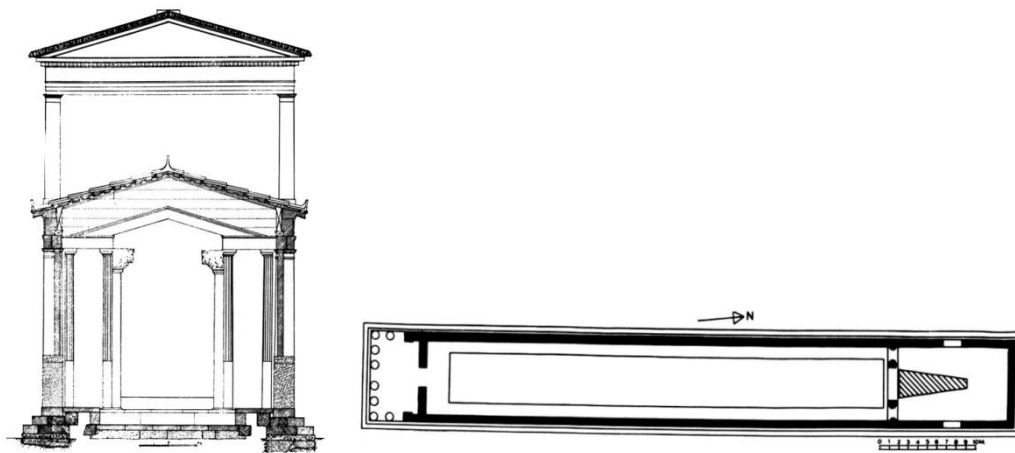


Fig. 4: Reconstrucción del vestíbulo de los Toros del *Neorion*, Delos (Roux 1981, figs. 12, 13).

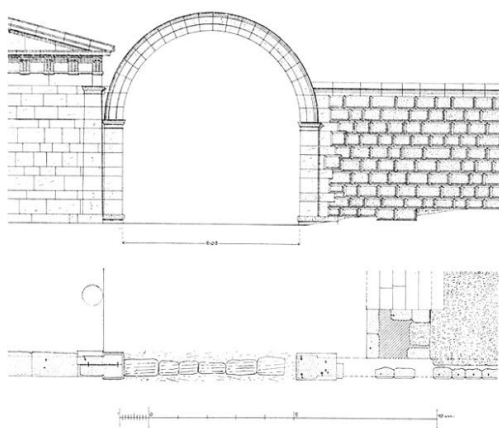


Fig. 5: Reconstrucción de la puerta del ágora de Priene (Wiegand, Schrader 1904, figs. 199-200).

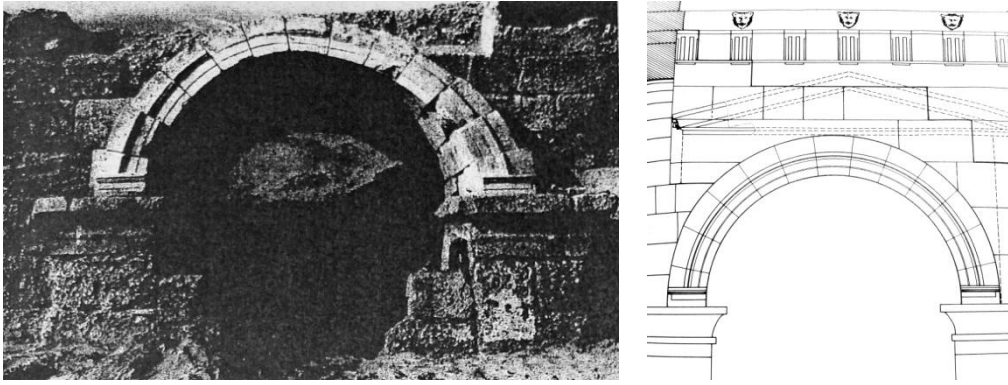


Fig. 6: Puerta este, Side (a: Raming 2009, pl. 2, fig. 1; b: detalle de Dornisch 1992, pl. desp. II).



Fig. 7: Reconstrucción de la puerta Ístmica de Corinto (Dornisch 1992, fig. 1).

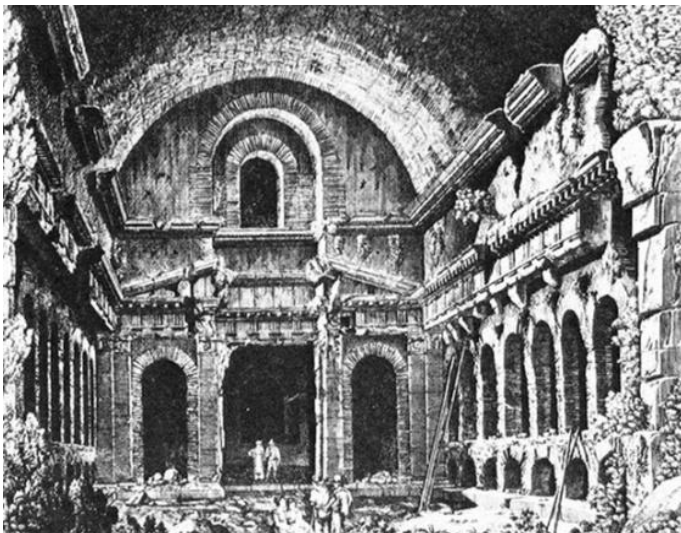


Fig. 8: Ninfeo dórico de Castel Gandolfo (grabado de G. B. Piranesi).

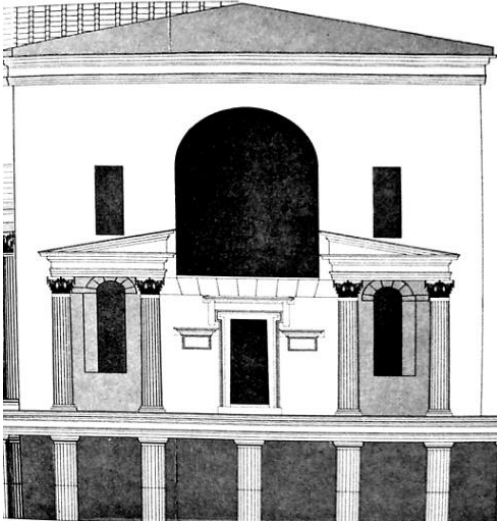


Fig. 9: Fachada de la sala absidal del santuario de Fortuna Primigenia en Praeneste, la actual Palestrina (Tybout 1989, pl.15, fig. 2).

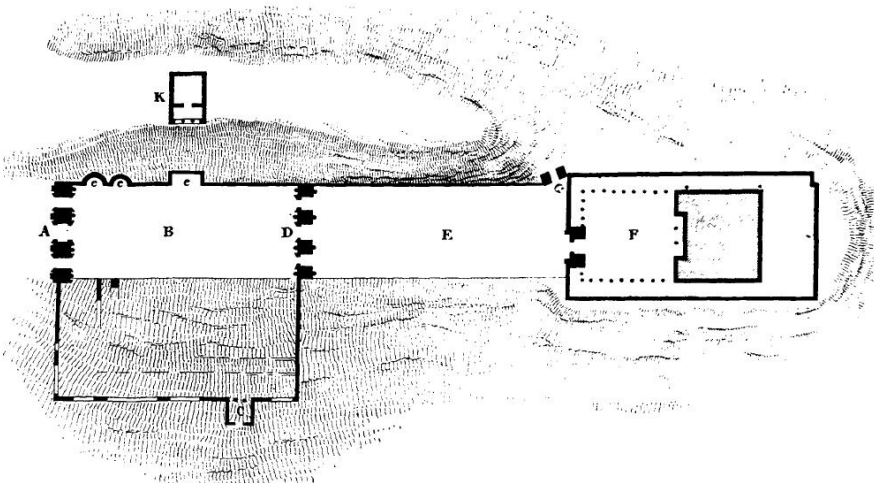
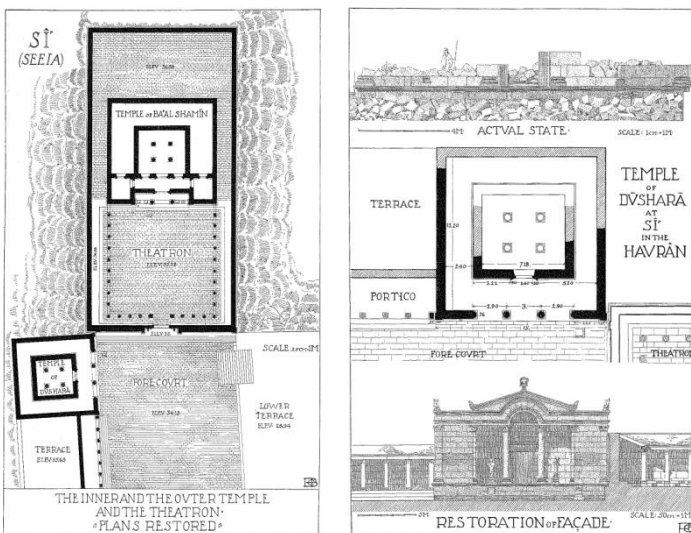


Fig. 10: Planta del santuario de Sī' (según Vogüé 1865-1877, fig. 3, p. 32).



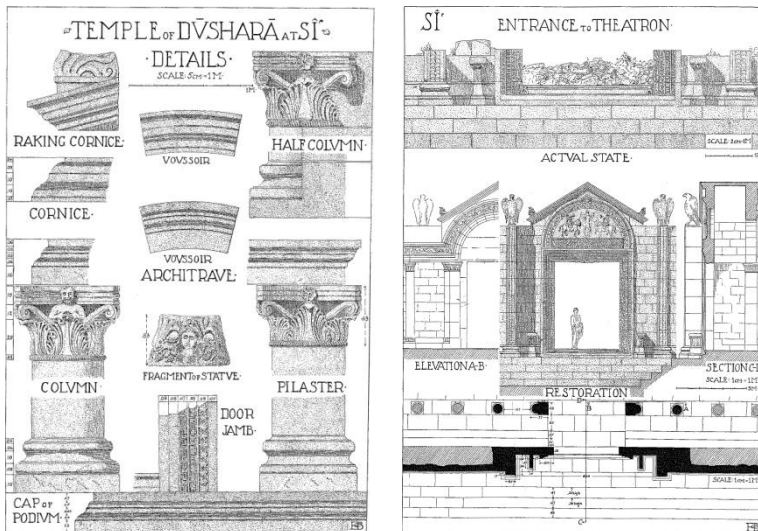


Fig. 11: Fragmentos hallados y reconstrucción del conjunto de Sî' propuesta por H. C. Butler (Butler 1916, figs. 324, 335, 336, 329).



Fig. 12: Inauguración del "jardín sirio" en los Cleveland Cultural Gardens, 29 mayo 2011.

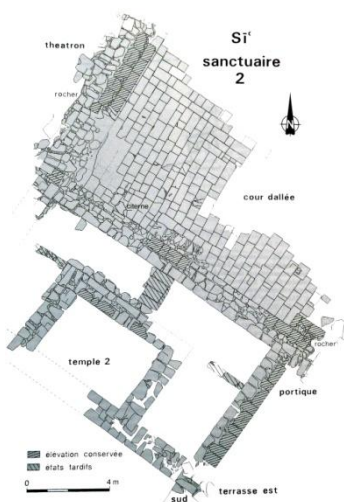
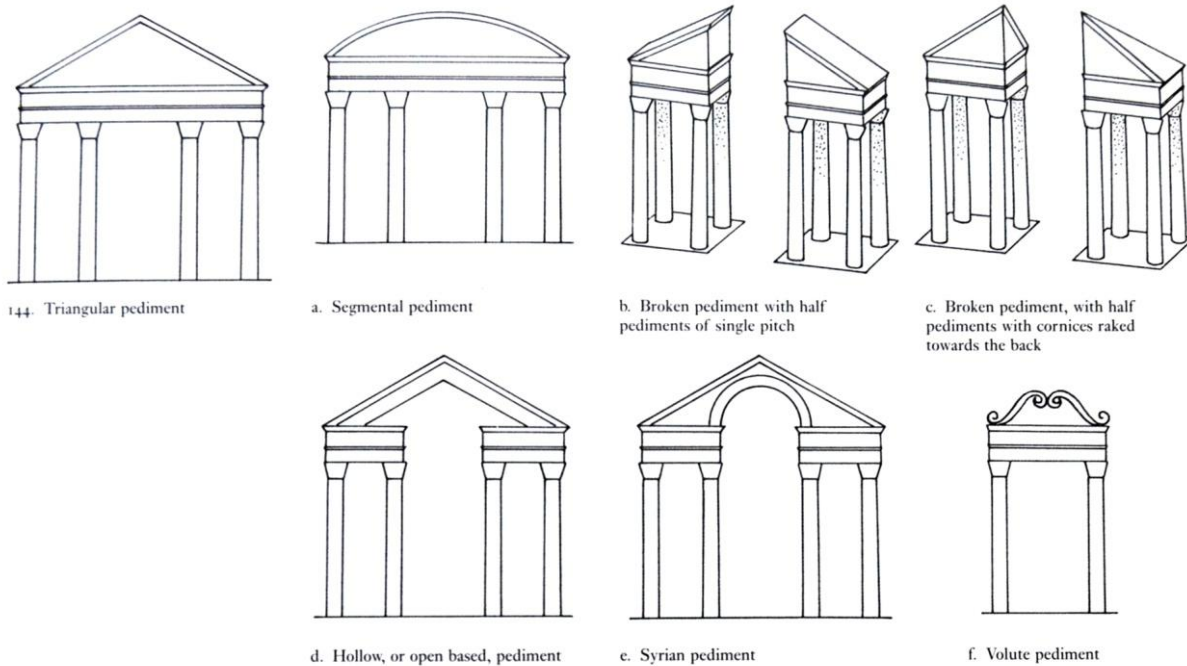
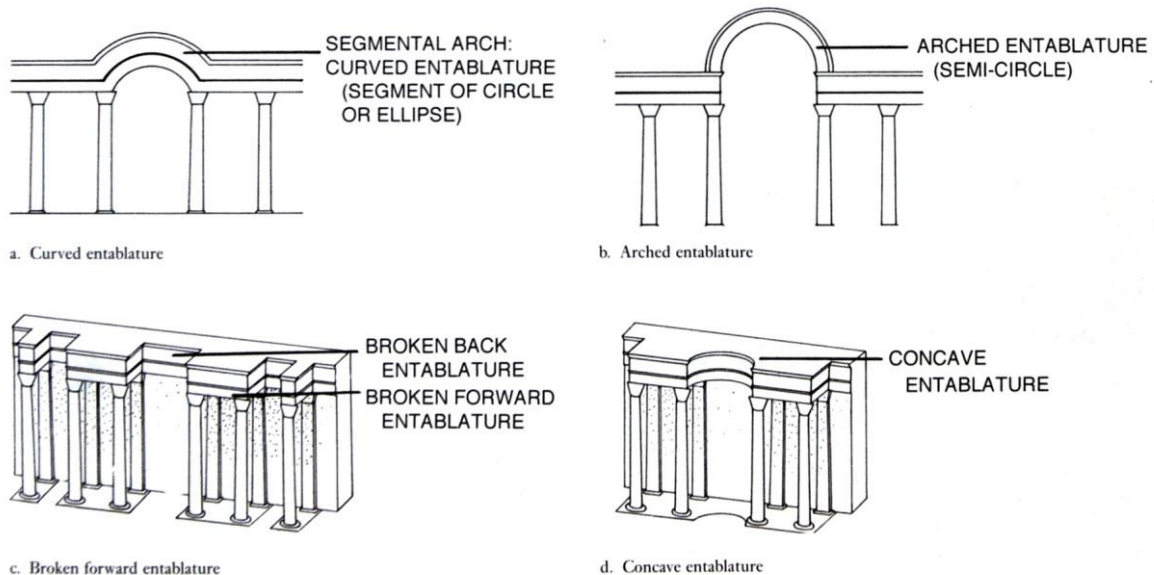


Fig. 13: Planta actualizada del templo 2 de Sî' y del acceso al *theatron* (Dentzer 2010, fig. 2, p. 366).



145a-f. Baroque types of pediments



146a-d. Baroque forms of entablatures

Fig. 14: Esquemas arquitectónicos de raíz ptolemaica alejandrina observados por J. McKenzie en la arquitectura y la pintura clásicas que ilustran su capítulo “*Classical architectural style of Ptolemaic Alexandria and its depictions*” (McKenzie 2007, p. 91).

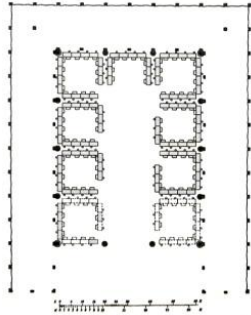
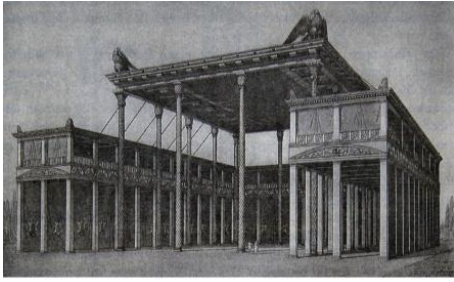


Fig. 15: Reconstrucción del pabellón de festivales de Ptolomeo II descrito por Ateneo (Studniczka 1914, pls. 1, 3).

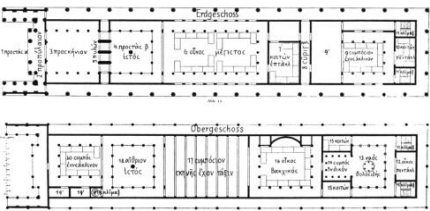
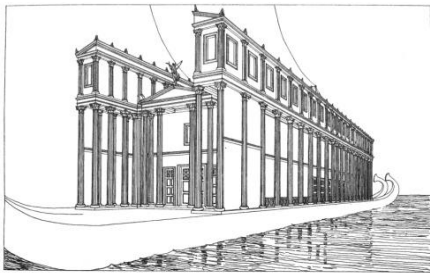


Fig. 16: Reconstrucción del *Thalamegos* de Ptolomeo IV (Caspari 1916, figs. 10-12).



Fig. 17: Templo de Edfú.

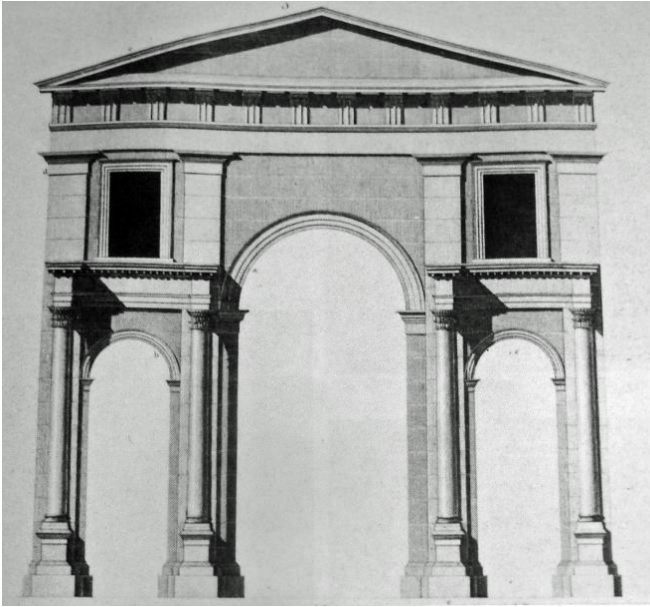


Fig. 18: Puerta occidental de Antinoe (Chabrol, Jomard, Moisy 1809, IV pl. 58).

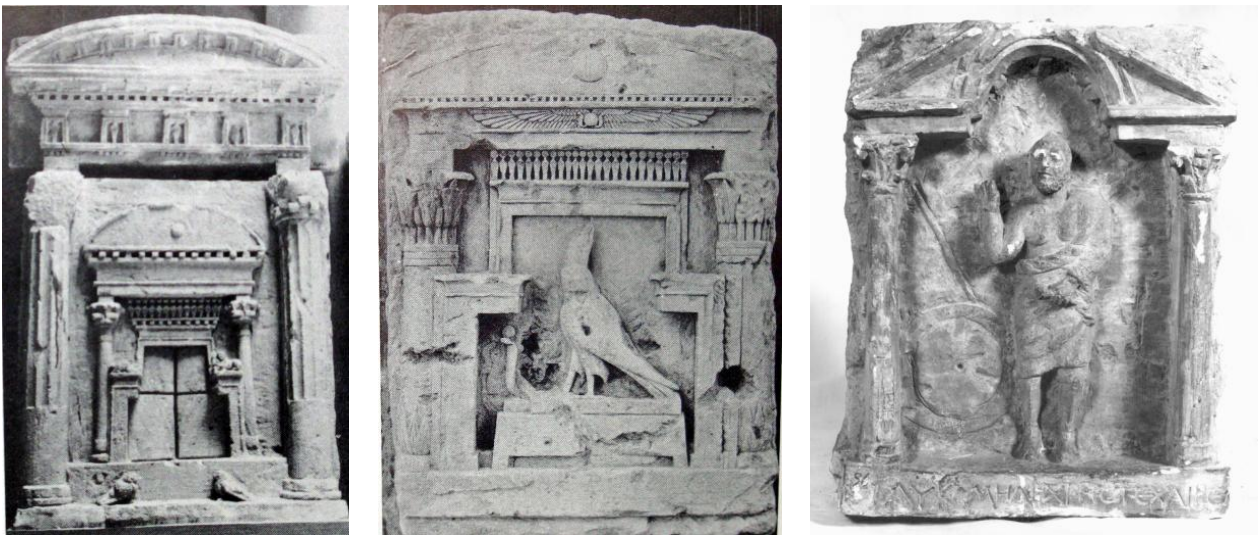


Fig. 19: a-b) Pareja de placas de *loculi* procedentes de Marsa Matruh, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pensabene 1993, pl. 117, figs. 7-8). c) Placa de *loculus* en forma de *Naiskos* del soldado Lycomedes, procedente de Alejandría, Museo Greco-Romano, Alejandría (Stefan Schmidt).

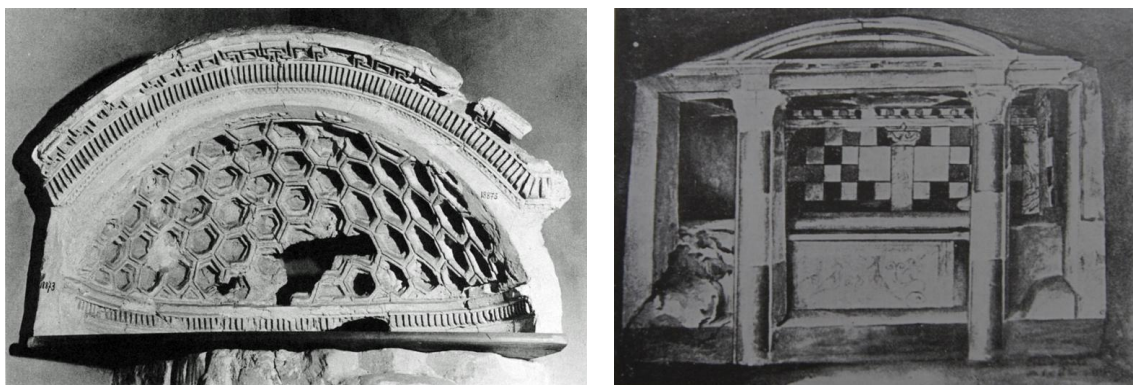


Fig. 20. a) Fragmento de semicúpula de nicho semicircular o edículo, Souk el Wardian, Museo Greco-Romano, Alejandría (Fakharani 1965, pl. 16, fig. 5). b) Tumba 8, Ras el Tine (McKenzie 2007, pl. 194.c).

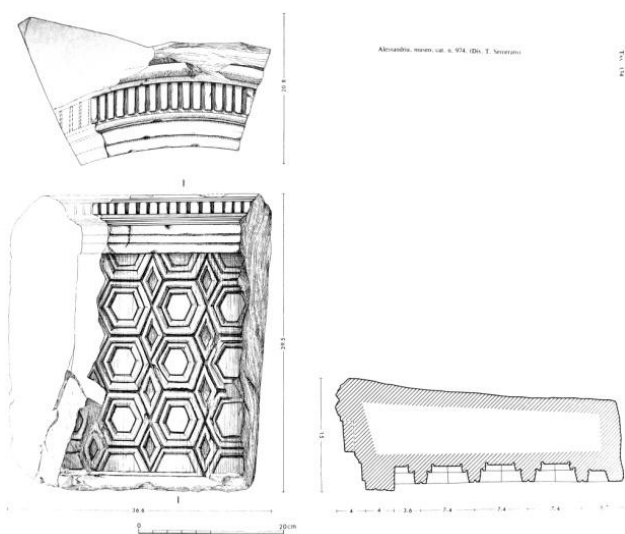


Fig. 21: Semicúpula alejandrina (Pensabene 1993, n. 974, pl. 134).

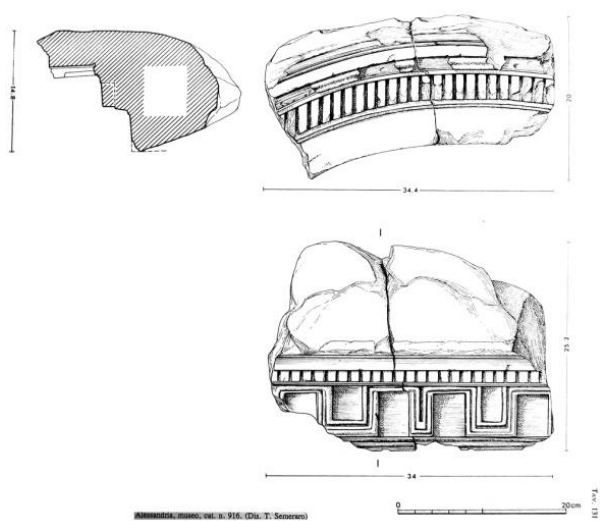


Fig. 22: Fragmento arquitectónico alejandrino (Pensabene 1993, n. 916, pl. 131).



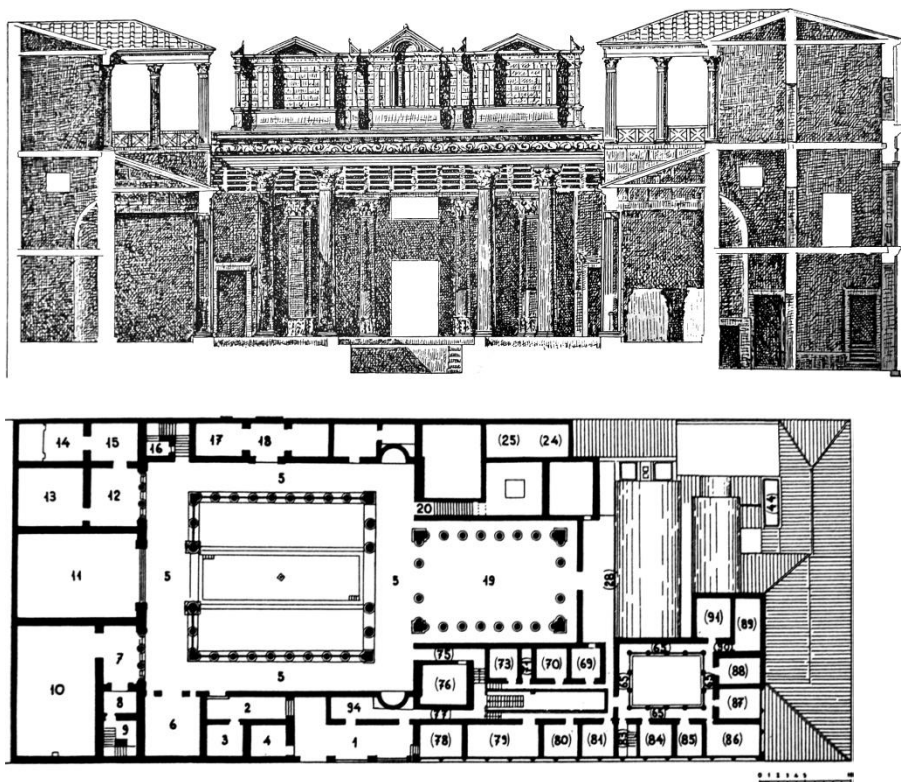


Fig. 23: a) Sección del *peristylum* mirando hacia el norte (Pesce 1950, pl. VI) y b) planta (*Ibid.*, pl. XI) del Palacio de las Columnas, Ptolemais.

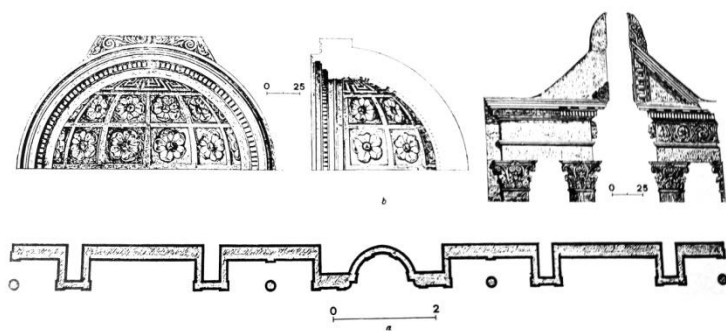
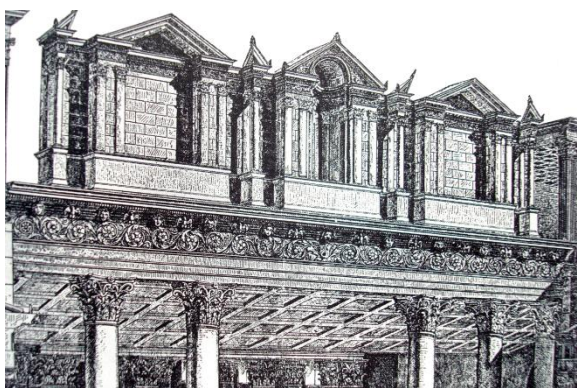


Fig. 24: a) Fachada interior principal, lado norte del *peristylum* (Pesce 1950, pl. X) y b) detalles de la misma estructura en sección y planta (*Ibid.*, pl. XIII.B), Palacio de las Columnas, Ptolemais.

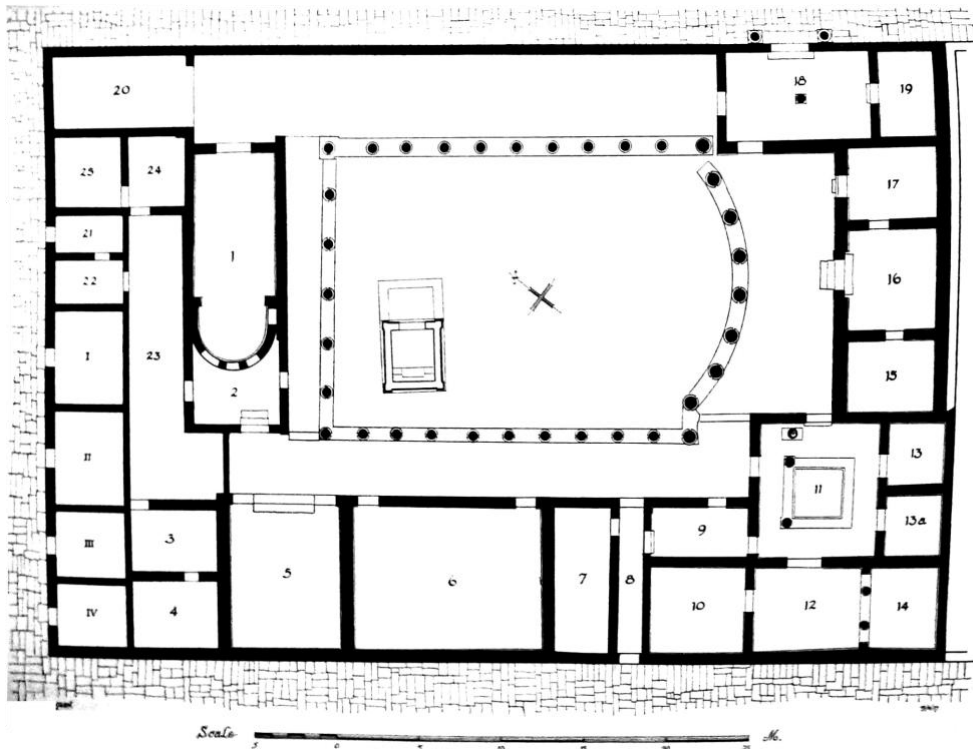


Fig. 25: Planta de la Villa Romana de Ptolemais (Kraeling 1962, fig. 43, p. 121). En la habitación 14 (ángulo inferior derecho) se reconoce la planta de la “serliana”.

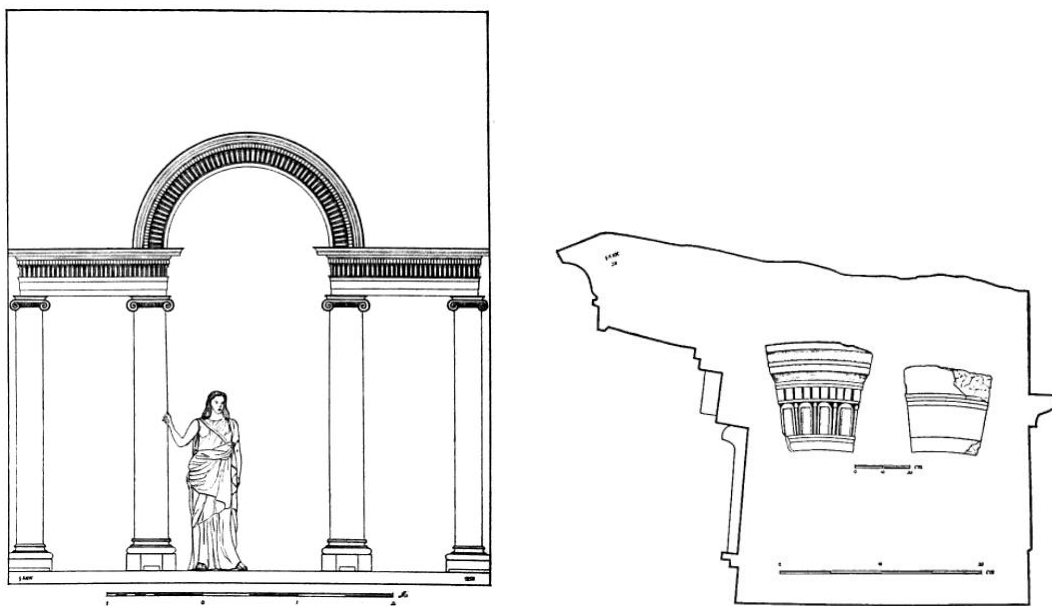


Fig. 26: a) Reconstrucción de la “serliana” (Kraeling 1962, fig. 48, p. 129) y b) detalle de una pieza de su arco (*Ibid.*, fig. 49, p. 130), habitación 14, Villa Romana, Ptolemais.

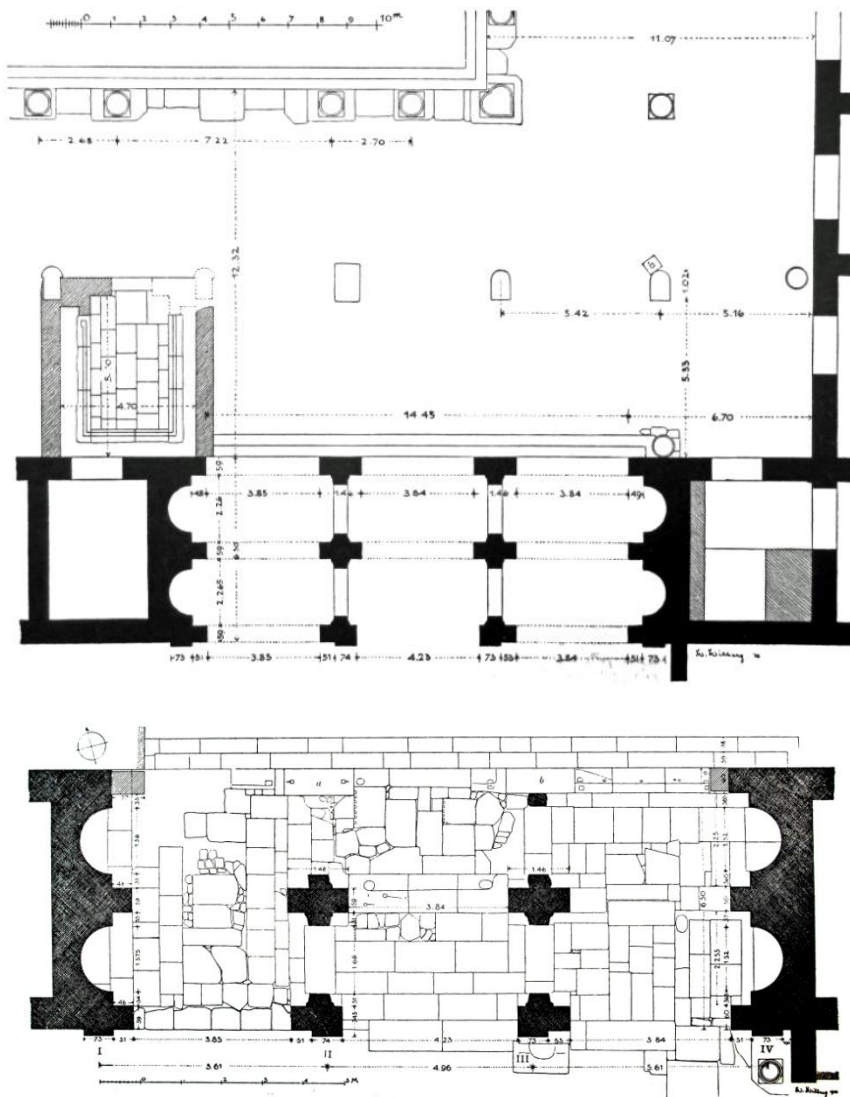


Fig. 27: Plantas de la puerta de Maceo y Mitrídates en Éfeso y su relación con el ágora Tetrágona (Ephesos III, figs. 64-65, pp. 40-41).



Fig. 28: Vistas generales de la puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).

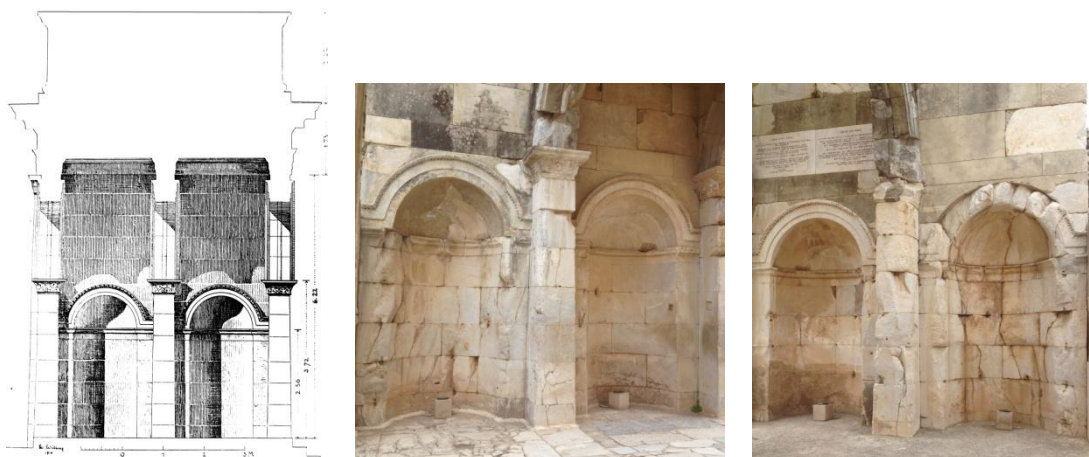


Fig. 29: Sección del interior del lado sur (Ephesos III, fig. 88, p. 55) y vista de los nichos de los extremos, puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).



Fig. 30: Diversas vistas de los nichos laterales, puerta de Maceo y Mitrídates, Éfeso (Salvador Pastoriza).

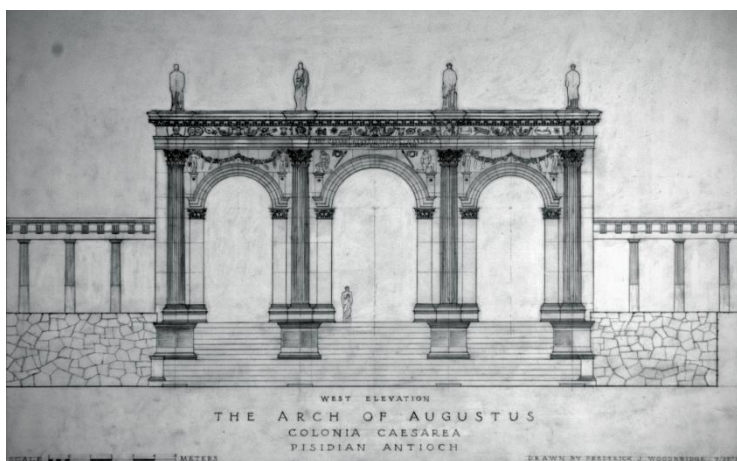


Fig. 31: Dibujo reconstructivo por Frederick J. Woodbridge de la puerta del templo de culto imperial, Antioquía en Pisidia (Ossi 2005, fig. 19 = Robinson 1926, fig. 31).



Fig. 32: Detalle de un relieve procedente de la puerta del templo de culto imperial, Antioquia en Pisidia (Robinson 1926, fig. 45).

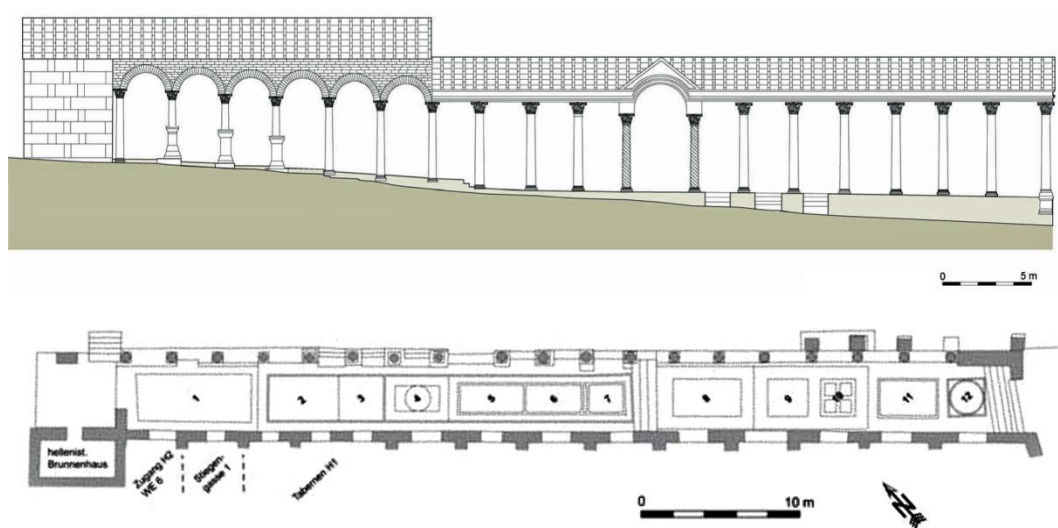


Fig. 33: Reconstrucción actual del alzado (Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009, fig. 50) y planta (modificación de *ibid.*, fig. 2) de la stoa basilica, Éfeso.

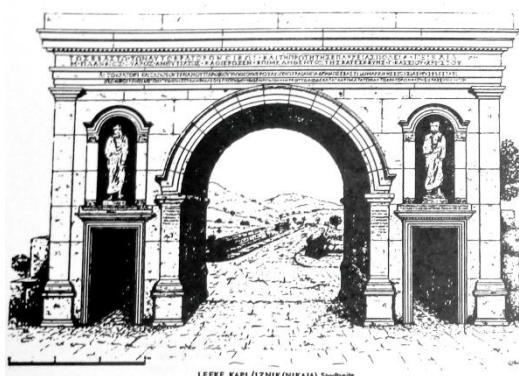
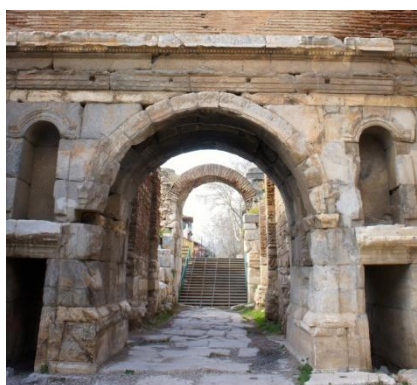


Fig. 34: Estado actual y reconstrucción (Schorndorfer 1997, fig. 60) de la puerta de Lefke, Nicea.



Fig. 35: Puerta de Estambul, Nicea.

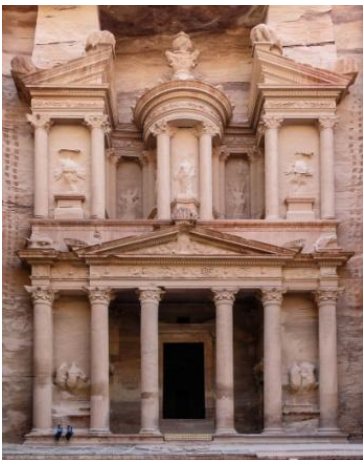


Fig. 36: Al Khasneh o “Tesoro” (tumba 62), Petra.

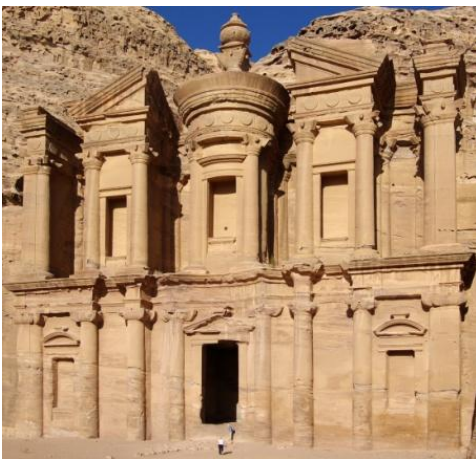


Fig. 37: Deir o “Monasterio” (tumba 462), Petra.

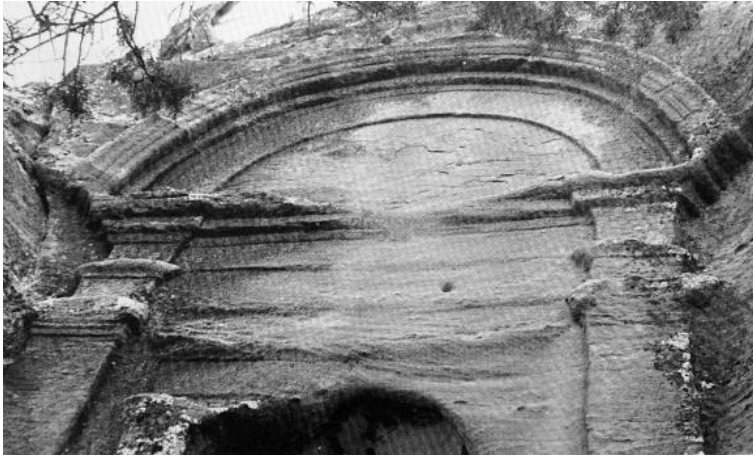


Fig. 38: Detalle de la fachada de la tumba 154, Petra (McKenzie 1990, pl. 156, fig. b).

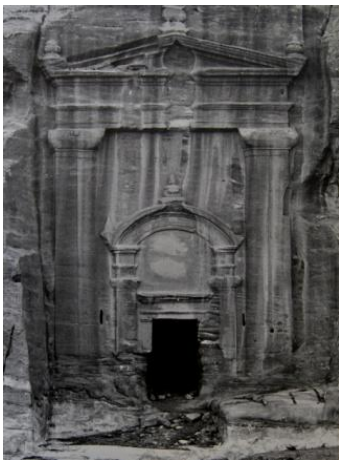


Fig. 39: Fachada de la tumba 229 o “del Renacimiento”, Petra.

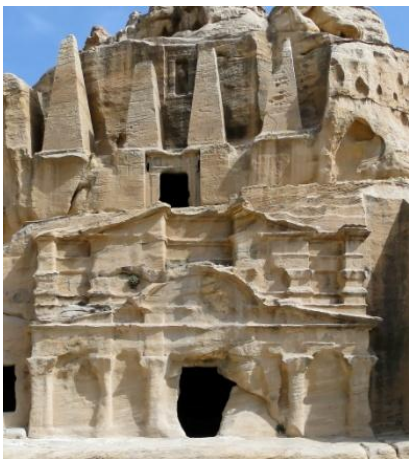


Fig. 40: Tumba triclino de Bab el-Siq (tumba 34), Petra.



Fig. 41: Puerta Nabatea (o puerta oriental), Bosra.



Fig. 42: Dos interpretaciones posibles de la fachada de la tumba de Sextius Florentinus, Petra (tumba nº 763), según Netzer y Domaszewski respectivamente (Netzer 2003, fig. 41).

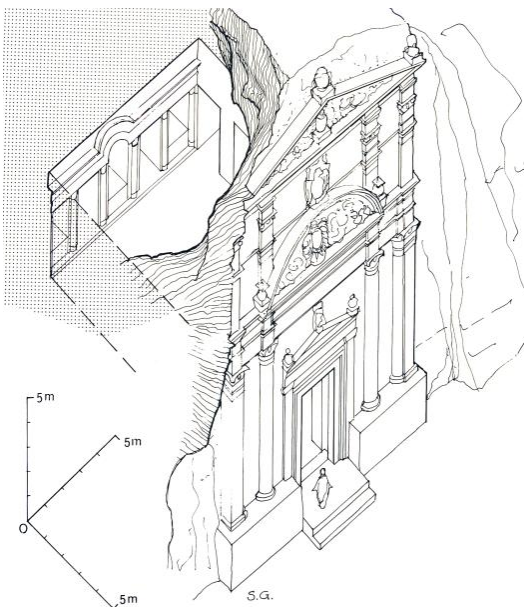


Fig. 43: Perspectiva de la tumba de Sextius Florentinus, Petra (Mckenzie 1990, fig. 1).





Fig. 44: Interior de la tumba de Sextius Florentinus, Petra.

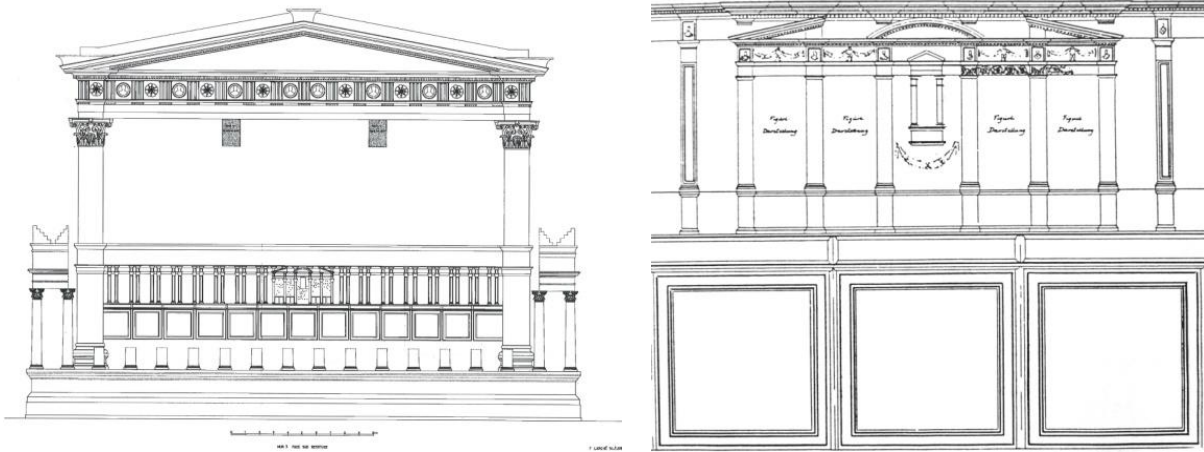


Fig. 45: Reconstrucción del muro sur del Qasr Firaun y detalle del mismo (Larché, Zayadine 2003, figs. 214, 223).

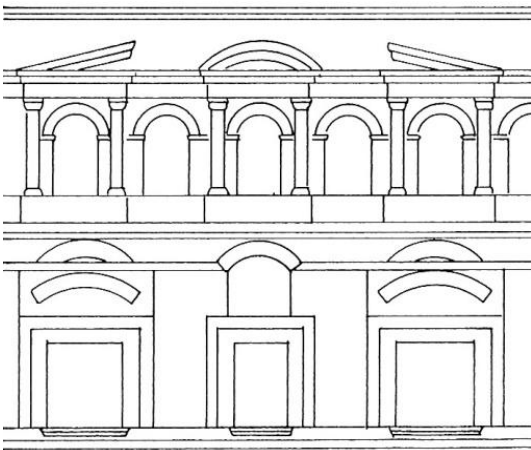


Fig. 46: Detalle de la reconstrucción del mercado de Trajano (Larché, Zayadine 2003, fig. 215).

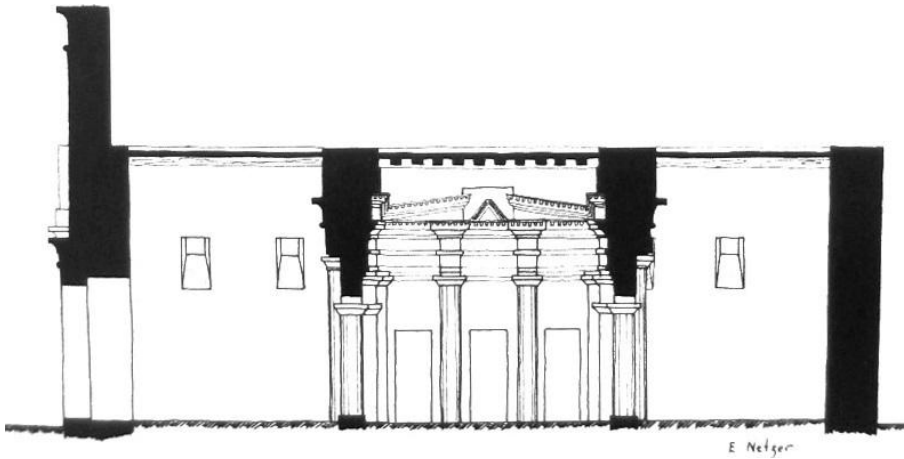


Fig. 47: Reconstrucción del interior del templo de Qasrawet (Netzer 2003, fig. 133).



Fig. 48: *Cubiculum* de la villa de Oplontis.

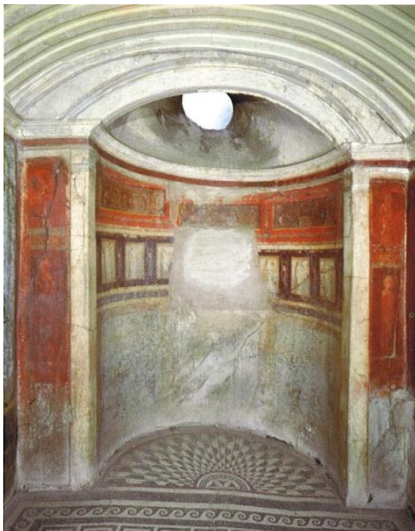


Fig. 49: Habitación 48 de la casa del Menandro, Pompeya.



Fig. 50: *Oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata, Pompeya.

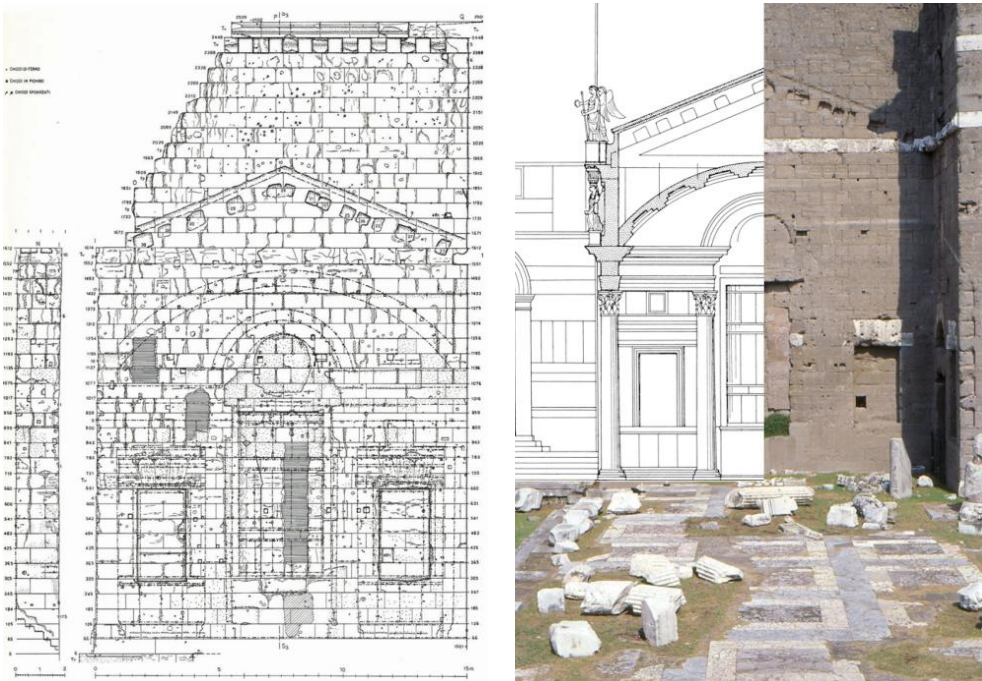


Fig. 51: a) Lectura de paramentos de la cabecera del pórtico sudeste del foro de Augusto (Bauer 1985, fig. 7) y b) su confrontación con el muro original.

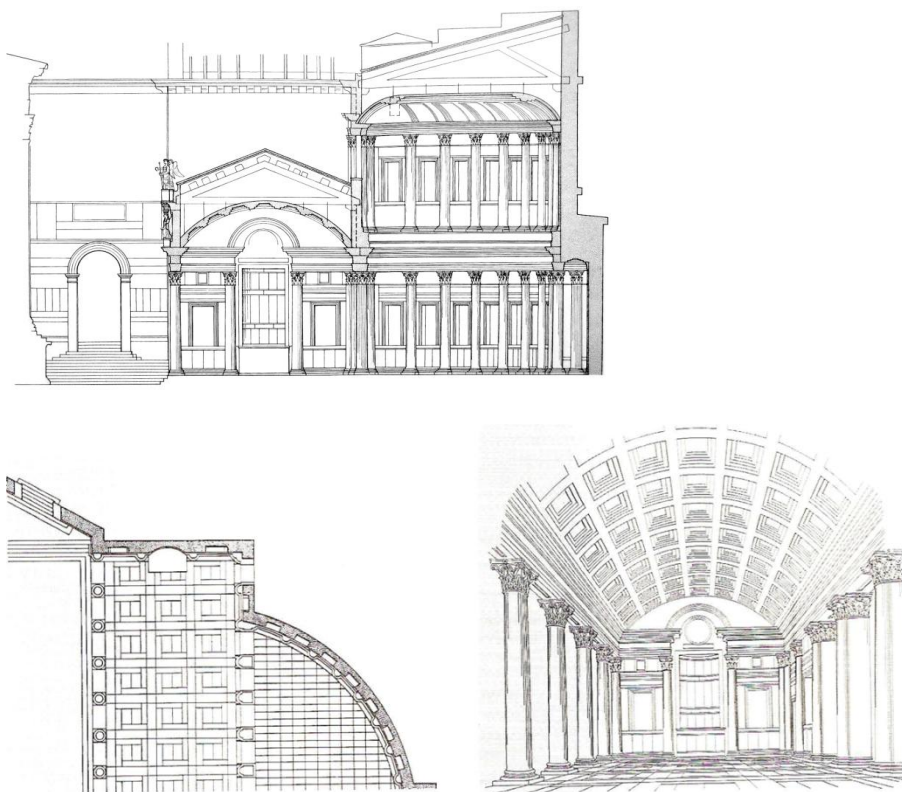


Fig. 52: Reconstrucción de la cabecera del pórtico sudeste del foro de Augusto (Bauer 1985, fig. 10).

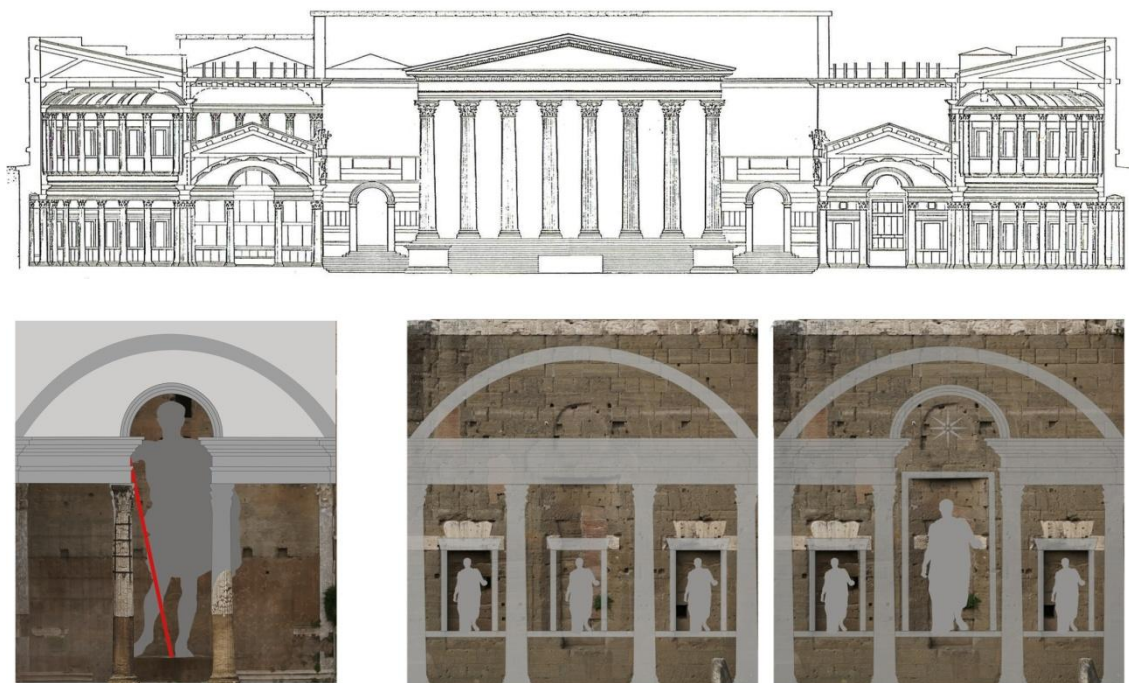


Fig. 53: a) Reconstrucción del foro de Augusto, Roma (Bauer 1985, fig. 4). b) Propuesta de visión del coloso desde el interior del pórtico noroeste, foro de Augusto, Roma (Vivó, Lamuà Estañol e. p., fig. 4). c) Comparativa de la propuesta del proyecto inicial y el definitivo con la ampliación de la hornacina central del pórtico sureste, foro de Augusto, Roma (Vivó, Lamuà Estañol e. p., fig. 5).

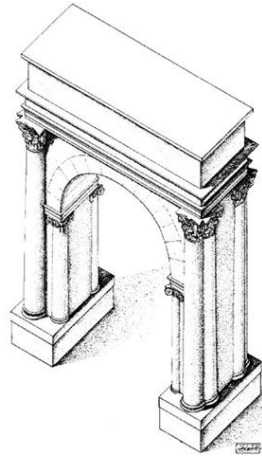


Fig. 54: Arco llamado de Marcantonio, Aquinum (Brands, Heinrich 1991, figs. 1-2).

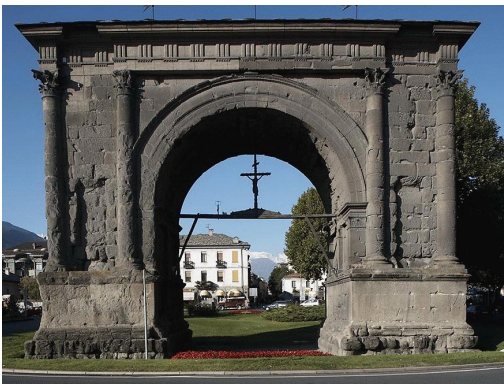


Fig. 55: Arco de Augusto, Aosta.



Fig. 56: Templo llamado de Diana, Mérida.



Fig. 57: Templo o “curia” de Talavera la Vieja.

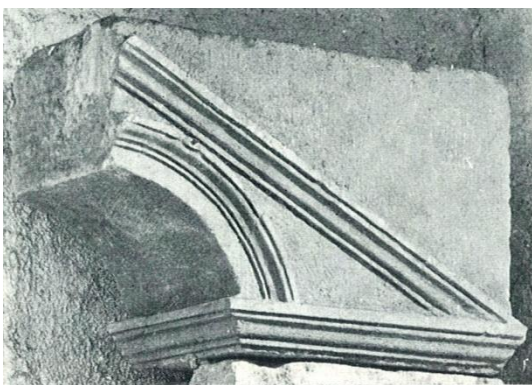


Fig. 58: Restitución del mausoleo de Can Peixau (Claveria, Rodà 2015, fig. 1) y b) detalle de su “frontón arcuado” (Guitart Durán 1976, pl. 43.4).

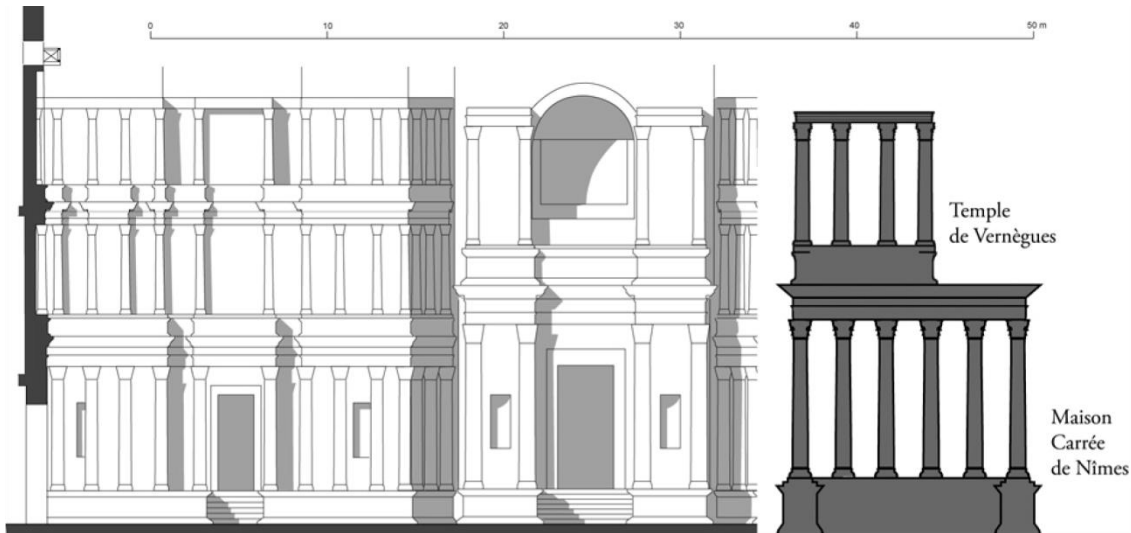


Fig. 59: Esquema de la *frons scaenae* del teatro de Orange y comparación con el templo de Vernègues y la Maison Carrée (Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011, fig. 4, p. 200).

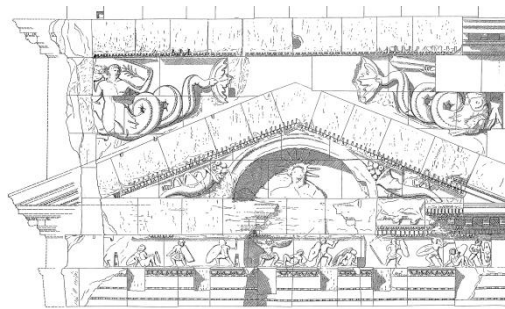


Fig. 60: Lado este del arco de Orange (d: dibujo de Amy 1962, pl. 21).

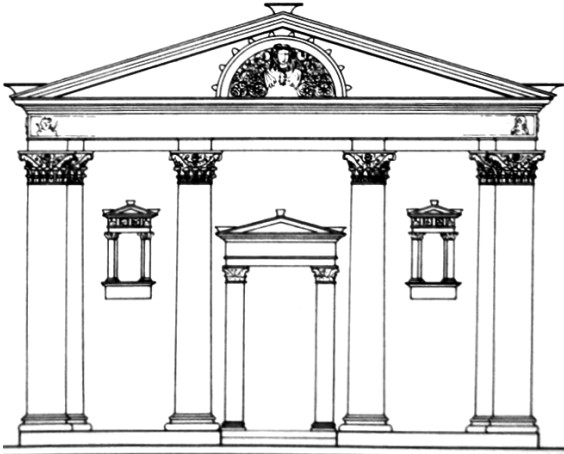


Fig. 61: Reconstrucción de la fachada del templo (estructura interna) de Khirbet et-Tannur (Netzer 2003, fig. 122).

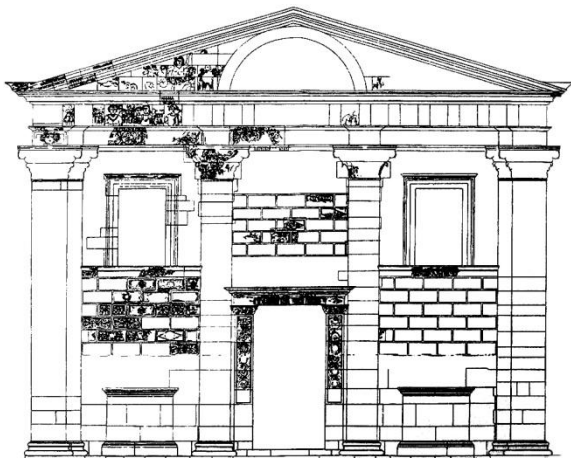


Fig. 62: Reconstrucción de la fachada sur del templo de Khirbet adh-Dharih (*Ibid.*, fig. 126).



Fig. 63: Arco de Germánico en Saintes.



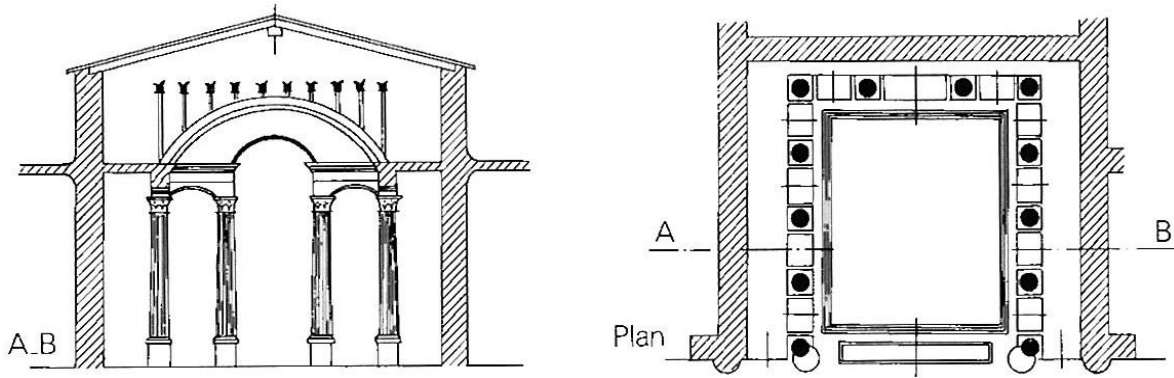


Fig. 64: *Oecus* de la casa de Meleagro, Pompeya (Gros 2006, fig. 51).



Fig. 65: Ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón, Formia.

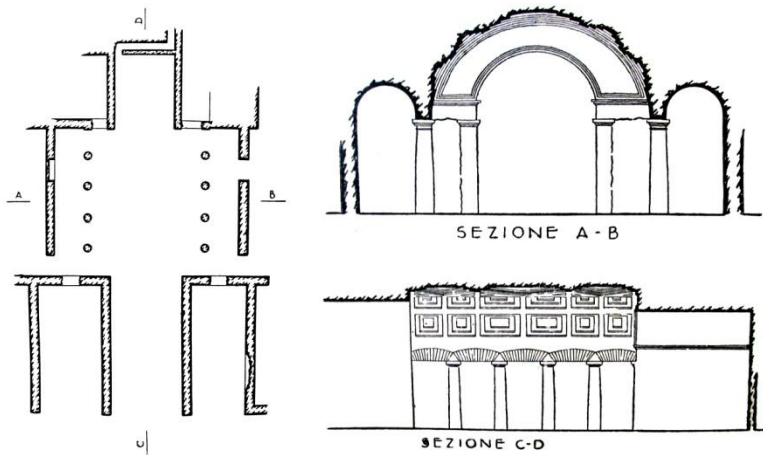


Fig. 66: Planta y secciones del ninfeo Mayor de la villa llamada de Cicerón, Formia (Lugli 1938, figs. 6-7).

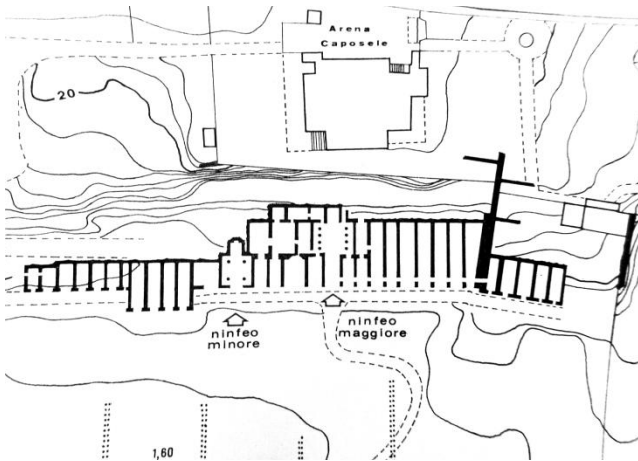


Fig. 67: Planta de la villa llamada de Cicerón, Formia (Giuliani, Guaitoli 1972, pl. 97, fig. 1).



Fig. 68: Comparación entre a) el ninfeo de la casa de Neptuno y Anfítrite en Herculano y b) un detalle del relieve de la tumba de los Haterii.



Fig. 69: Casa de Apolo, Pompeya.



Fig. 70: a) Larario del *viridarium* de la casa VII, XV, 8, Pompeya (Boyce 1937, pl. 6.2). b) Larario del atrio de la casa IX, I, 7, Pompeya (Boyce 1937, pl. 6.1).

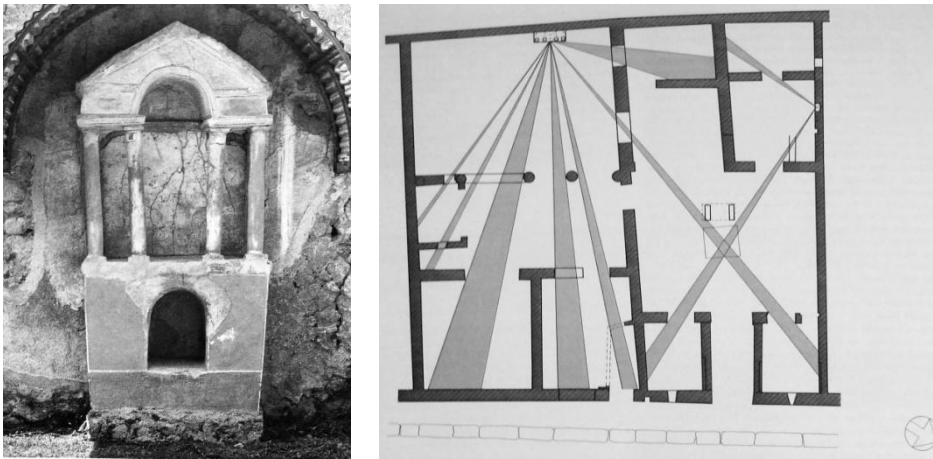


Fig. 71: a) Larario de la casa del Príncipe de Nápoles, Pompeya (Strocka 1984, fig. 156) y b) su relación visual con el resto del edificio (Strocka 1984, fig. 42).



Fig. 72: *Purgatorium* del templo de Isis, Pompeya.

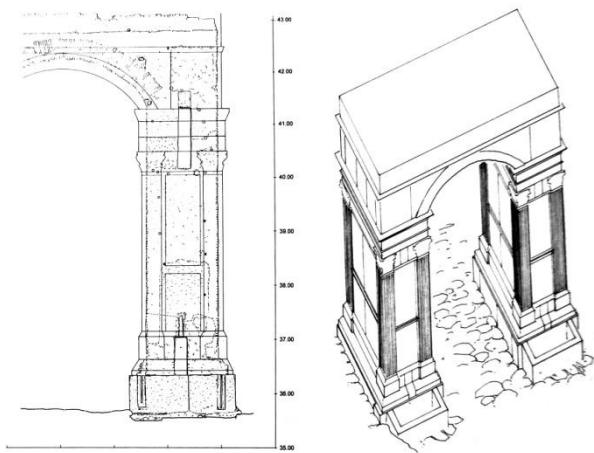


Fig. 73: Reconstrucción del arco 2 de Pompeya (a partir de Müller, Kockel 2011, figs. 41, 112).

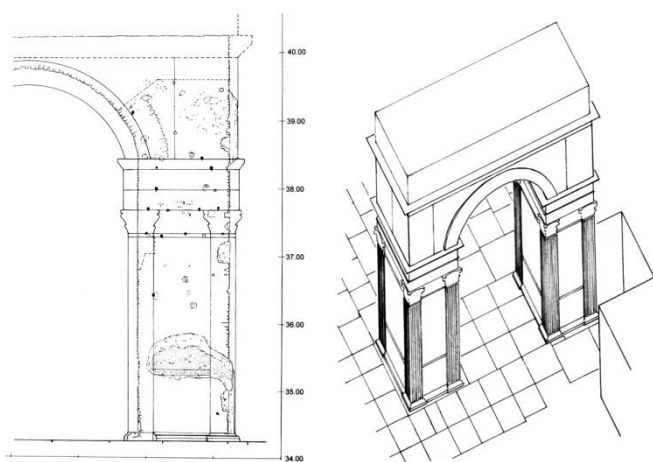


Fig. 74: Reconstrucción del arco 5 de Pompeya (a partir de Müller, Kockel 2011, figs. 104, 112).

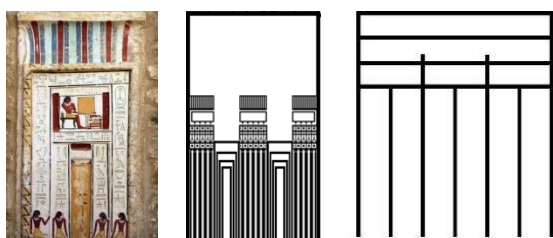


Fig. 75: Estela de “falsa puerta” acompañada por dos grafías diferentes del jeroglífico O33, determinativo de “fachada de Palacio”, o nombre alusivo a Horus y al Faraón como “hijo del dios”, representando así el lugar donde vivía la reencarnación de Horus o hijo viviente de dios sobre la tierra.

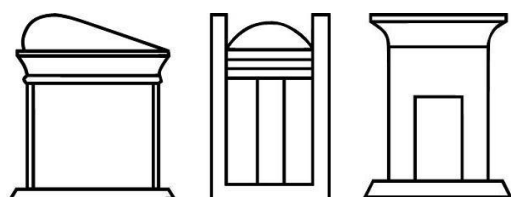


Fig. 76: Jeroglíficos O18, O20 y O21.

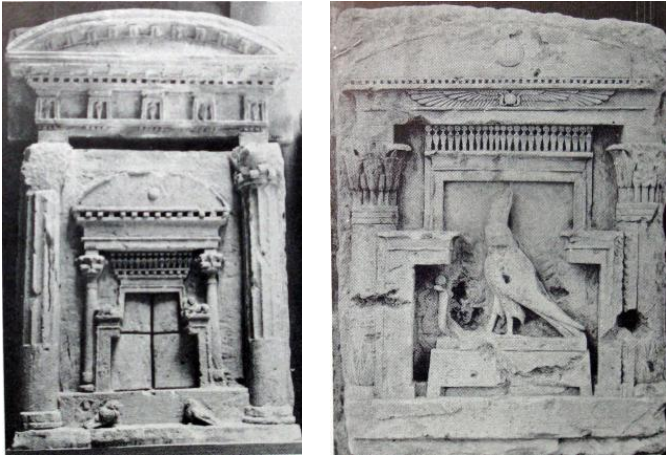


Fig. 77: Pareja de placas de *loculi* procedentes de Marsa Matruh, Museo Greco-Romano, Alejandría (Pensabene 1993, pl. 117, figs. 7-8).



Fig. 78: a) Estela en forma de *naiskos* del soldado Lycomedes procedente de Alejandría, 35 x 28 cm, Museo Greco-Romano, Alejandría (Stefan Schmidt). b) Restos del edículo de la casa H9, Marina el Alamein (Czerner 2005b, fig. 1).



Fig. 79: Edículo de Harpócrates, British Museum, Londres.

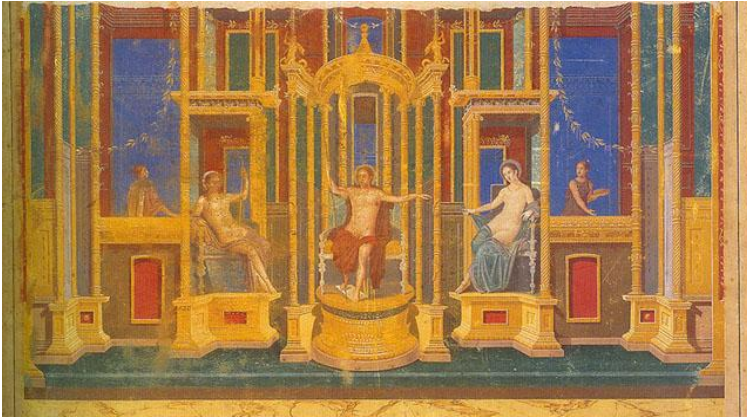


Fig. 80: Apolo como rey astral, entronizado entre Espero y Afrodita, de la casa de Apolo (VI 7, 23, *cubiculum* (25), alcoba O, pared O). Dibujo de 1847 por Michele Mastracchio (Soprintendenza Archeologica di Napoli ADS 243).



Fig. 81: Aspecto general del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios, Pompeya.



Fig. 82: Detalle del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios, Pompeya.

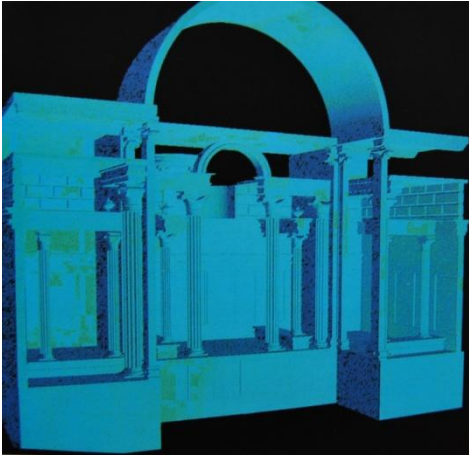


Fig. 83: Recreación de una arquitectura real a la que podría aludir una de las paredes del *cubiculum* 16 de la villa de los Misterios de Pompeya (Sauron 2007, fig. 95).

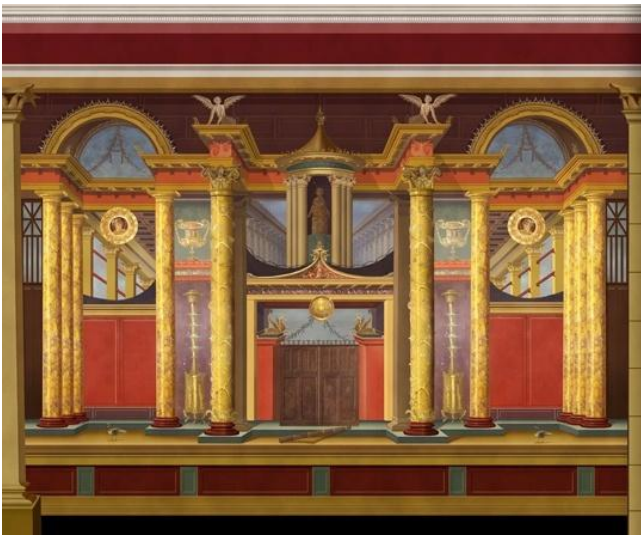


Fig. 84: Esquema pictórico del *Triclinium* 14 de la villa de Oplontis (The Oplontis Project).

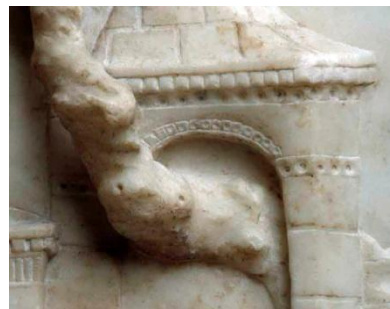


Fig. 85: Relieve bucólico de época de Augusto o Tiberio, Gliptoteca de Múnich.



Fig. 86: Espada llamada de Tiberio, con su funda. British Museum, Londres (British Museum).



Fig. 87: Detalles de la espada de Tiberio; a) escena conmemorativa, b) clípeo, c) templete y figura femenina con jabalina y *segur* (British Museum).



Fig. 88: Templete representado en la espada de Tiberio (British Museum).





Fig. 89: Moneda de Claudio 41-54 d. C., Nicea, según a) Price, Trelle 1977, fig. 182 y b) Donaldson 1859, n. 70.



Fig. 90: Estela de Gnaeus



Fig. 91: Monedas de Nerón que representan a) el templo de Jano y b) el *macellum*.



Fig. 92: Lastra de revestimiento en terracota con escena trágica procedente de una tumba en vía Salaria, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.



Fig. 93: Relieves del larario de la casa de L. Caecilius Jucundus, Pompeya.

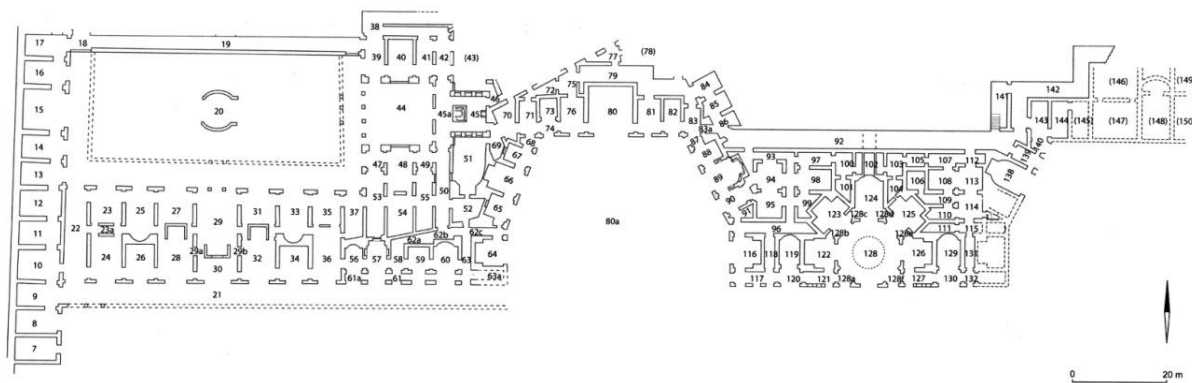


Fig. 94: Planta general de la *Domus Aurea*, Roma (Meyboom, Moormann 2013, fig. 0.7).

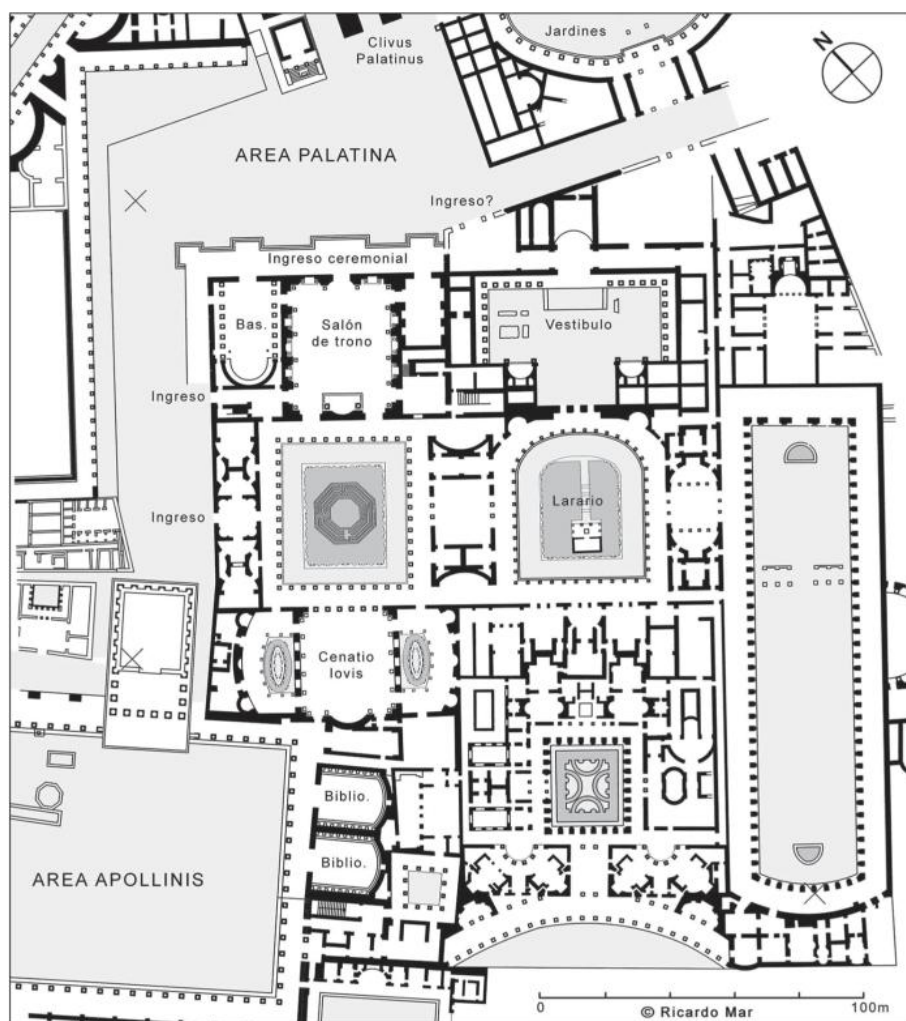


Fig. 95: Planta general de la *Domus Flavia*, Roma (Mar 2009, fig. 1).

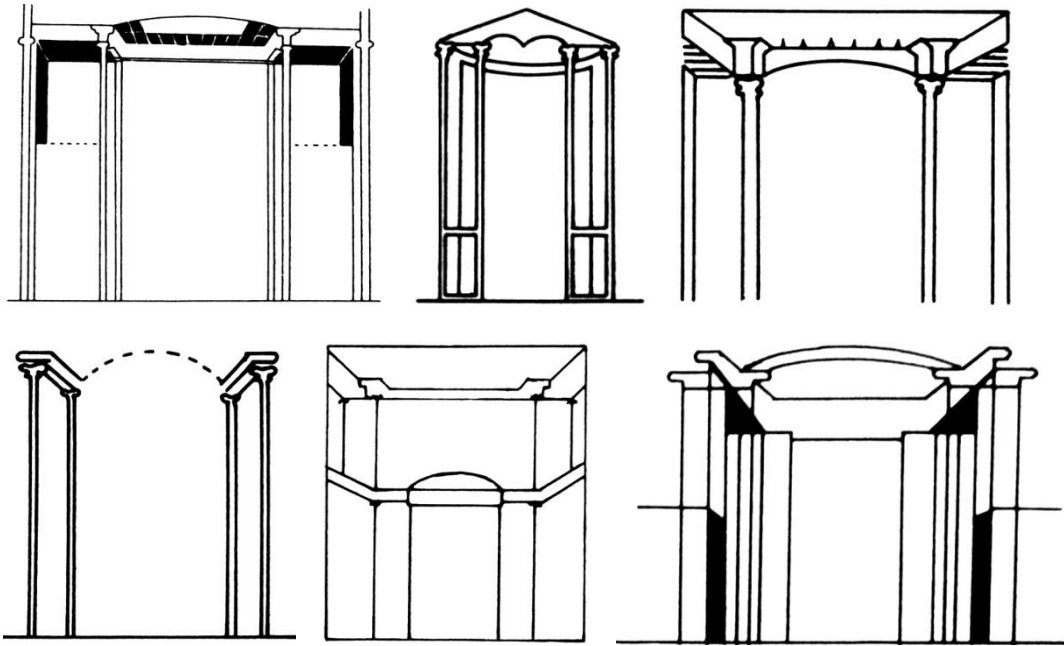


Fig. 96: Motivos del IV estilo semejantes a la “serliana” (Eristov 1994, pp. 63, 80, 111, 147, 174, 188).



Fig. 97: Pintura de la casa de Marcus Lucretius Fronto (Fausto y Felice Niccolini).

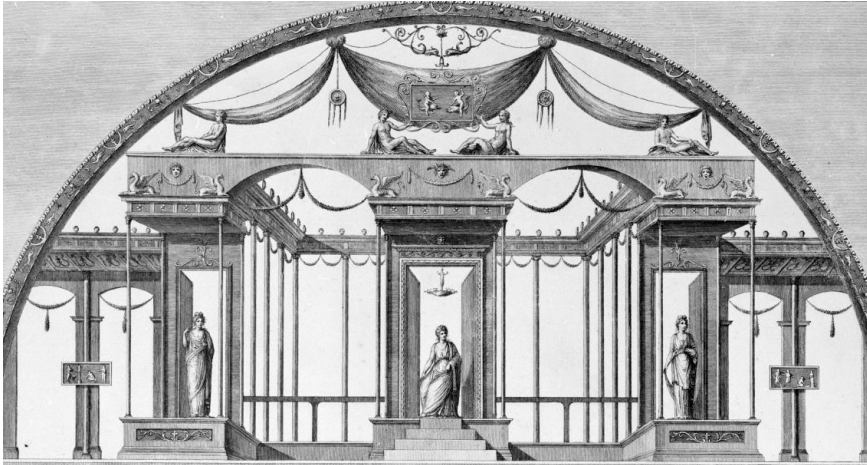


Fig. 98: Luneta del ambiente 54, *Domus Aurea*, Roma (Carloni 1776, pl. 21).

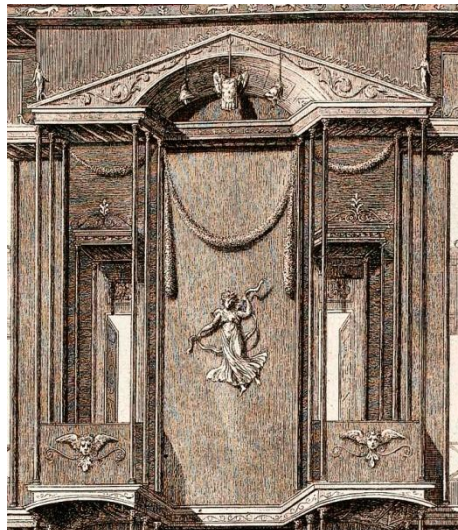
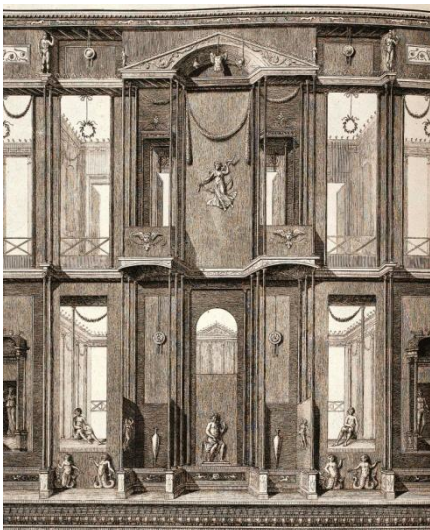
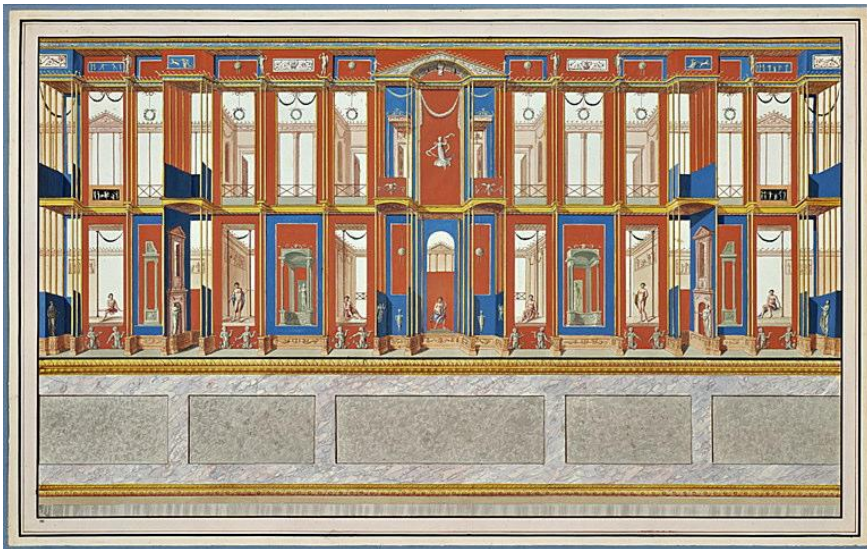


Fig. 99: Gran pintura del ambiente 50 o corredor de las Águilas, según a) acuarela de Vincenzo Brenna y b) detalle del grabado de la misma pintura (Carloni 1776, pl. 27).

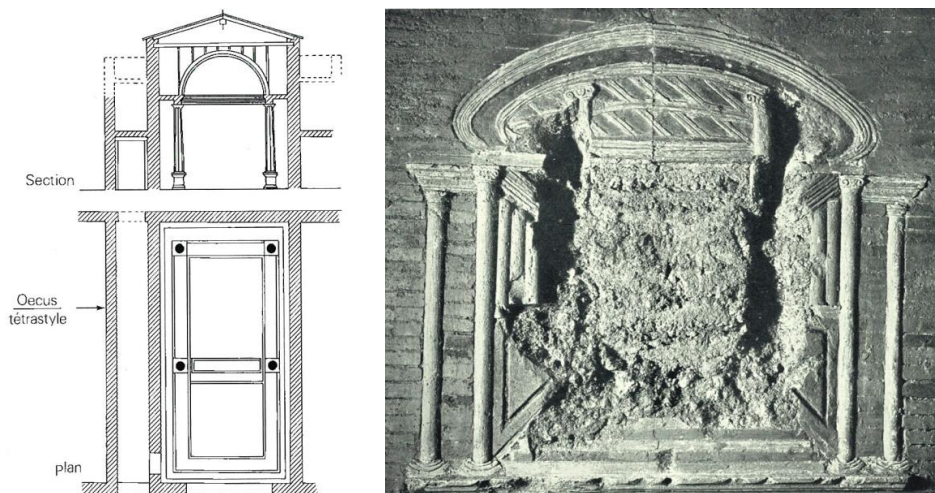


Fig. 100: a) *Oecus* 4 de la casa de las Bodas de Plata, Pompeya (Gros 2006, fig. 51). b) Detalle decorativo en estuco de la tumba F, necrópolis de San Pedro, Vaticano.



Fig. 101: a) Detalle de la procesión dedicada a Venus, pintura en la casa de las Bodas de Hércules, Pompeya. b) Procesión de carpinteros, pintura procedente de Pompeya, Museo Nazionale, Napoli.



Fig. 102: a) Armario con edículo procedente de la casa del Sacello di Legno, Herculano (Mols 1999, fig. 145). b) Edículo lúneo con capiteles de hueso, de Herculano (Mols 2007-2008, fig. 6). c) Sarcófago hallado en Kertch en 1910, restaurado (Rostovtseff 1913-1914, II, pl. 42.2).



Fig. 103: Denario de L. Rubrius Dossenus (Crawford 348/1).

Fig. 104: Representación de carro de la victoria de Accio en a) moneda de Augusto y b) relieve del Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Fig. 105: *Carpentum* representado en las acuñaciones dedicadas a a) Druso, por Augusto, y b) Julia, por Tiberio.



Fig. 106: Diversos templetes portátiles del festival del Carro o *Rath Yatra* en Puri.



Fig. 107: Tres de los templetes de Comacchio (Berti 1990, figs. 5, 6, 8).



Fig. 108: a) Detalle del mausoleo de Can Peixau. b) Templete representado en un relieve bucólico de época de Augusto o Tiberio, Gliptoteca de Múnich. c) Templete de la espada de Tiberio. d) Estela de Gnaeus Musius. e) *Purgatorium* del templo de Isis, Pompeya. f) Larario de la casa del Príncipe de Nápoles, Pompeya. g) Edículo para acoger una estatua de Júpiter, Landesmuseum Mainz, Maguncia. h) Placa dedicada a Hércules, Römermuseum, Weissenburg.



Fig. 109: a) "Serliana" de la sala 14 de la Villa Romana, Ptolemais (Kraeling 1962, fig. 48). b) Pintura del *cubiculum* de la villa de los Misterios, Pompeya. c) Peristilo del Palacio de las Columnas, Ptolemais (Pesce 1950, pl. VI). d) Cabecera del pórtico sudeste del foro de Augusto, Roma (Bauer 1985, fig. 10). e) Pintura del corredor de las Águilas, *Domus Aurea*, Roma (Carloni 1776, pl. 27). f) Arco de Saintes. g) Arco de Orange. h) Moneda de Nicea de época de Claudio (Price, Trell 1977, fig. 182).



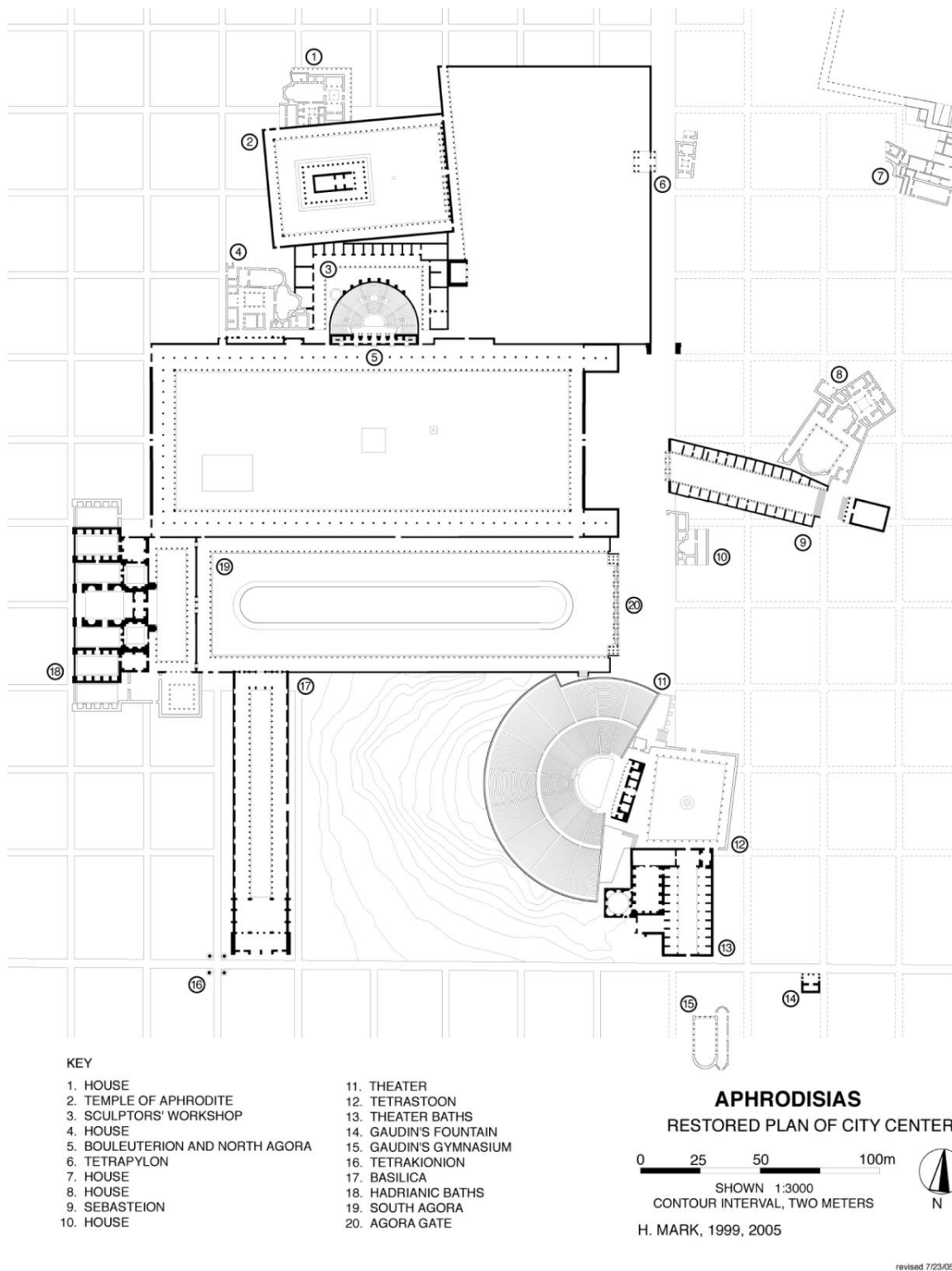


Fig. 110: Planta del centro urbano de Afrodisias (Stinson 2007, fig. 2). Edificios de los que hablamos en este trabajo: n. 17 (basílica), n. 20 (puerta del ágora), n. 6 *tetraphylon*.

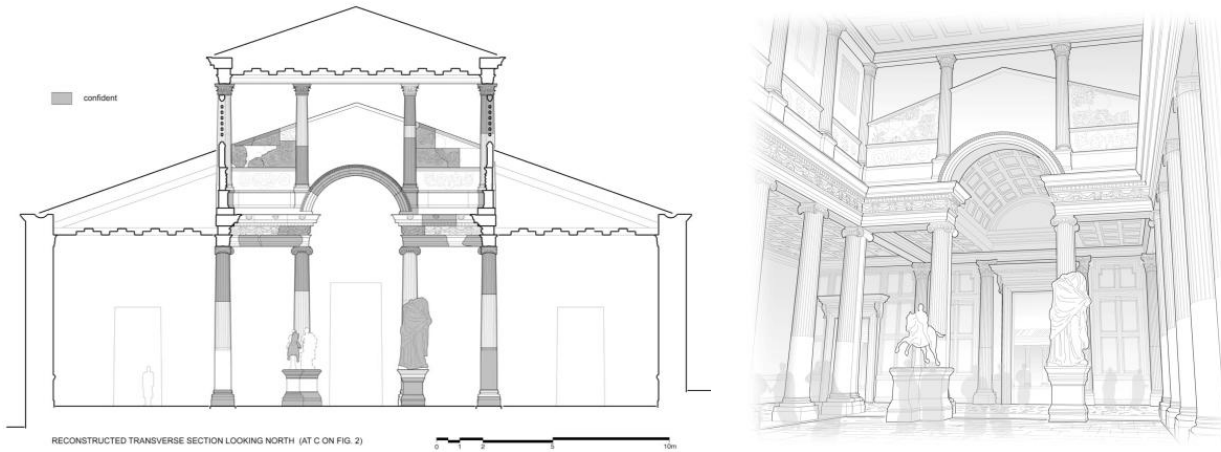


Fig. 111: Reconstrucción del vestíbulo norte, basílica de Afrodisias (Stinson 2008a, figs. 12-13).

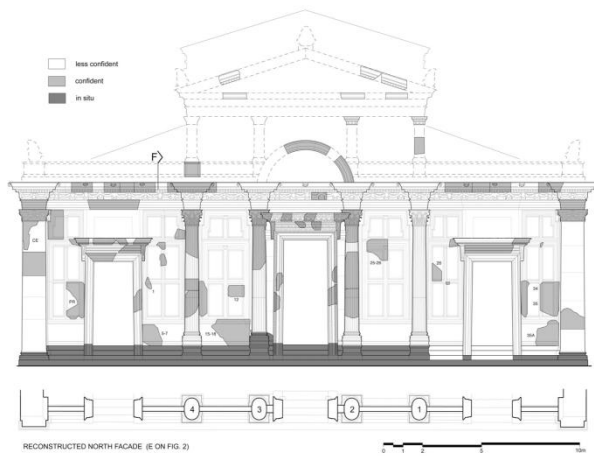


Fig. 112: Reconstrucción de la fachada norte de la basílica, Afrodisias (Stinson 2008a, fig. 17).

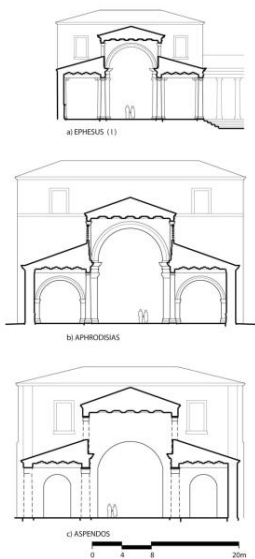


Fig. 113: Comparación entre las secciones de las basílicas de Éfeso, Afrodisias y Aspendos (Stinson 2008a, fig. 27).

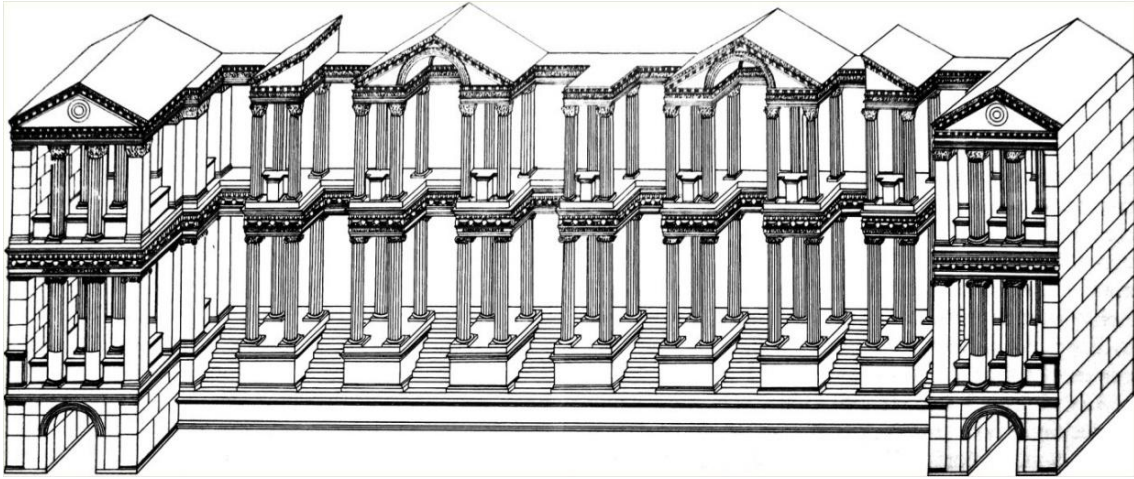


Fig. 114: Puerta del ágora sur de Afrodiasias (Ratté 2002, fig. 15).

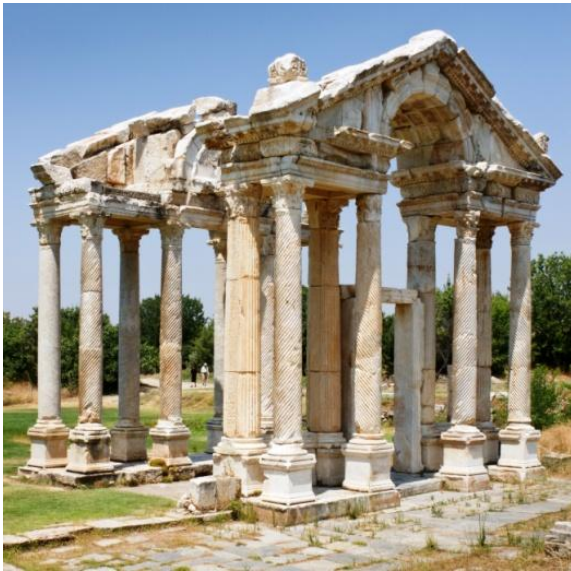


Fig. 115: Fachadas del *tetrapylon* a) junto a la calle y b) desde el *temenos* del templo de Afrodita, Afrodiasias.

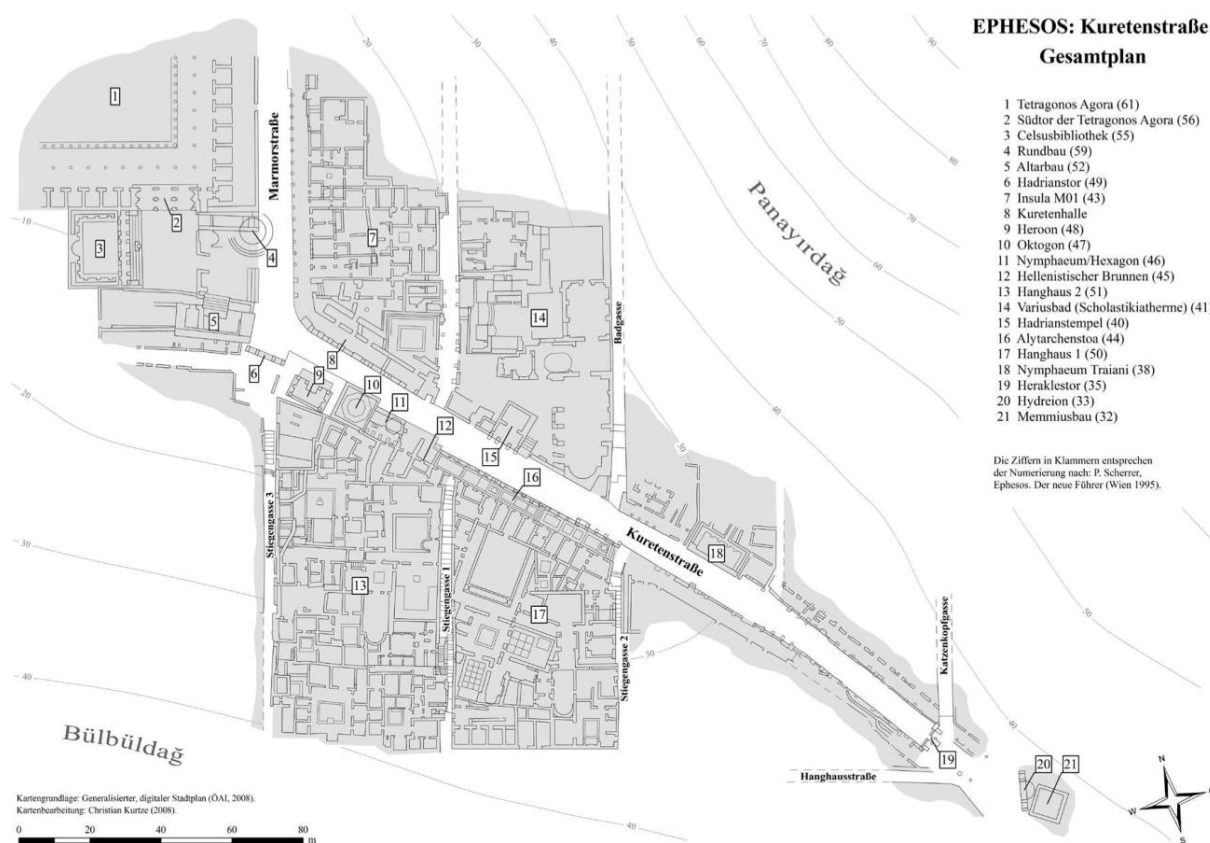


Fig. 116: Planta del centro de Éfeso (Quatember 2014a, fig. 2), donde el *embolos* y su encuentro con la calle de Mármol y la calle de los Curetes, con la puerta de Adriano (6). En el ángulo noroccidental, ágora tetragona (1), puerta de Maceo y Mitrídates (2) y tumba-biblioteca de Celso (3). En la calle de los Curetes, *heroon* de un desconocido (9), *heroon* de Arsínoe IV llamado Octógono (10), *heroon* de Androclo (11), templo de Adriano (15) y stoa basílica llamada de Alitarco (16).

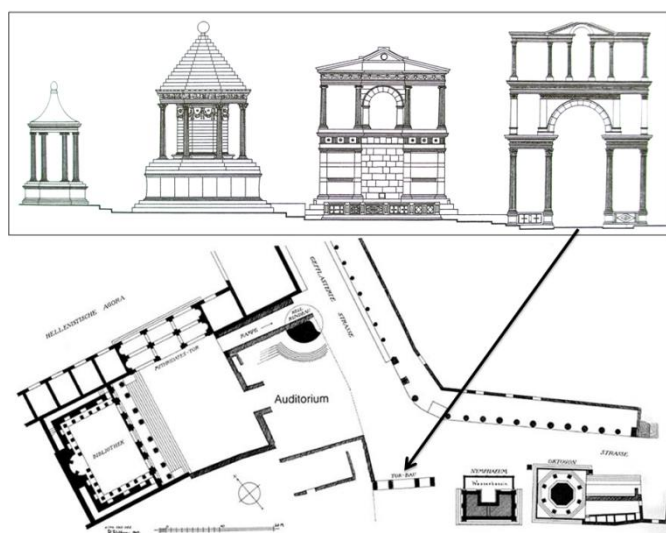


Fig. 117: Alzado de los principales monumentos del *embolos* en el inicio de la calle de los Curetes: *heroon* de un desconocido (sustituido por un ninfeo que se señala en la planta), *heroon* de Arsínoe IV, *heroon* de Androclo, puerta de Adriano; y su relación con la planta de la misma área (reelaboración del autor a partir de Thür 1989, pl. 1.1; Thür 1999, pl. 79.2).



Fig. 118: a) Estado actual y b) reconstrucción (Thür 1989) de la puerta de Adriano, Éfeso.



Fig. 119: Aspecto actual, tras la última restauración, del templo de Adriano, Éfeso (ÖAI 2014 – Niki Gail).



Fig. 120: a) Reconstrucción ideal (Quatember 2013, fig. 9) y b) esquema del dovelaje (esquema del autor) del templo de Adriano, Éfeso.

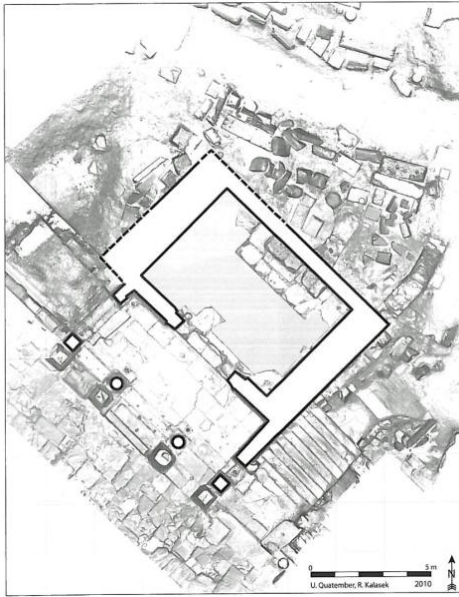


Fig. 121: Planta del templo de Adriano, Éfeso (Quatember 2010, fig. 3).



Fig. 122: a) Reconstrucción digital de la bóveda del pórtico del templo de Adriano en Éfeso (Quatember 2012, fig. 1) y b) detalle de sus arranques desde el arco exterior (Quatember 2010, fig. 16).

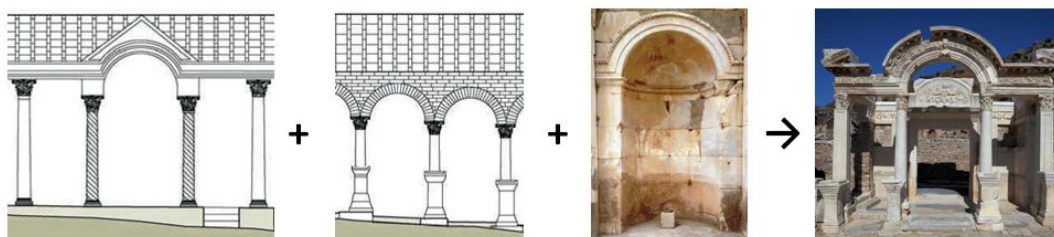


Fig. 123: Esquema que resume los elementos presentes en la puerta de Maceo y Mitrídates y en la stoa basílica de Éfeso que pudieron influir al templo de Adriano (reelaboración del autor).

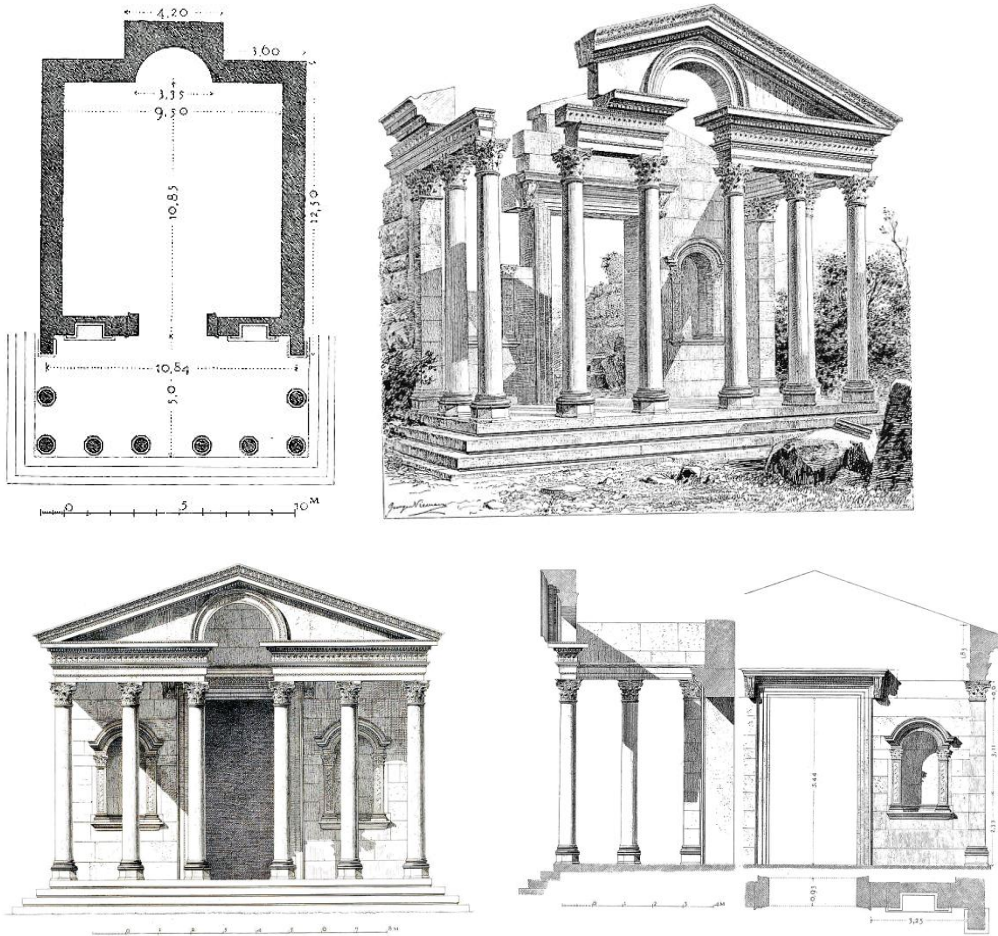


Fig. 124: Planta, fachada y detalles del pórtico del templo Corintio, Termessos (Lanckoronski 1892, figs. 37, 38 y pls. IV, V).

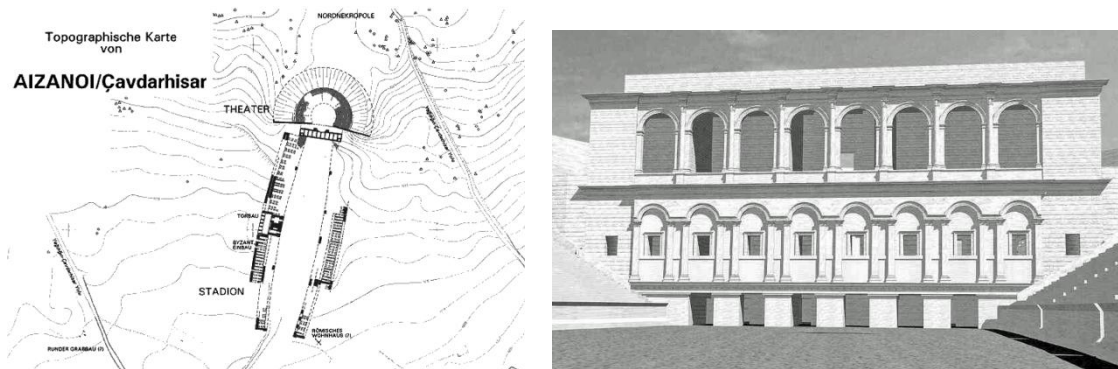


Fig. 125: a) Detalle de la planta de la ciudad, con el estadio (Stubenrauch 2006, I, p. 40) y b) reconstrucción del edificio de cierre del estadio, Aizanoi (Stubenrauch 2006, II, pl. XVI).



Fig. 126: Puerta triple, Antioquía de Pisidia (Robinson 1926, fig. 1).



Fig. 127: Puerta norte, Olba.



Fig. 128: Detalle del arco del propileo de sector noreste, Mileto.

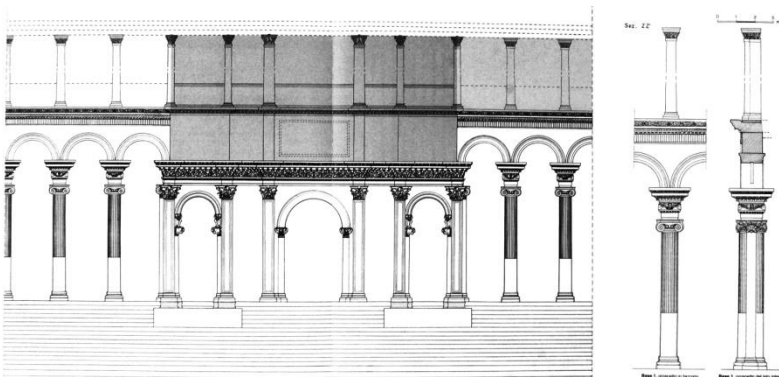


Fig. 129: Detalles del alzado de la stoa basílica, Hierápolis (Rossignani, Sacchi 2007, figs. 18, 8).



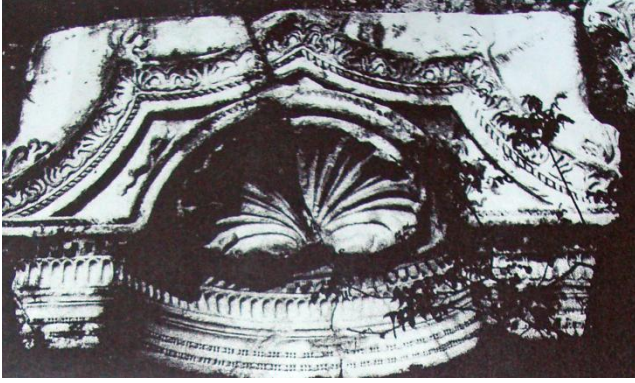


Fig. 130: Nicho del peristilo M , “Sala Imperial”, Side (Raming 2009, pl. 16.1).



Fig. 131: “Serliana” del hipogeo H, Palmira (Schmidt-Colinet 2005, fig. 45).

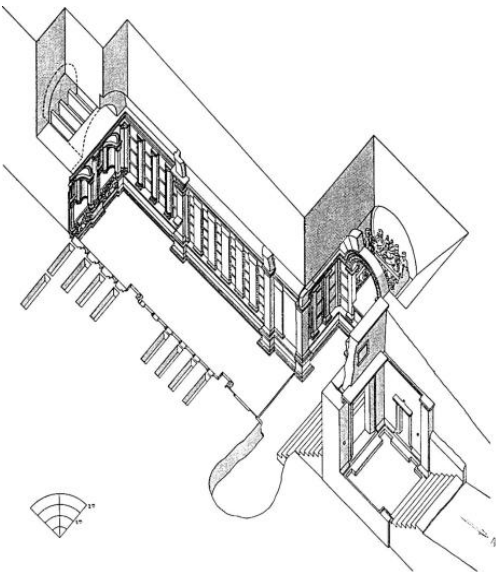


Fig. 132: Axonométrica del hipogeo de Iarhai procedente de Palmira, Museo de Damasco (Amy, Seyrig 1936, pl. 26).

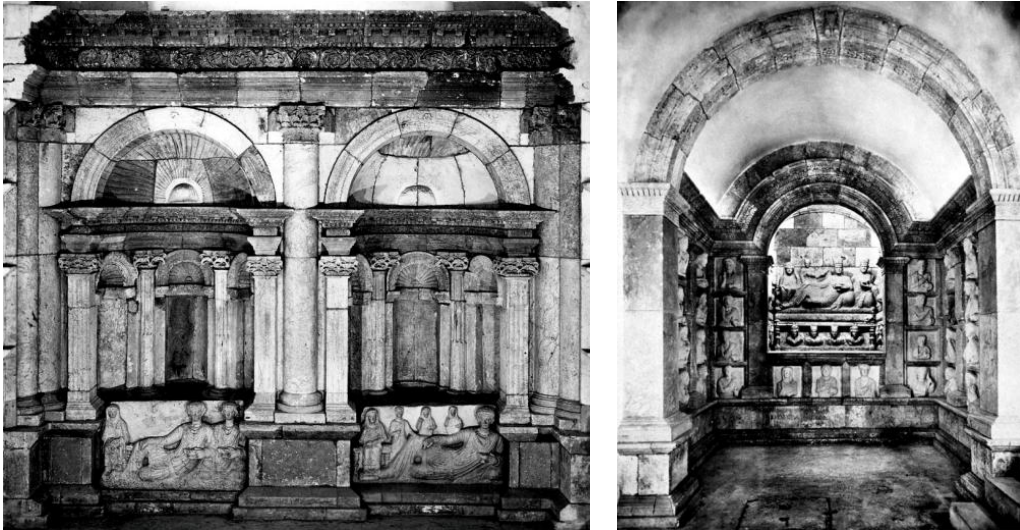


Fig. 133: Exedras a) sur y b) oeste, hipogeo de Iarhai, Museo de Damasco (Seyrig 1950, pls. 11, 12).

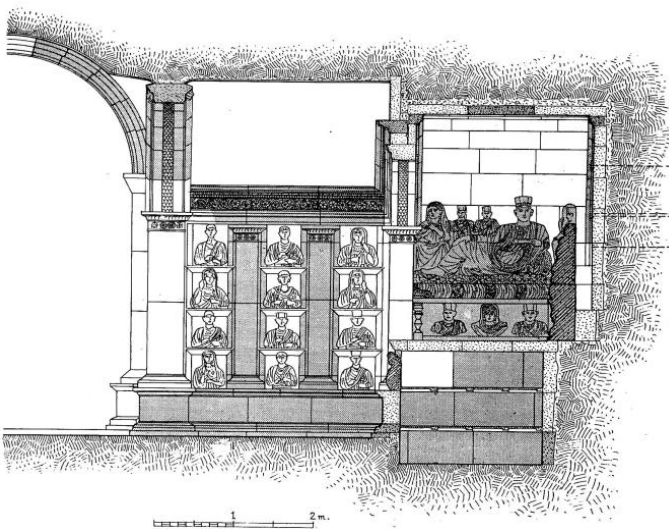
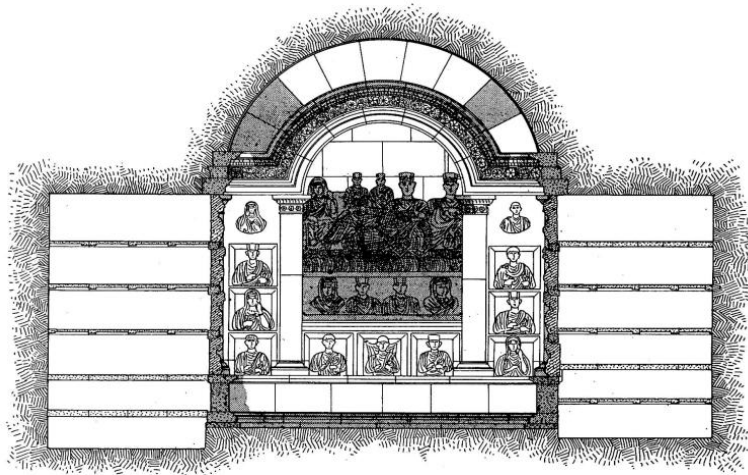


Fig. 134: Secciones de la exedra oeste del hipogeo de Iarhai (Amy, Seyrig 1936, pls. 41, 42).

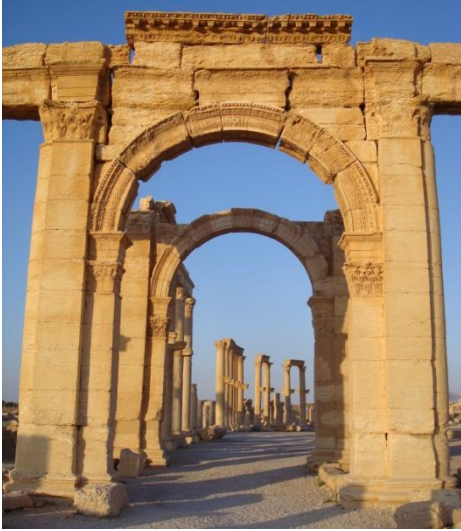


Fig. 135: Arco occidental de la gran columnata, Palmira.



Fig. 136: Teatro de Philadelphia con vista de su templo.

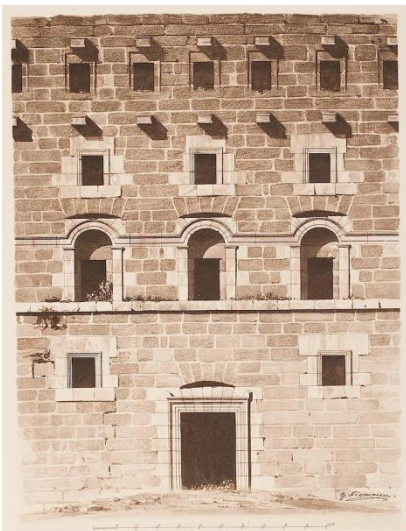


Fig. 137: Teatro de Aspendos (Lanckoronski 1890, pl. XXIII).

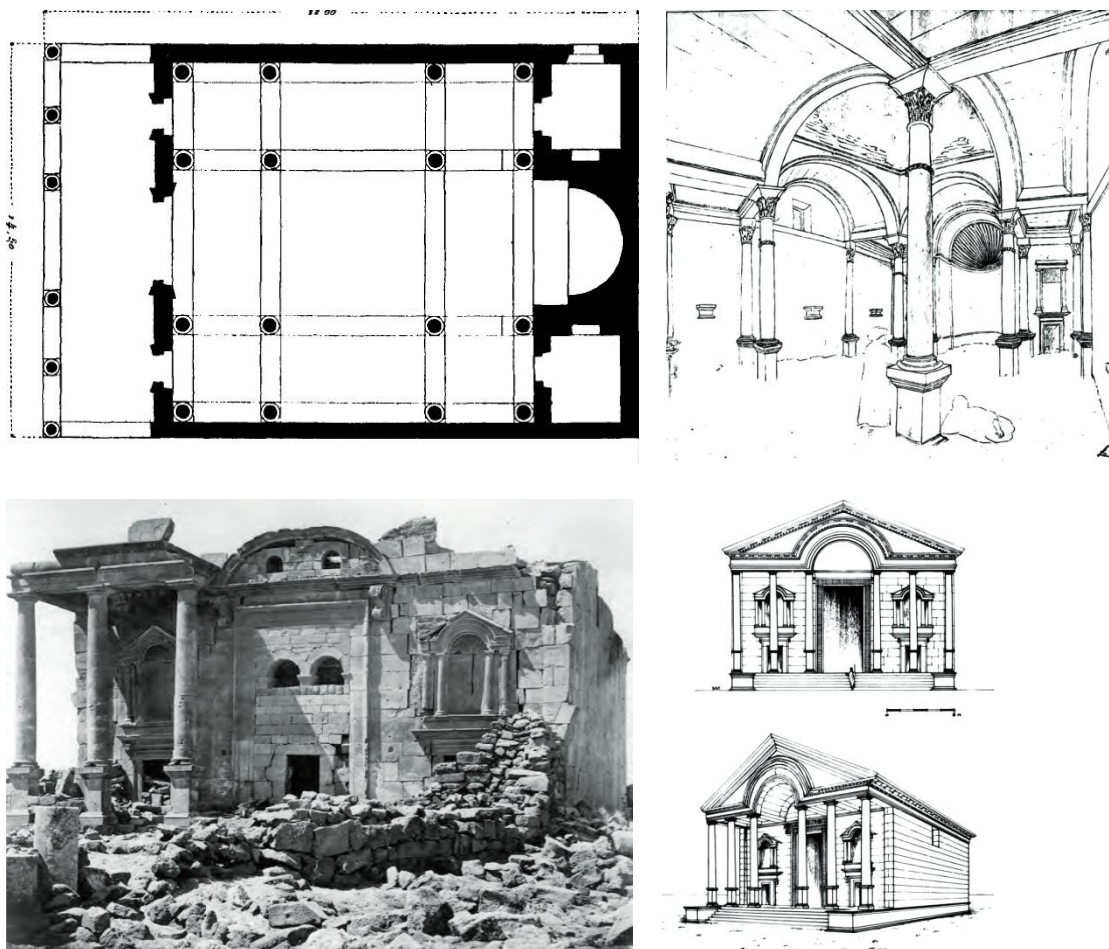


Fig. 138: a) Planta (Vogüé 1865-1877, fig. 11), b) interior (Segal 2008, pl. 27) c) estado del edificio en 1875 (Segal 1998, fig. 10) y c) reconstrucción (Segal 2008, pl. 28) del llamado Pretorio de Phaena o Mismiyeh.

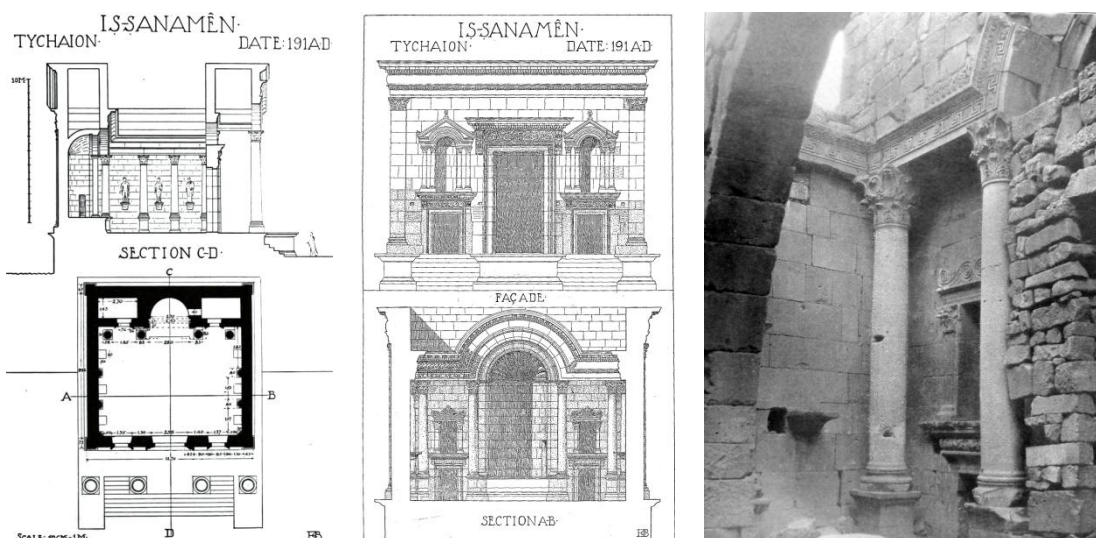


Fig. 139: Reconstrucciones y estado del *tychaion* de Is-Sanamaïn en época de Butler (Butler 1916, figs. 289, 292, 291).

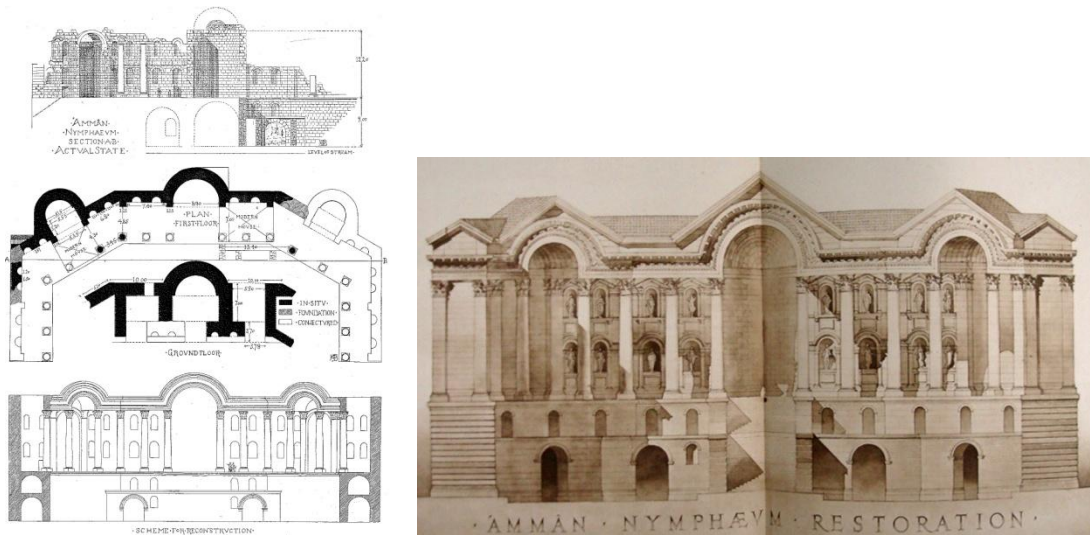


Fig. 140: El llamado Ninfeo de Amman (Butler 1916, pl. 5 y fig. 38).

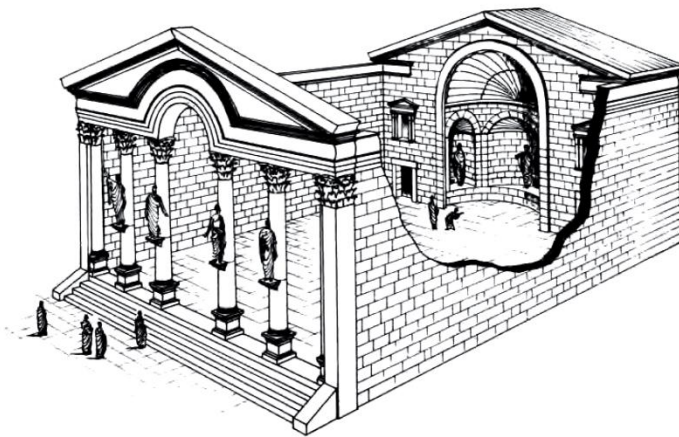


Fig. 141: Reconstrucción del templo C de Kanawat (Segal 2008, pl. 41).



Fig. 142: Exedra del gran patio del templo de Júpiter Heliopolitano, Baalbek.

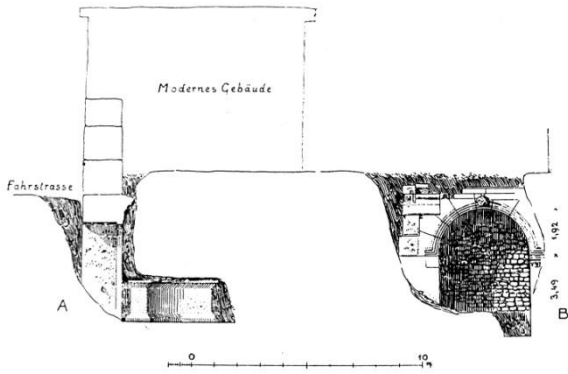


Fig. 143: Teatro de Baalbek (Baalbek I (1921), fig. 20).

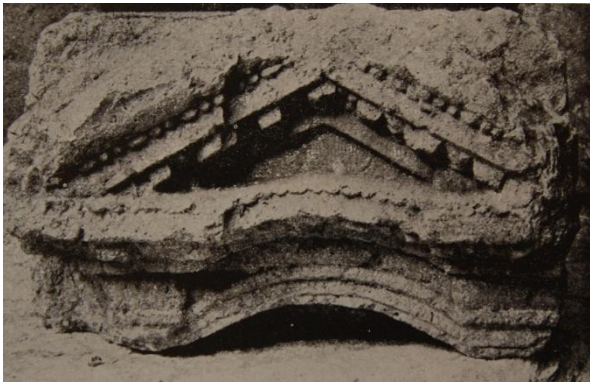


Fig. 144: Edículo con frontón (Baalbek I, p. 97, fig. 74).

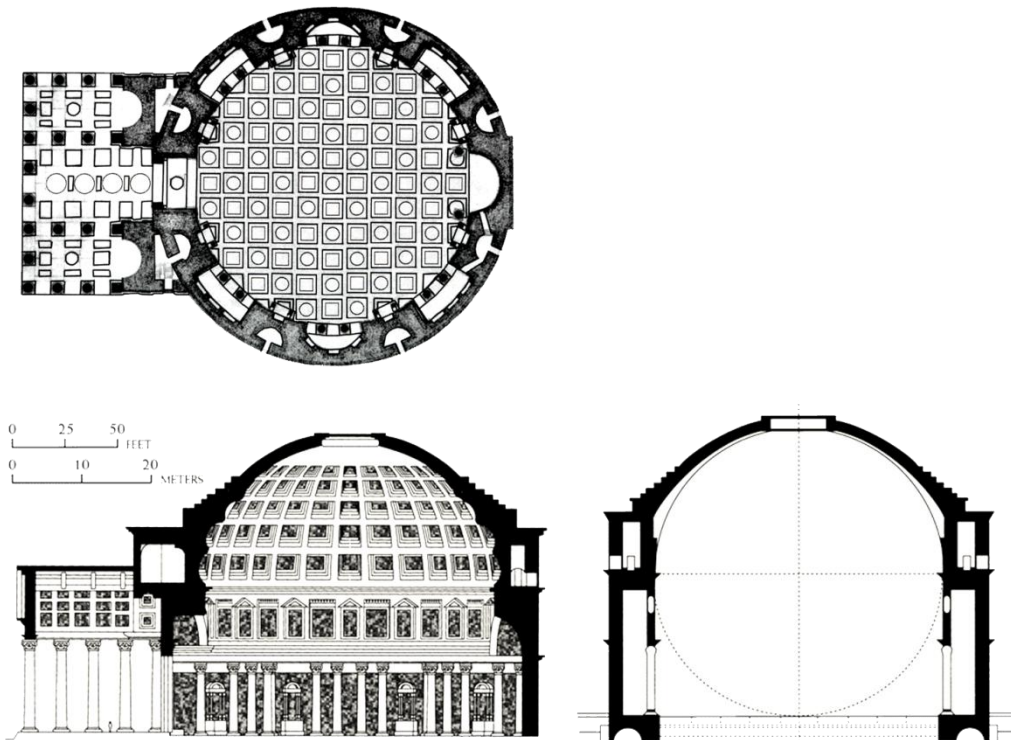


Fig. 145: Planta y secciones del Panteón, Roma.

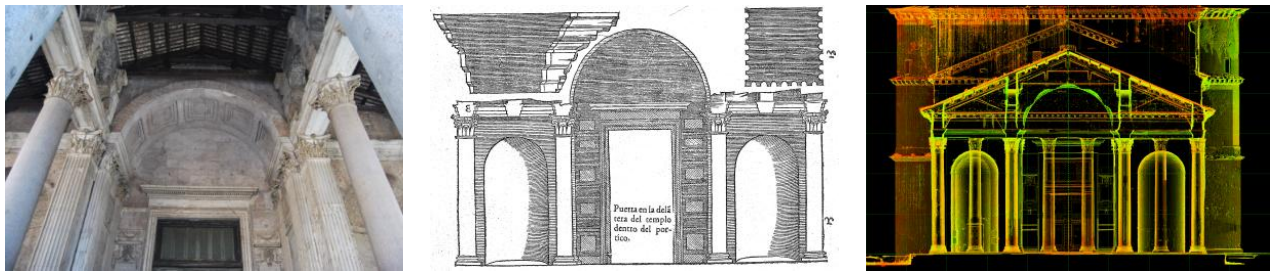


Fig. 146: Detalle del interior del pórtico y del cuerpo intermedio a) en vista actual (autor), b) sección por S. Serlio (lib. III, ed. Toledo 1552, f. 7v) y c) infografía de The Bern Digital Pantheon Project, Panteón, Roma.



Fig. 147: Arco de entrada visto desde el interior, Panteón, Roma.

Fig. 148: vista general hacia el ábside, Panteón, Roma.

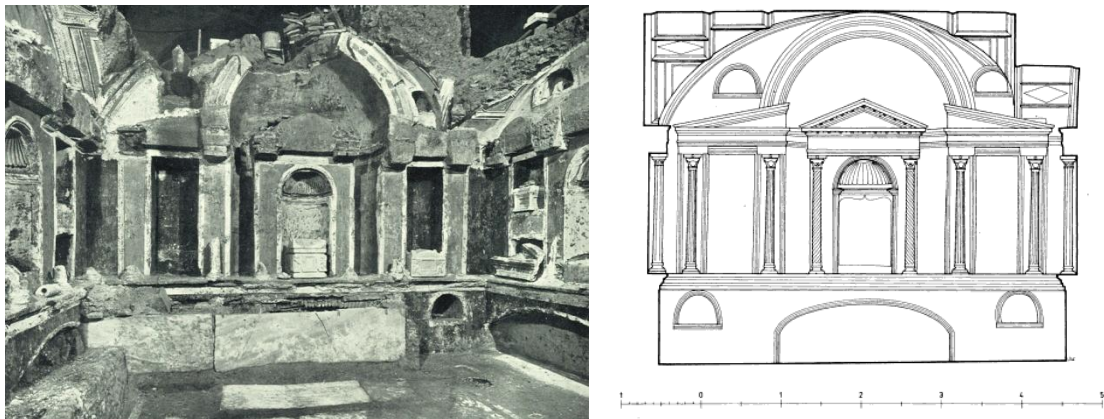


Fig. 149: a) Interior y b) sección (Mielsch, Hesberg 1995, fig. 105b) de la tumba de los Caetenni Maiores, necrópolis de San Pedro del Vaticano.

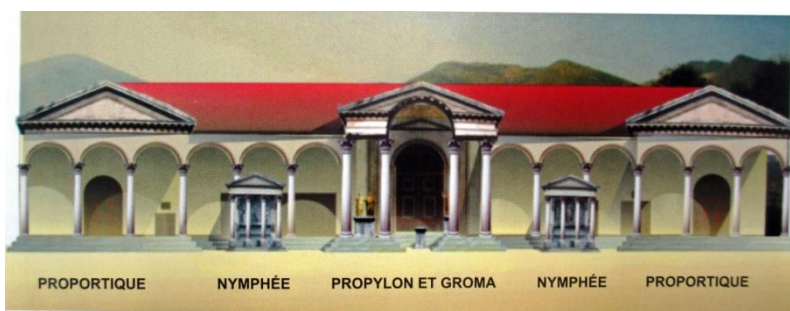
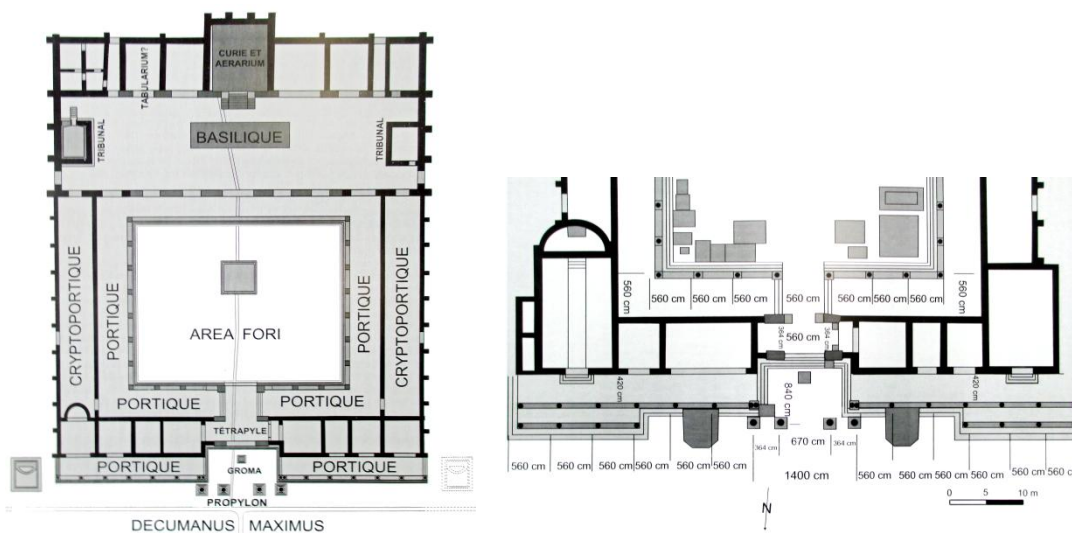


Fig. 150: Reconstrucciones del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Diaconescu, Bota 2009, figs. 1, 12, 2B).

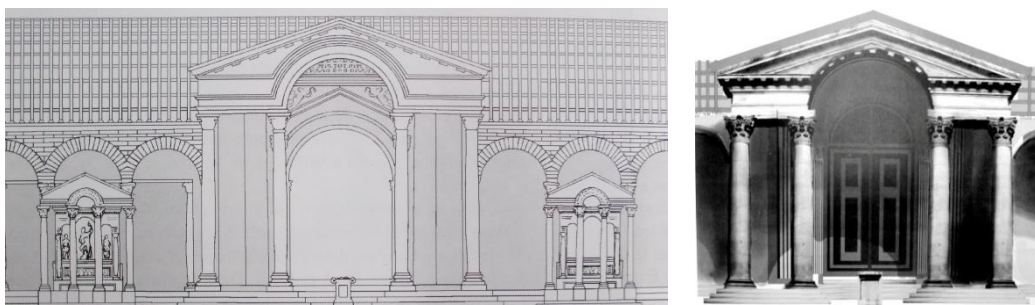


Fig. 151: Reconstrucciones hipotéticas del *tetrapylon* del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Étienne, Piso, Diaconescu 2006, fig. II/35; Diaconescu, Bota 2009, fig. 29).





Fig. 152: Tumba de los Ennii de la necrópolis de Šempeter, Celeia.

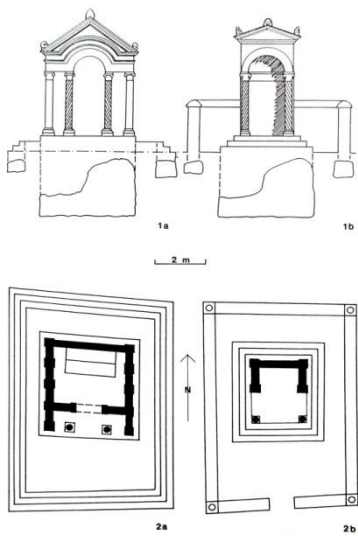


Fig. 153: Reconstrucción de la tumba 1007 de Carnuntum (Scholz 2012, fig. 104).



Fig. 154: Canopo de villa Adriana mirando hacia el triclinio estivo, Tivoli (autor).



Fig. 155: Detalle de la logia del Canopo de villa Adriana, Tivoli (autor).

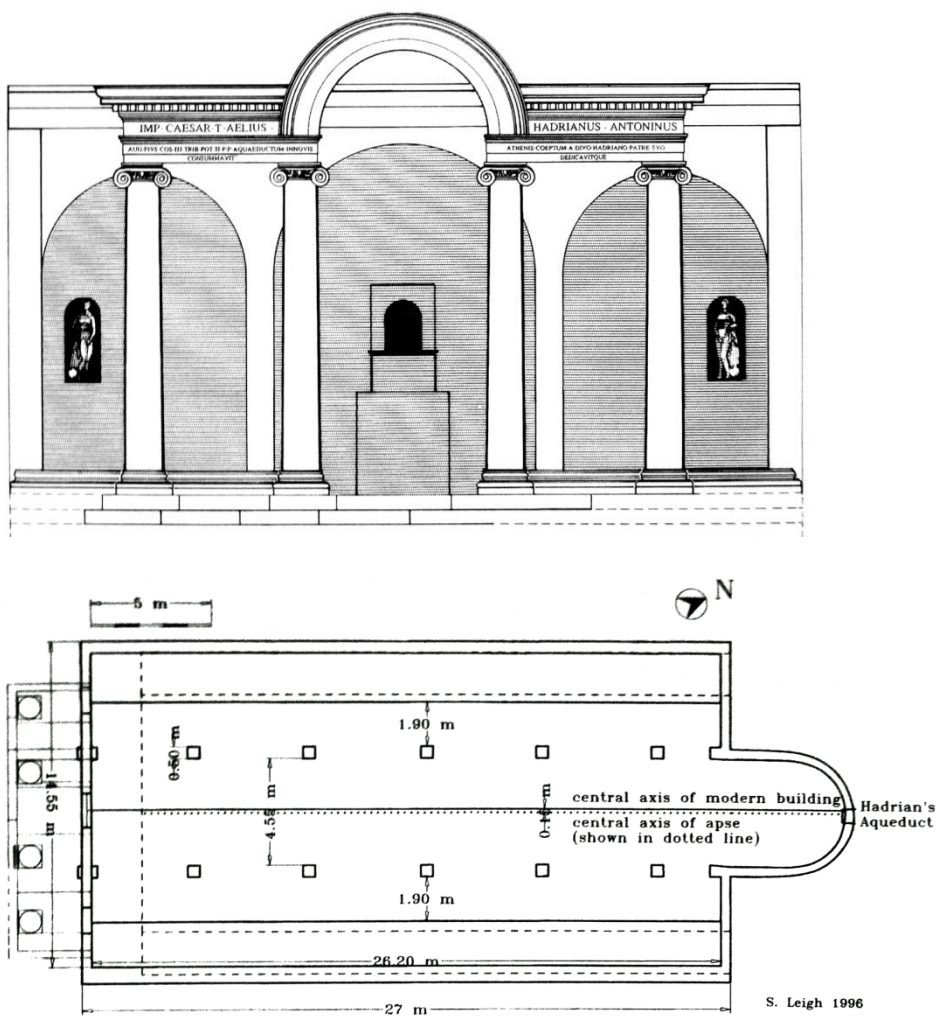


Fig. 156: Reconstrucción del alzado y planta de la fuente del acueducto de Adriano, Atenas (Leigh 1997, figs. 12, 6).



Fig. 157: Restos del acueducto de Adriano a) en el s. XVIII (Le Roy 1770, II, pl. X) y b) en la actualidad, Jardines Nacionales de Atenas (Leigh 1997, fig. 2).

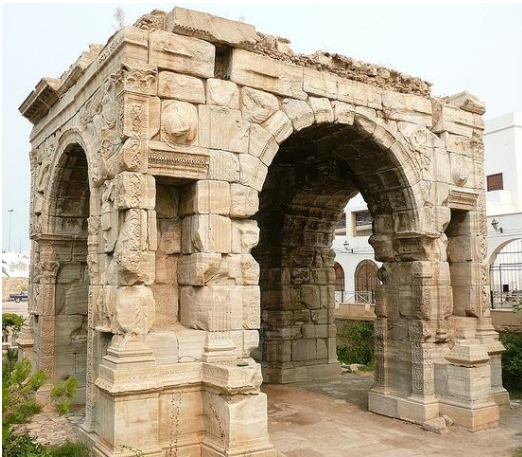


Fig. 158: *Tetrapylon* de Oea.

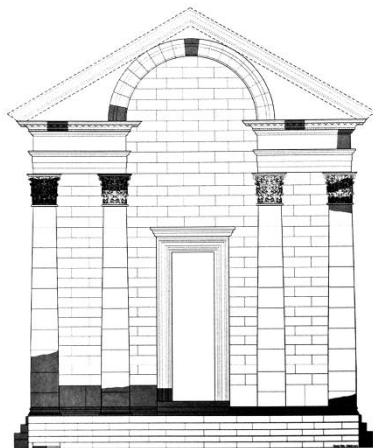


Fig. 159: Reconstrucción del templo llamado de las Musas, Cirene (Luni, Mei 2007, fig. 15).



Fig. 160: a) Restos de la pareja de “arcos sirios” de la casa de Jassone Magnus o del Mosaico Estelar, Cirene. b) Restos de “arco sirio” hallado en la casa con mosaico de Dionisos, Cirene (Fotografía de J. B. Ward-Perkins, Library & Archive Digital Collections of British School at Rome, WP[PHP]-LibG34-056e).

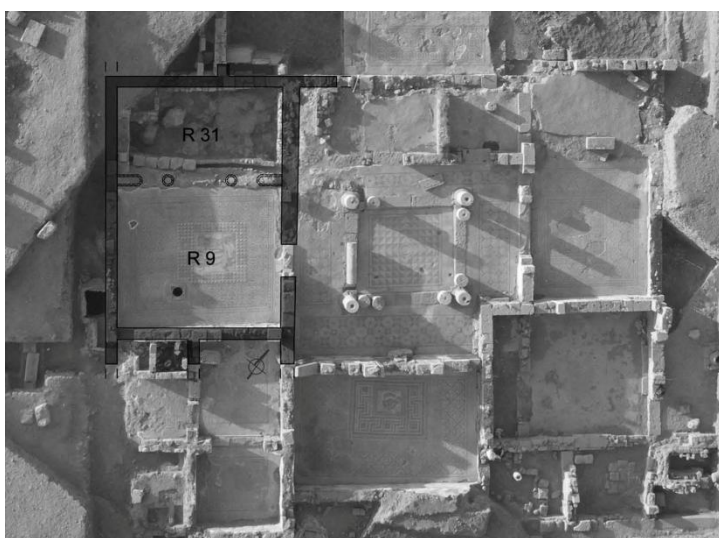


Fig. 161: Detalle de la planta de la casa de Leukaktios, Ptolemais, con indicación de la estancia con “serliana” (Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 2).

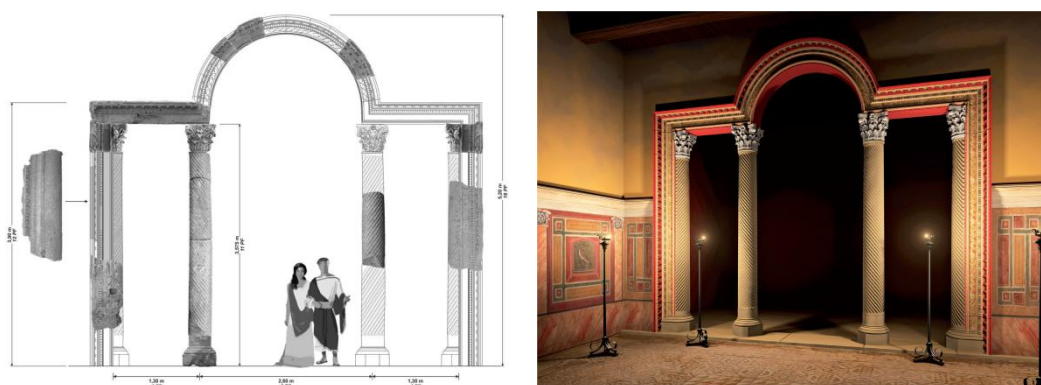


Fig. 162: Reconstrucciones de la “serliana” resuelta en “arco sirio” de la casa de Leukaktios (Rekowska-Ruszkowska 2013a, fig. 5; 2013b, fig. 3).

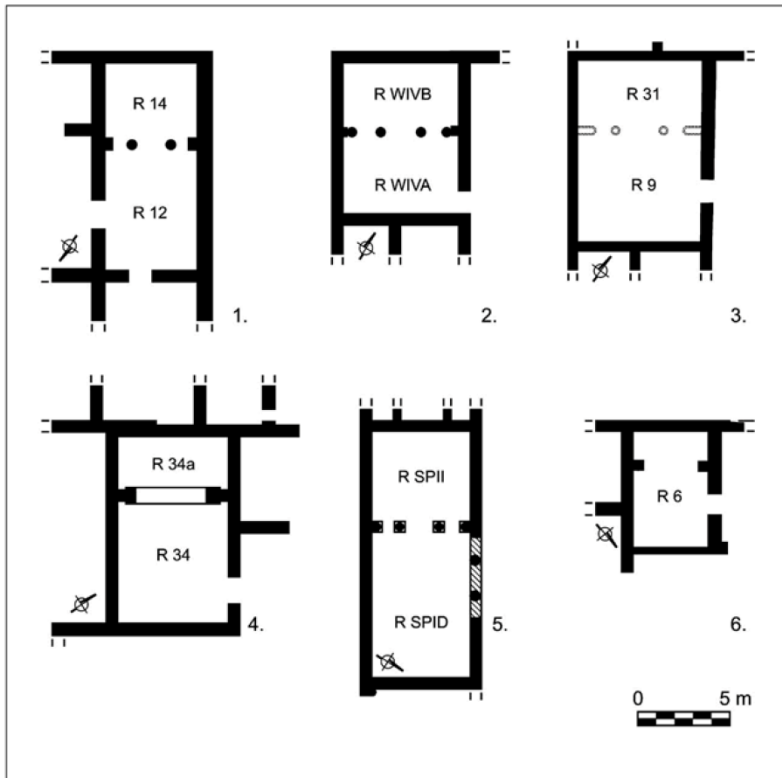


Figure 8: Location of the tripartite entrance in Cyrenaican houses

1. Roman Villa, Ptolemais (after Kraeling 1962, 121, fig. 43);
  - 2, 4. House T, Ptolemais (after Ward-Perkins et al. 135, fig. 15);
  3. House of Leukaktios; 5. House of Jason the Great, Kyrene (after Mingazzini 1966, pl. A);
  6. House of the mosaic of Dionysius, Kyrene (after Venturini 2006, fig. 51).
- (re-drawn, by M. Wagner)

Fig. 163: Plantas de varios ejemplos de accesos tripartitos en casas de Cirenaica (Rekowska-Ruszkowska 2013b, fig. 8).

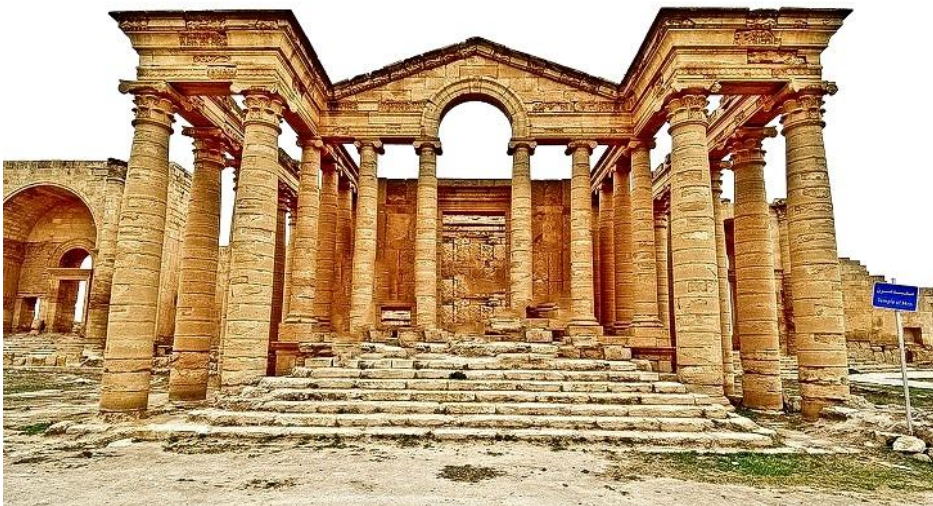


Fig. 164: Templo C de Hatra.

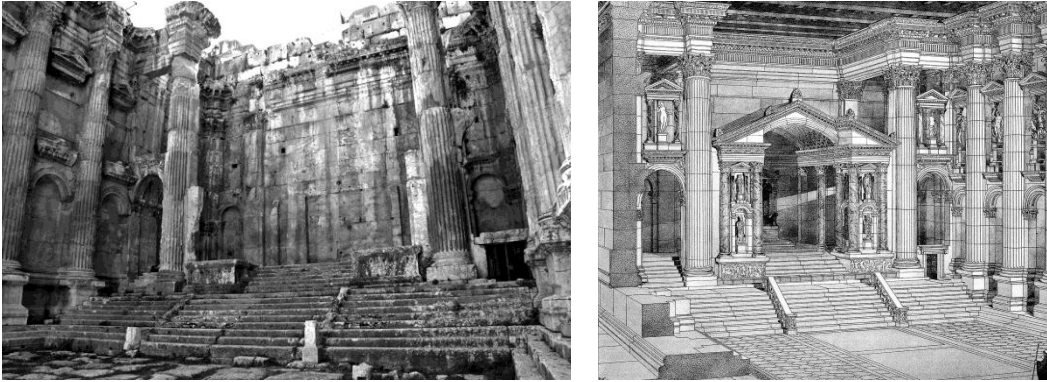


Fig. 165: a) Vista actual (Aliquot 2009, fig. 36) y b) Reconstrucción del interior del templo llamado de Baco en Baalbek (Baalbek II, pl. 17).

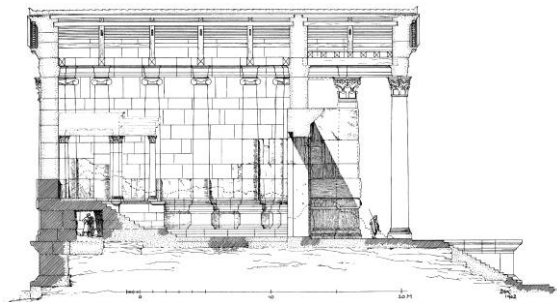
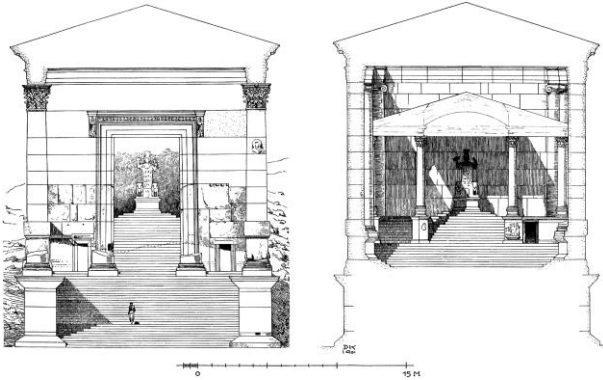
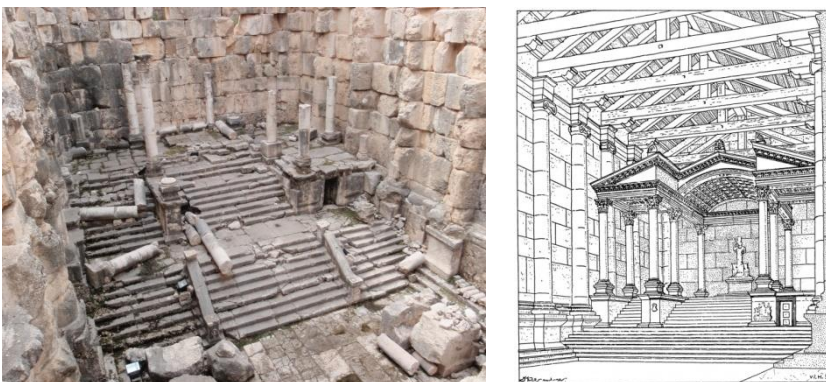


Fig. 166: a) Restos del baldaquino, b) su reconstrucción (Krencker, Zschietzschmann 1938, pl. 55) y c) secciones reconstructivas del templo A de Niha (Krencker, Zschietzschmann 1938, pl. 55); d) sección reconstructiva del templo A de Hosn Niha (Krencker, Zschietzschmann 1938, pl. 59).

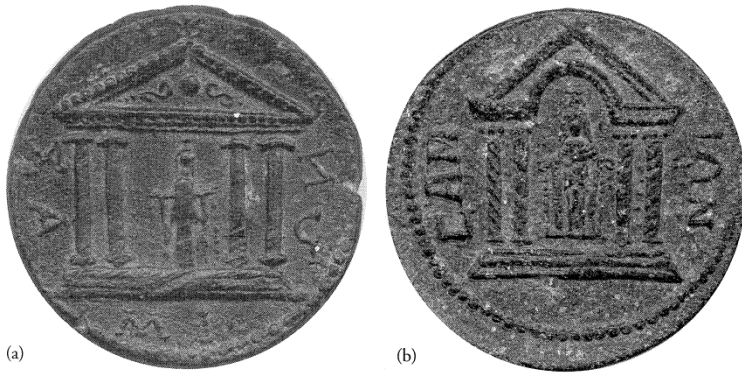


Fig. 167: Comparación tónica entre dos monedas de Samos para mostrar innovaciones relacionadas con la presencia de la “serliana” en la numismática romana (Thomas 2007, fig. 57).



Fig. 168: Lucerna votiva, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma, Inv. 51997 (autor).



Fig. 169: Impronta de sello en pieza de terracota, British Museum, Londres (British Museum).

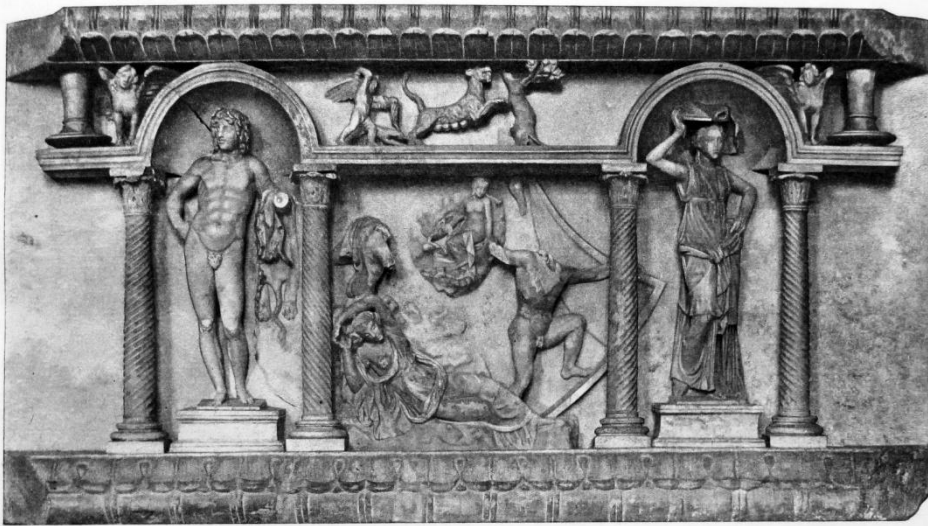


Fig. 170: Relieve con Ariadna dormida, procedente de villa Adriana, Museo Pio-Clementino (GS 7), Vaticano (Gusman 1904, pl. IV).



Fig. 171: Relieves con escenas de la vida de Hércules y divinidades, Museo Pio-Clementino (GM 18, 19), Vaticano (respectivamente negativos DAI-ROM-1360 y DAI-ROM-01357).



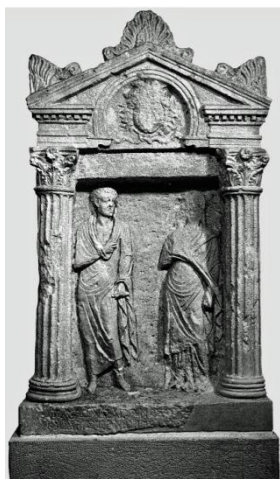


Fig. 172: *Naiskos*, Museo Arqueológico de Aghios Nikolaos, Inv. 363 (Sporn 2012, fig. 3).



Fig. 173: Relieve de Hutcheson Hill, Hunterian Museum, Glasgow (Thomas 2007, fig. 36).

Fig. 174: Relieve de Croy Hill, National Museum of Scotland, Edinburgo, Inv. X.FV 44 (Thomas 2007, fig. 37).

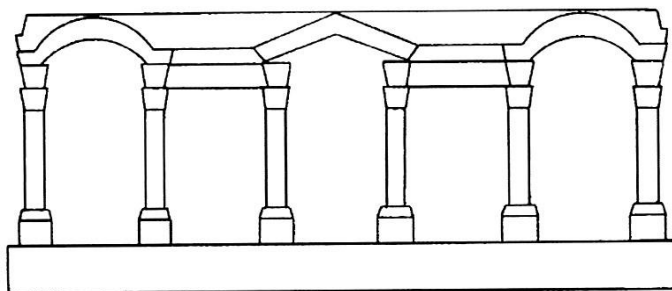


Fig. 175: Sarcófago de Claudia Aulonia, Museo Nazionale Archeologico del Melfese, Melfi (Thomas 2007, fig. 166) y su esquema arquitectónico (Ambrogi 2007, pl. 26.6).



Fig. 176: Sarcófago realizado en Afrodiasias, Museo de Afrodiasias.



Fig. 177: Detalle de la estela de Henchir Meded, Túnez (Février 1990, fig. 10).



Fig. 178: Edículo para acoger una estatua de Júpiter, Landesmuseum Mainz, Maguncia (Museo).



Fig. 179: Diversos altares dedicados a la diosa Nehalennia procedentes de su santuario -inundado- cerca de Colijnsplaat, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden (detalles por el Museo y conjunto por Urville Djasim).



Fig. 180: Estela de Regina, Arbeia Roman Fort and Museum, South Shields (© Tyne and Wear Museums and Archives).



Fig. 181: Fragmento de estela discoidea procedente de Clunia, Museo de Burgos, Inv. 117 (autor).



Fig. 182: a) Fragmento de estela procedente de Clunia, almacén del Museo de Clunia (autor). b) Detalle de la misma pieza según la fotografía publicada por P. Palol y J. Vilella (Palol, Vilella 1987, n. 110, p. 84).



Fig. 183: Dibujo reconstructivo del detalle de la misma estela de Clunia, cotejado con el original (Iñaki Matías & Manuel Parada López de Corselas – ICAC).



Fig. 184: Canopo, villa Adriana, Tívoli (autor).



Fig. 185: Relieve con escenas de la vida de Hércules y divinidades, Museo Pio-Clementino (GM 19), Vaticano (negativo DAI-ROM-01357).

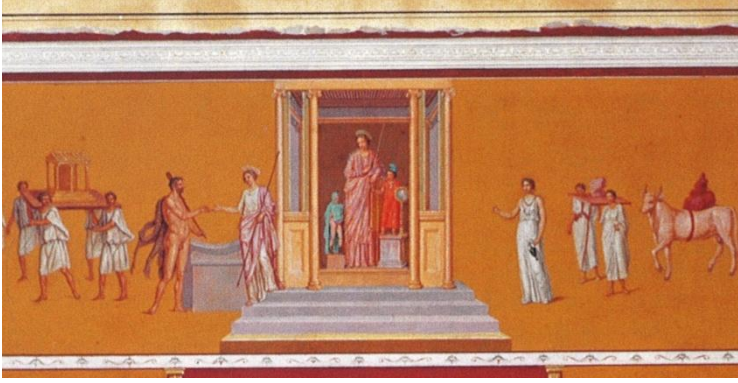


Fig. 186: Boda de Hércules y Venus (detalle), casa de las Bodas de Hércules, Pompeya.



Fig. 187: a) Mercado de Trajano, Roma. b) Templo de Adriano, Éfeso (ÖAI 2014 – Niki Gail).



Fig. 188: Moneda de Adriano acuñada en Afrodísias (SNG, IV Fitzwilliam Museum, 4682).



Fig. 189: G. P. Panini, Interior del Panteón de Roma (c. 1734), National Gallery of Art, Washington.

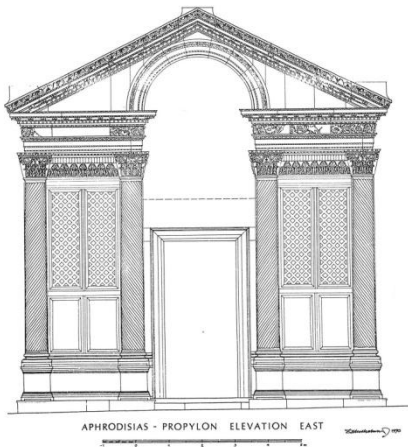


Fig. 190: *Tetrapylon* de Afrodiasias (Paul 1996, fig. 3).

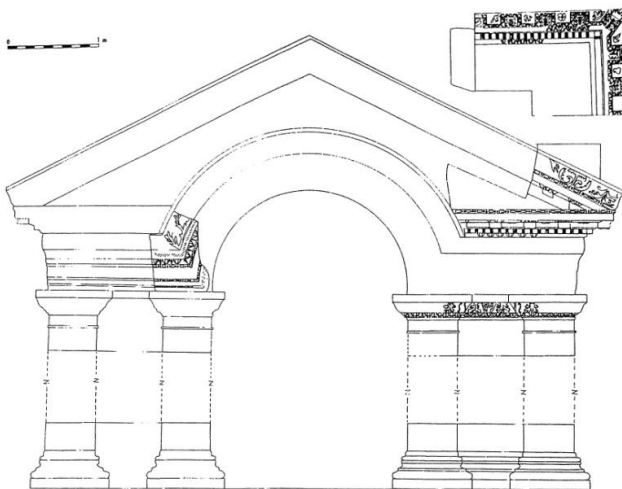


Fig. 191: Templo pequeño de Kremna (Raming 2009, pl. 21.1).

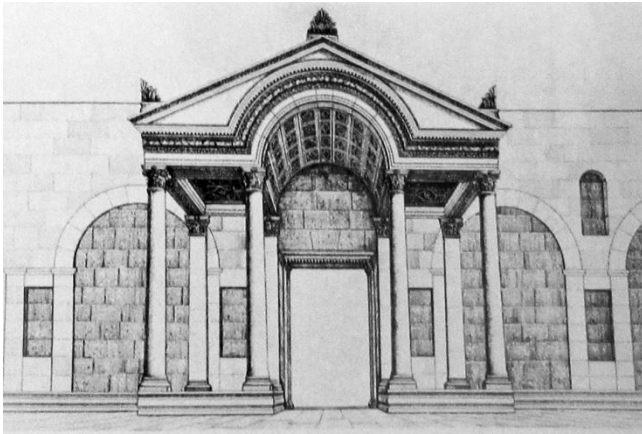


Fig. 192: Propileo (C2) de Perge (Gliwitzky 2010, fig. 17).

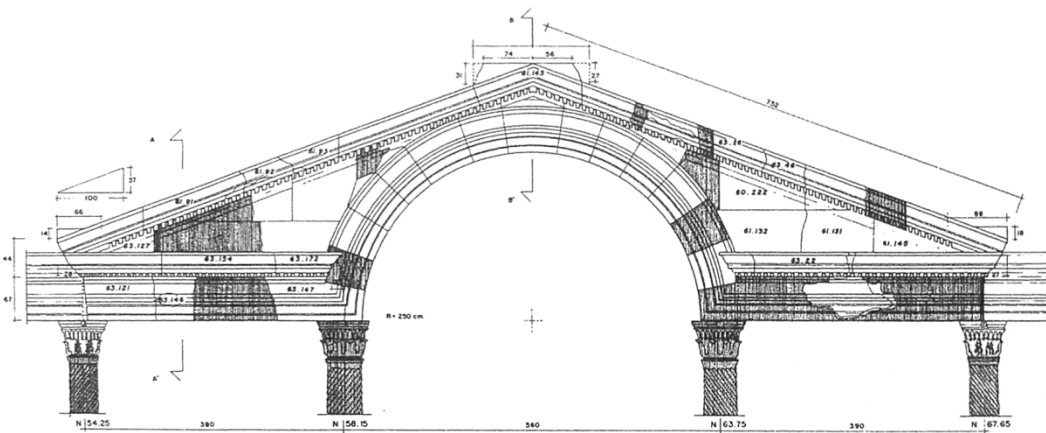


Fig. 193: *Aleipterion* del gimnasio, Sardes (Yegül 1976, figs. 27, 2; Raming 2009, pl. 16.2).



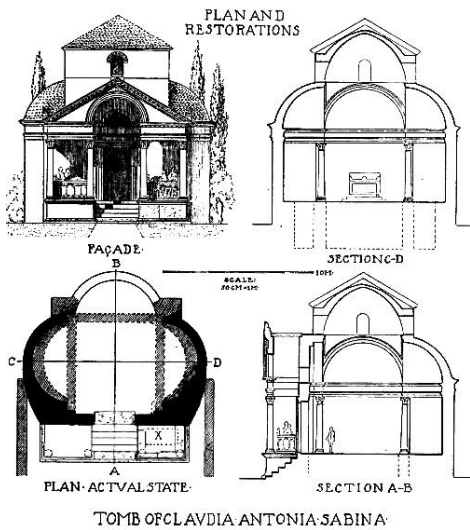


Fig. 194: Reconstrucción de la tumba de Claudia Antonia Sabina, Sardes (Butler 1922, fig. 189).



Fig. 195: Reconstrucción de la tumba de Mamastis, Termessos (Lanckoronski 1892, figs. 83-84).

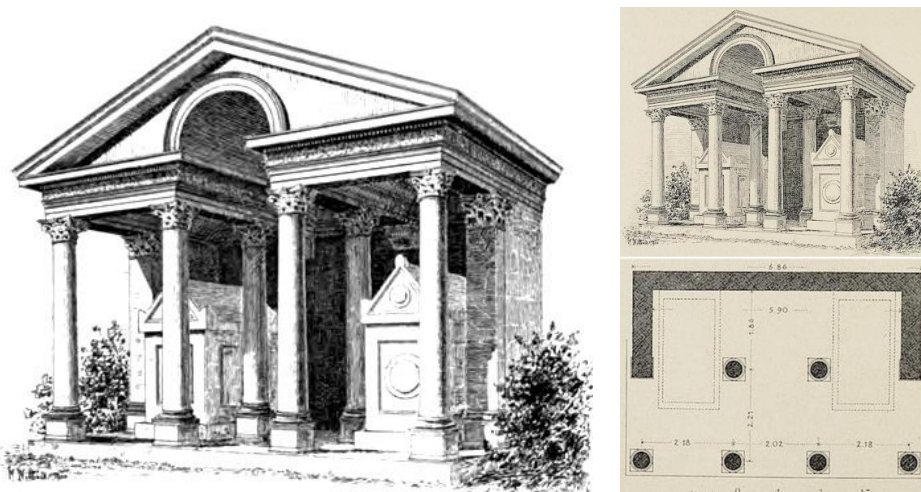


Fig. 196: Reconstrucción de la tumba de Aur. Padamuriane Nanelis, Termessos (Heberdey, Wilberg 1900, figs. 71-72).

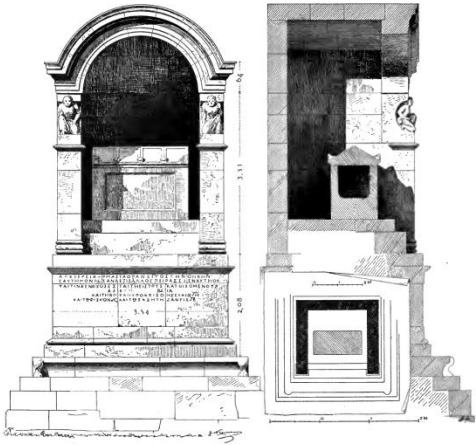


Fig. 197: Reconstrucción de la tumba de Armasta, Termessos (Lanckoronski 1892, fig. 86).

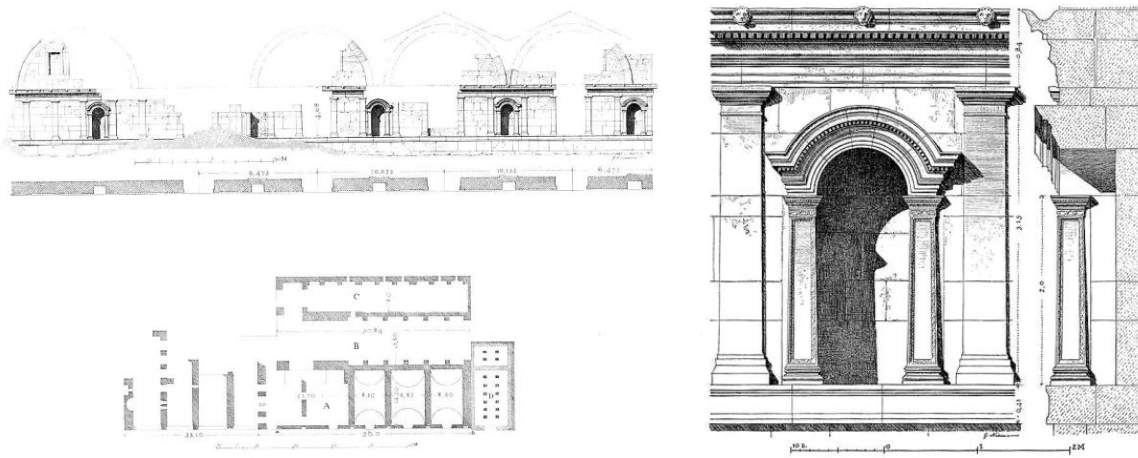


Fig. 198: Gimnasio de Termessos (Lanckoronski 1892, pl. 16 y fig. 67).



Fig. 199: Reconstrucción de la tumba-templo de Emdir Han.

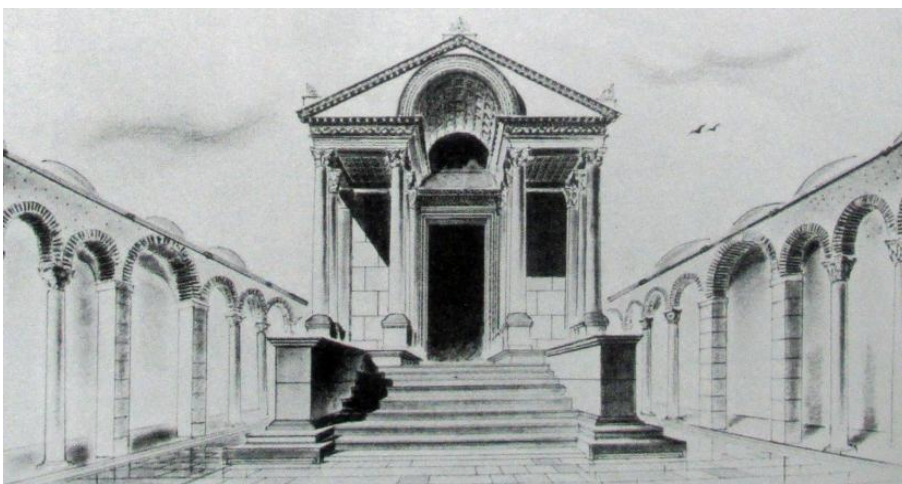
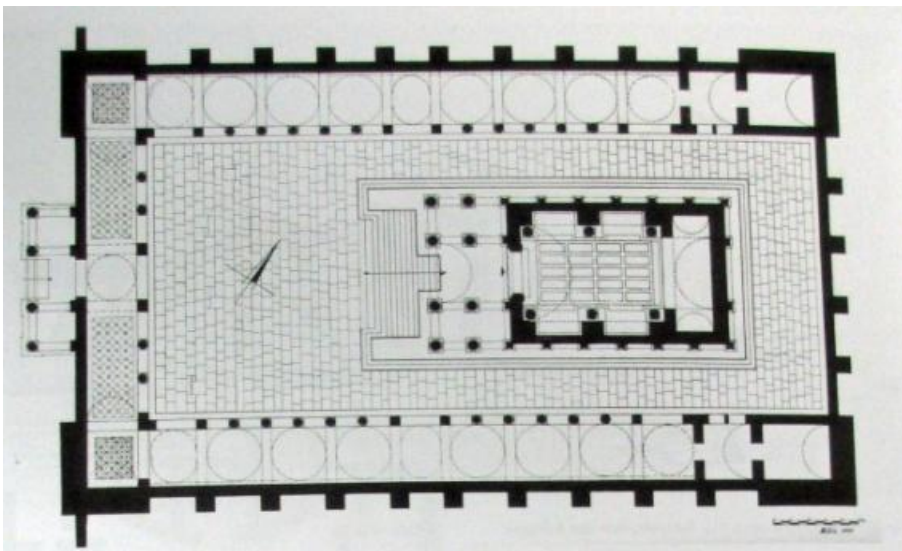
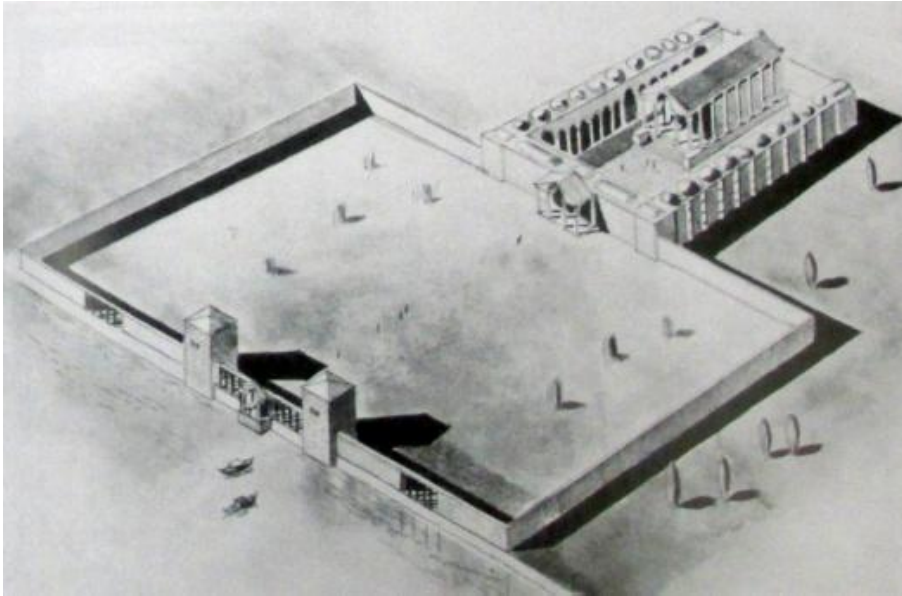


Fig. 200: Reconstrucción del mausoleo de la necrópolis oeste, Side (M. Beken en Gliwitzky 2010, figs. 24-26).

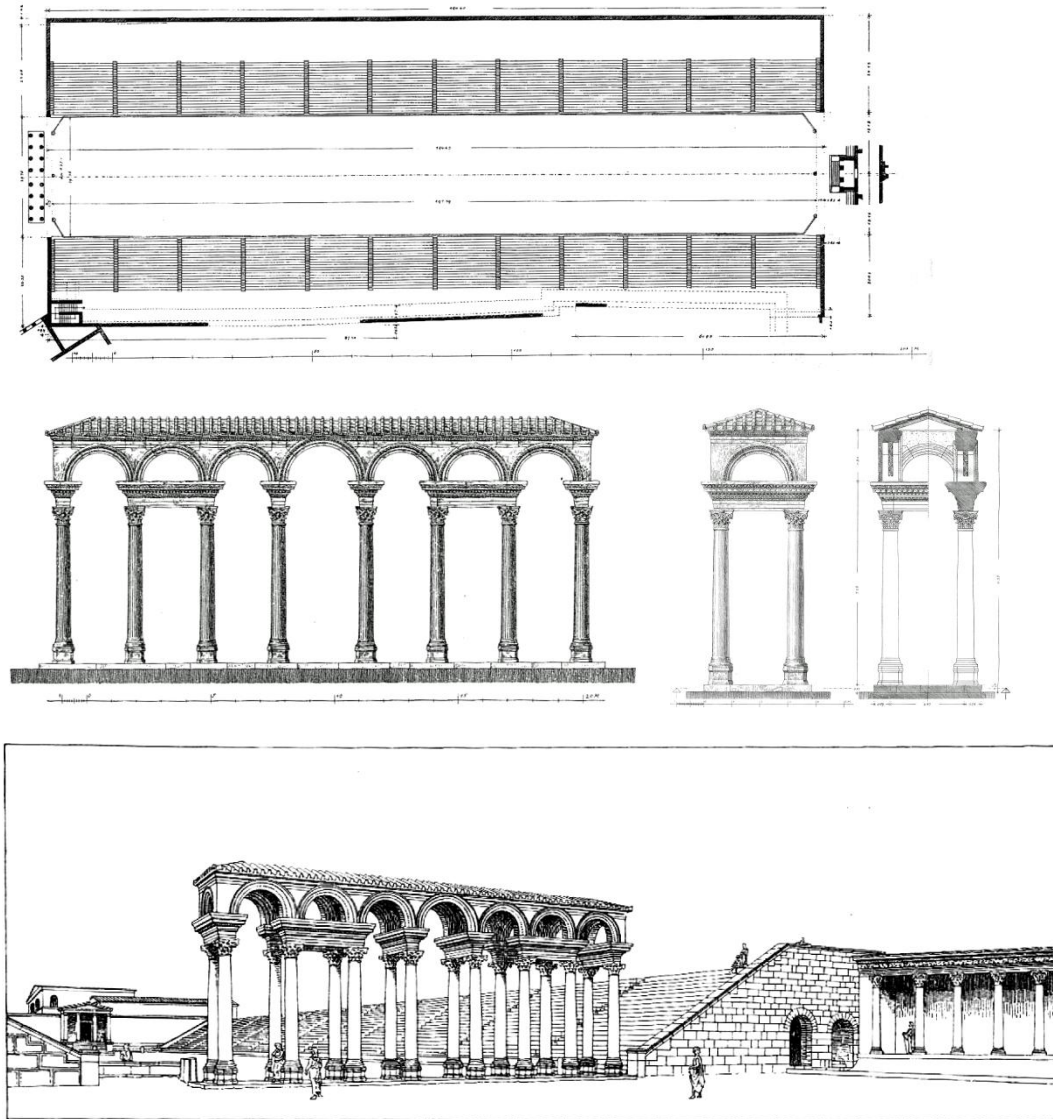


Fig. 201: Reconstrucciones del estadio de Mileto (Stubenrauch 2006, a partir de Wiegand 1906).

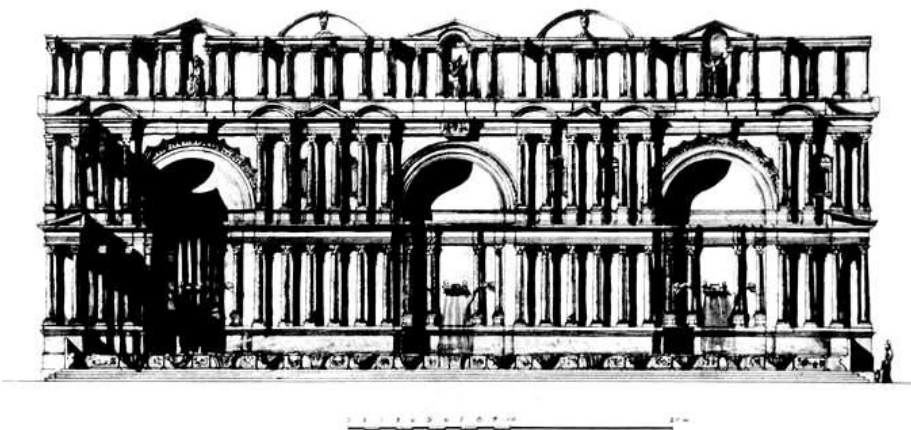


Fig. 202: Reconstrucción del ninfeo de Side (Gliwitzky 2010, fig. 20).

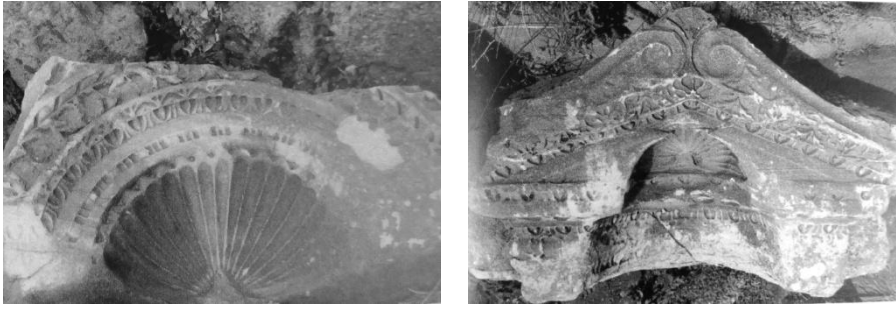


Fig. 203: Fragmentos de la decoración del ninfeo, Side (Gliwitzky 2010, figs. 167-168).

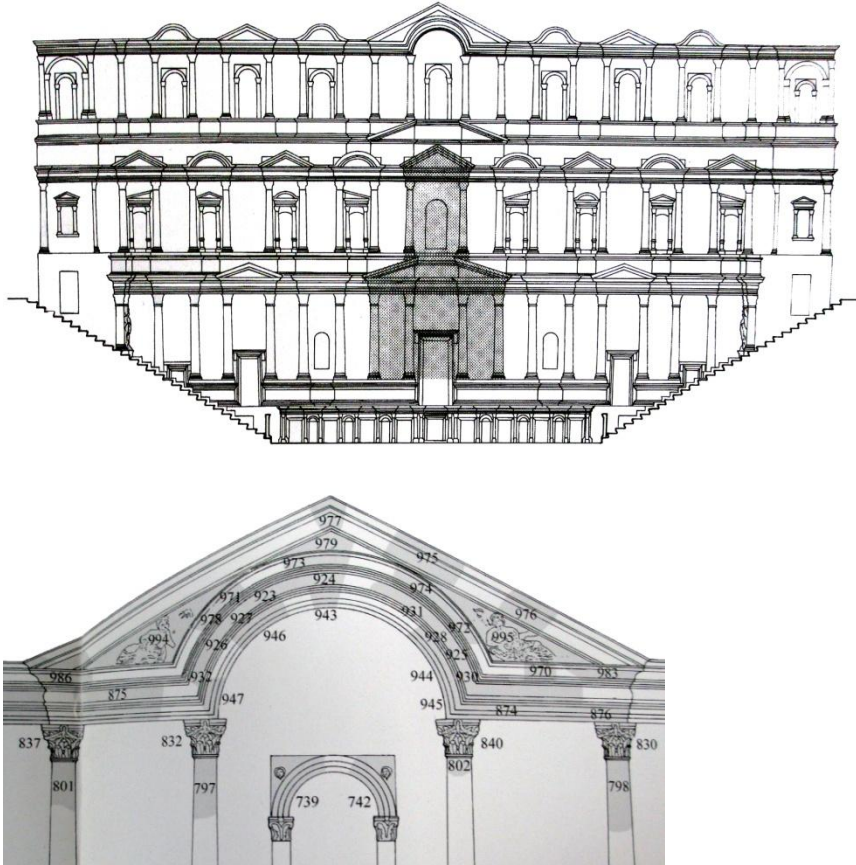


Fig. 204: Reconstrucción del teatro de Perge y esquema con algunos de los fragmentos que la justifican (Öztürk 2009).

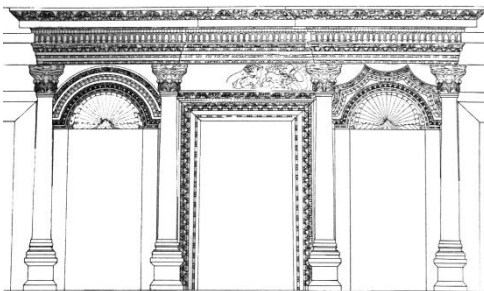


Fig. 205: Detalle de la reconstrucción del teatro de Perge (Öztürk 2009).



Fig. 206: a) Moneda de Anazarbus de época de Alejandro Severo y b) arco honorífico de la misma ciudad.

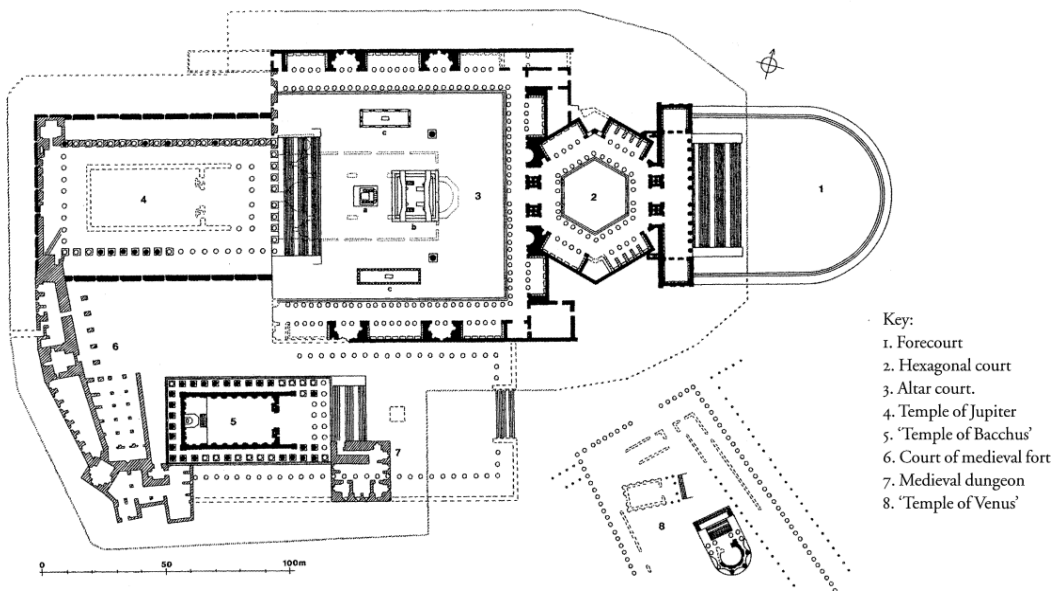


Fig. 207: Planta y reconstrucción general del conjunto de Baalbek (Thomas 2007, a partir de Baalbek I).

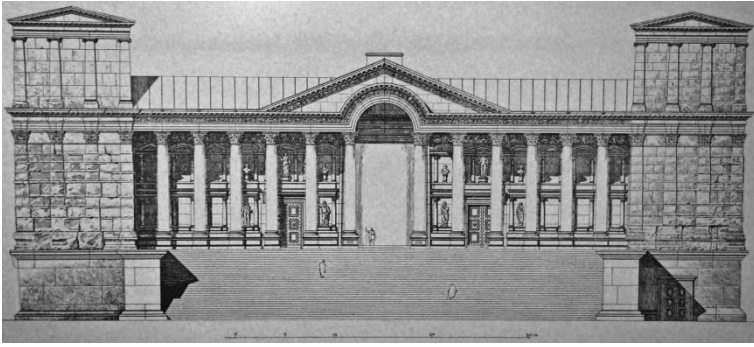


Fig. 208: Reconstrucción de los propileos del templo de Júpiter Helipolitano, Baalbek (Baalbek I).

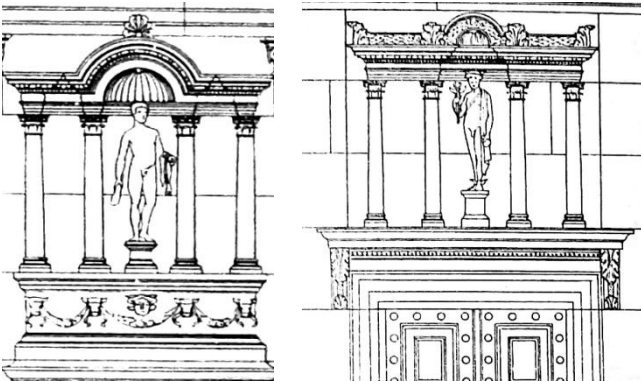
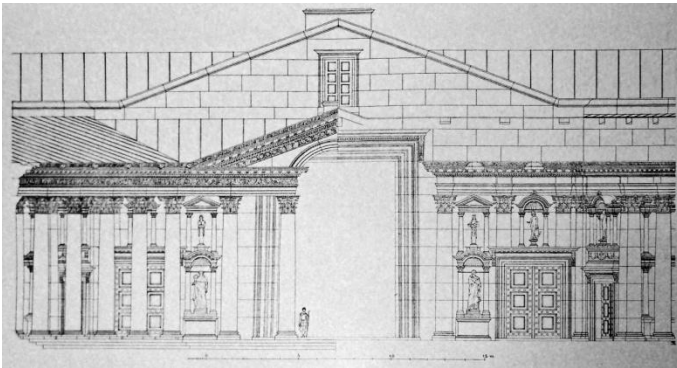


Fig. 209: Diversos aspectos del patio octogonal y su conexión con los propileos y el gran patio, Baalbek (Baalbek I).

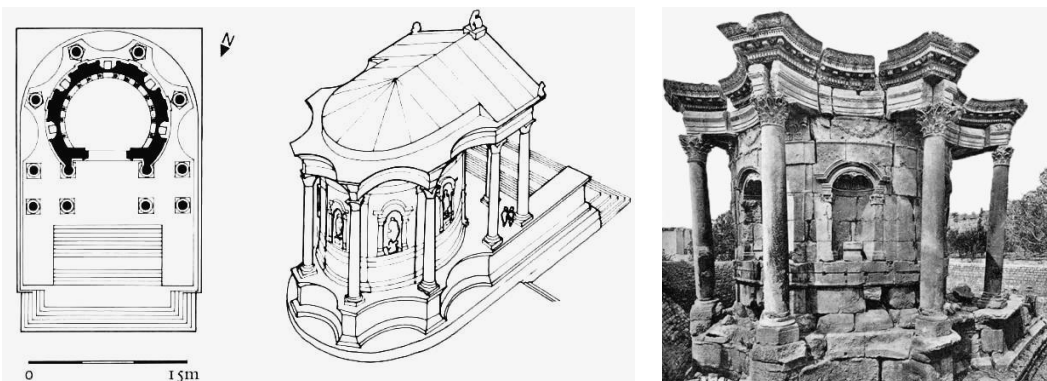


Fig. 210: Templo Circular, llamado de Venus, Baalbek.



Fig. 211: Tres posibles reconstrucciones de la fachada del templo Circular de Baalbek (Baalbek II, figs. 167, 169, 170). Se acepta generalmente la última.

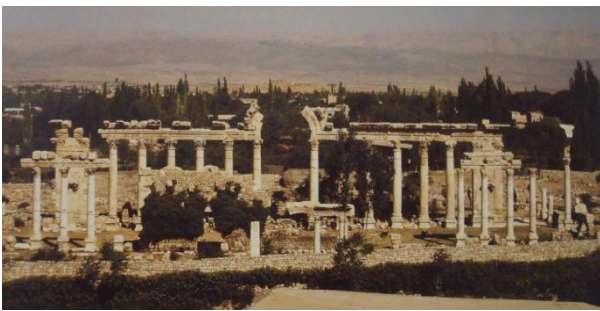


Fig. 212: Baños romanos, Baalbek.

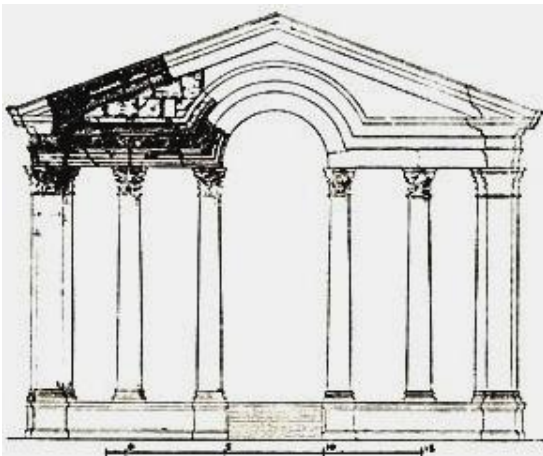


Fig. 213: Reconstrucción de los propileos del templo de Júpiter, Damasco (P. R. Spiers).



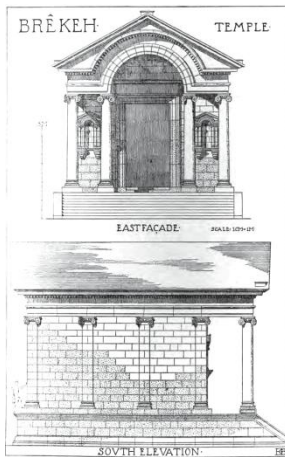


Fig. 214: Reconstrucción del templo de Brêkeh (Butler 1919, pl. 29 en Segal 2008, pl. 25).

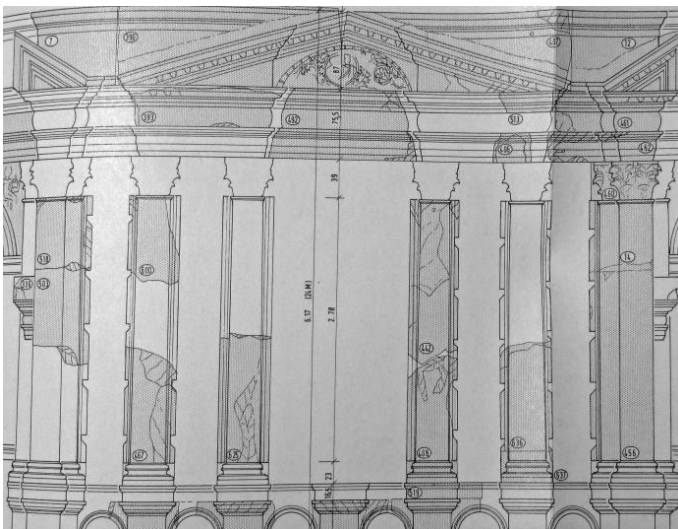
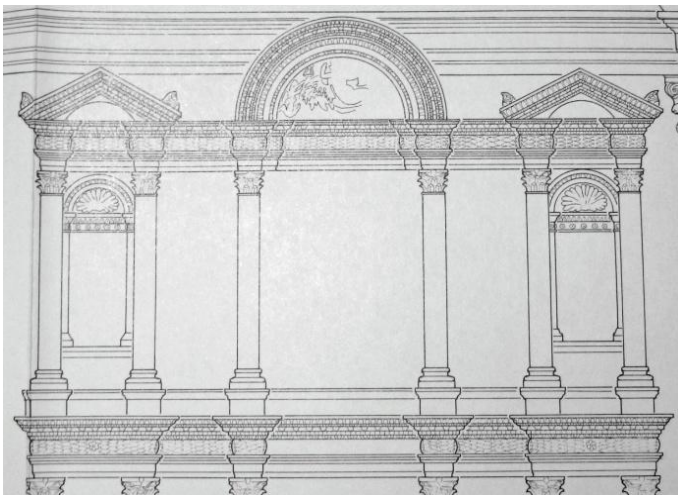


Fig. 215: Reconstrucciones de la tumba 36, Palmira (Schmidt-Colinet 1992).

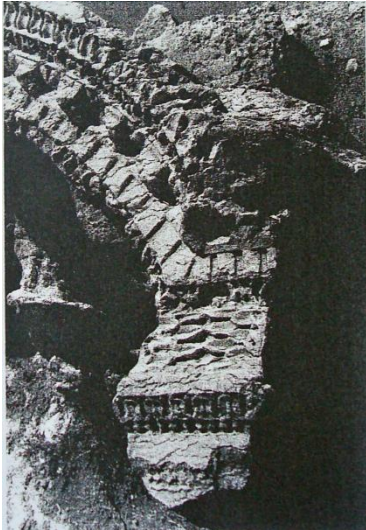


Fig. 216: Detalle de la tumba de J. Aurelius Marona, Palmira (Raming 2009, pl. 17.2).



Fig. 217: Templo de Dmeir.

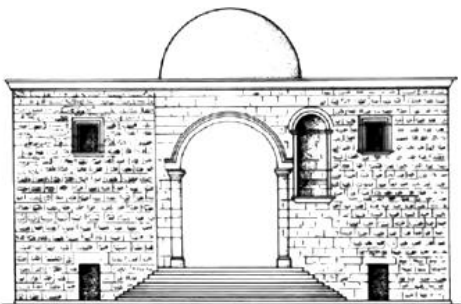
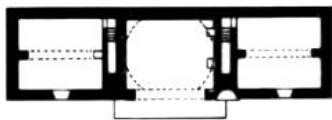


Fig. 218: “Kalybe” de Il-Haiyât (Segal 2001, fig. 4).



Fig. 219: Puerta norte del templo de Zeus, Hosn Suleiman.



Fig. 220: Templo Pequeño, Dât Râs.



Fig. 221: Nichos del teatro de Bosra.

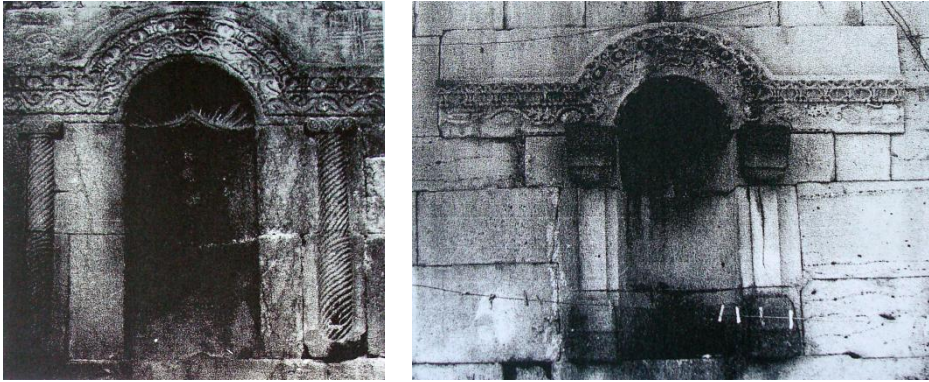


Fig. 222: Pareja de nichos con “arco sirio” reutilizados, casa 1, Inkhil (Raming 2009, pl. 11.2,3).

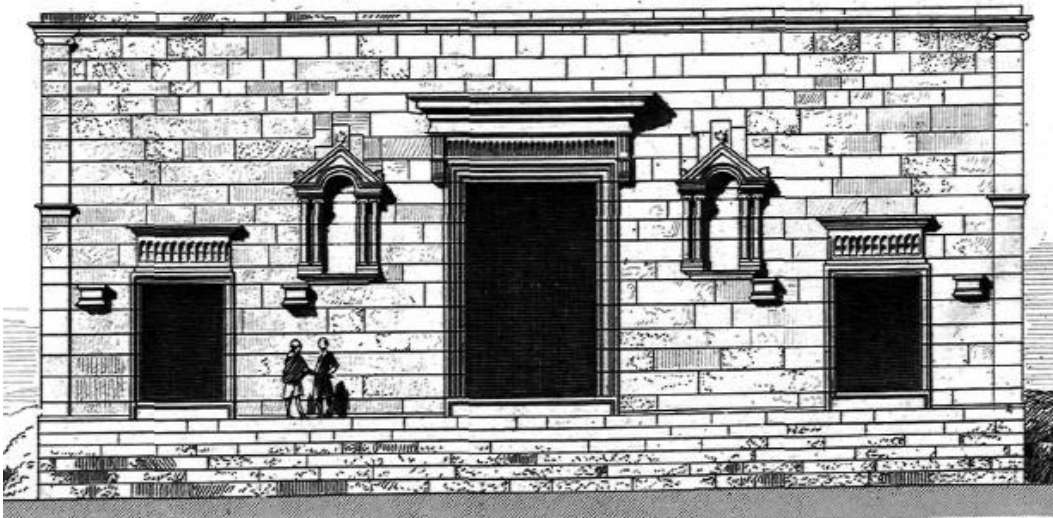


Fig. 223: Fachada oriental de la basílica de Shaqqa (Vogüé 1865-1877, pl. 15.4).



Fig. 224: Remate de nicho procedente de la sinagoga II de Nabratein, Museo de Damasco.



Fig. 225: Puerta oeste, Bosra.

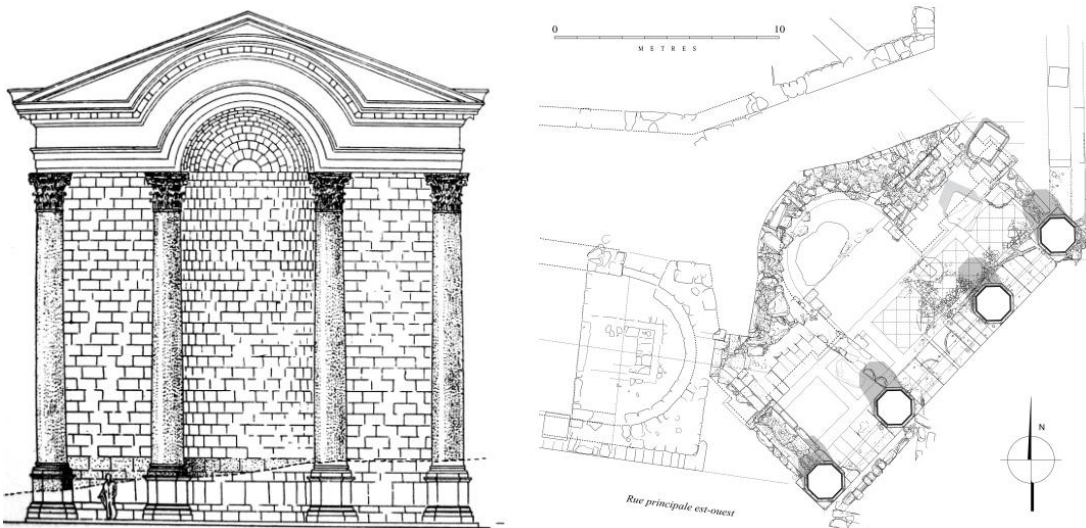


Fig. 226: Alzado y planta de la exedra monumental, Bosra (Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007).



Fig. 227: Restos de arcada, mercado de Sertius, Timgad.

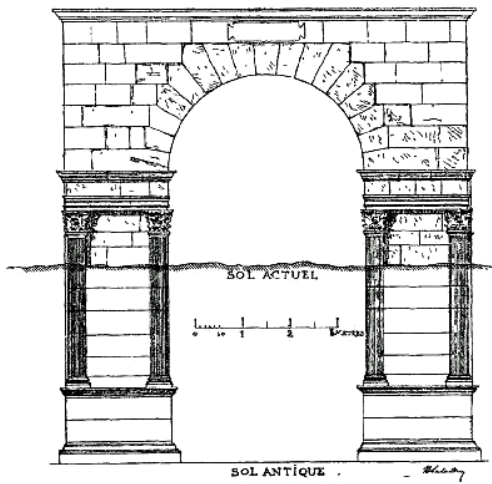


Fig. 228: Dibujo de la puerta de Tebursuk (H. Saladin).



Fig. 229: Termas de Caracalla en Dougga.



Fig. 230: a) Edículo funerario de Donawitz (Alföldy 1974, pl. 51). b) Edículo funerario de Micia, DRCM, Deva (Museo).

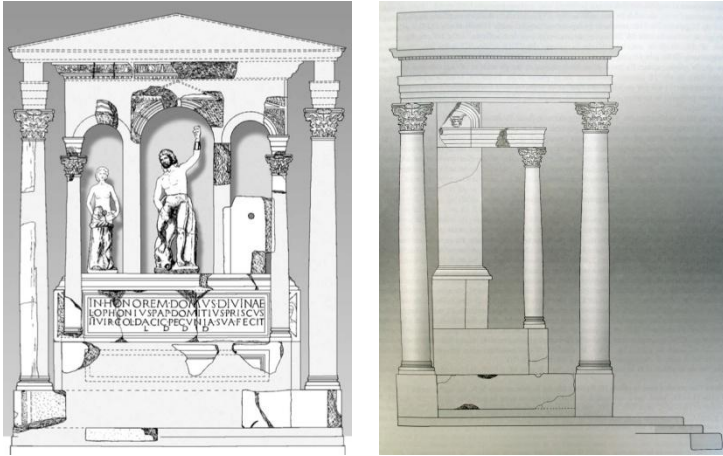


Fig. 231: Reconstrucción del ninfeo este (B. 35) del foro de Trajano, Sarmizegetusa (Étienne, Piso, Diaconescu 2006, figs. II/71, II/72).



Fig. 232: Impronta de sello con Júpiter, Staatliche Münzsammlung, Múnich.



Fig. 233: Moneda de Gordiano III (r. 238-244), Bruzus, Asia.



Fig. 234: Detalle del relieve Sacchetti, Palazzo Sacchetti, Roma.



Fig. 235: Lateral de sarcófago palmireno, Museo de Palmira.



Fig. 236: Cipo, Museo de Adiyaman, Kommagene (Kropp 2012, fig. 1A).

Fig. 237: Dibujo de cipo procedente de Kafr Dan, Cisjordania (Netzer 2003, fig. 151).





Fig. 238: Estelas de “puerta simbólica”, Aizanoi.



Fig. 239: Estela de “puerta simbólica”, Pessinus.

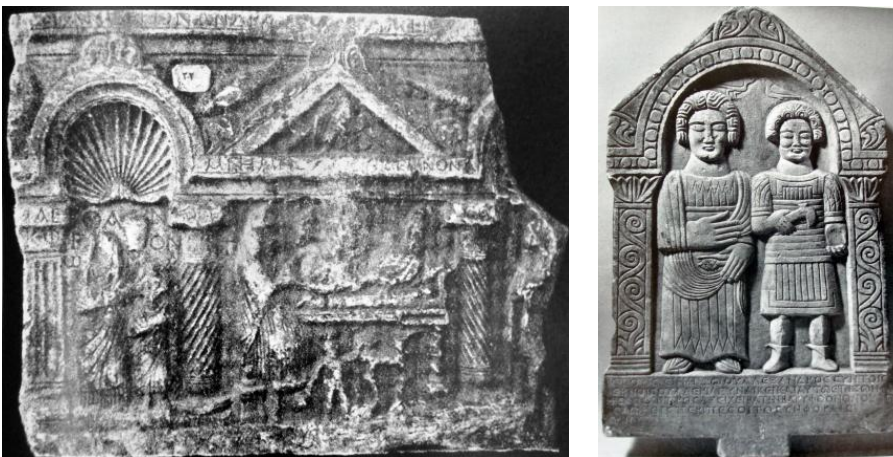


Fig. 240: Estelas procedentes de Asia Menor (Pfuhl, Möbius 1977-1979, nn. 602, 1137).



Fig. 241: a) Relieve votivo con representación de Apolo Sozon, mármol, 24,3 x 20 x 5 cm, Fine Arts Museum, Boston, Inv. 69.1255. b) Relieve votivo con representación de Apolo Sozon, mármol, 33,6 x 22 x 4,3 cm, Fine Arts Museum, Boston, Inv. 69.1256. c) Relieve votivo con representación del dios frigio Men, mármol, 40,64 x 25,4 cm, British Museum, Londres, Inv. 1964,0721.1.

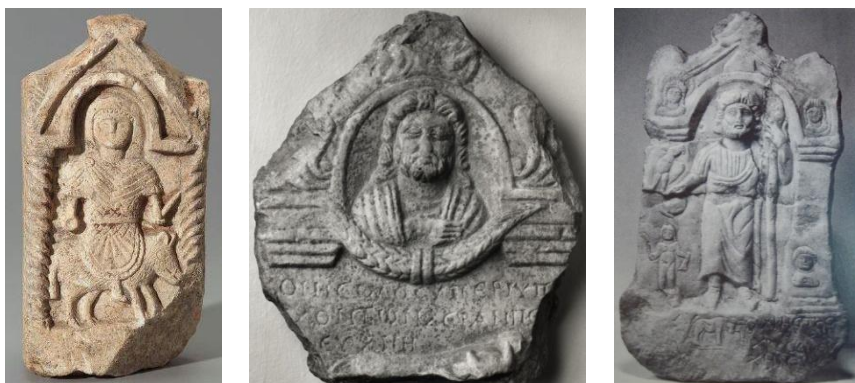


Fig. 242: a) Lápida votiva de Artemis Lagbene, posiblemente procedente de Frigia, h. 300-350 d. C. (?). 17 x 8,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. 1973.165. b-c) Relieves con representación de Zeus, Paul Getty Museum, Malibú y Musée du Louvre, París.



Fig. 243: Sarcófago realizado en Afrodiasias, reutilizado por el pintor Stratonikos.



Fig. 244: a-b) Estelas funerarias halladas en Bourges (Jacques 1974, nn. 23, 24) y b) en la necrópolis de Fin-Renard (Espérandieu, IX, n. 6937, p. 230).



Fig. 245: Relieve votivo de las *Matronae Aufaniae*, Museo de Bonn.

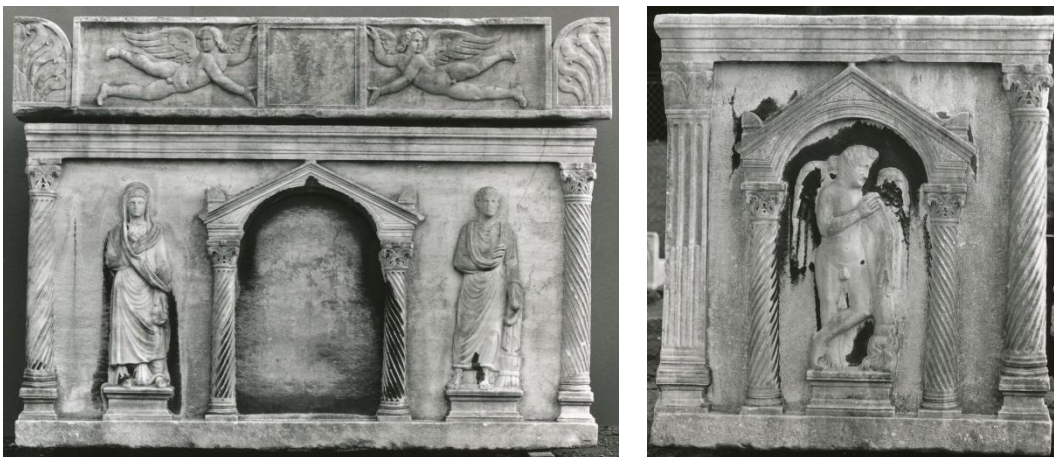


Fig. 246: Frente y lateral de sarcófago realizado en Salona, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague (Museo).

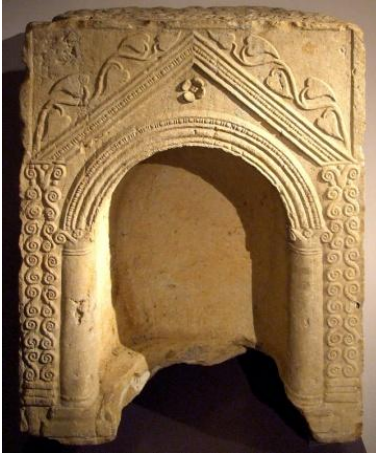


Fig. 247: Edículo votivo de la villa romana de Quinta de Marim.

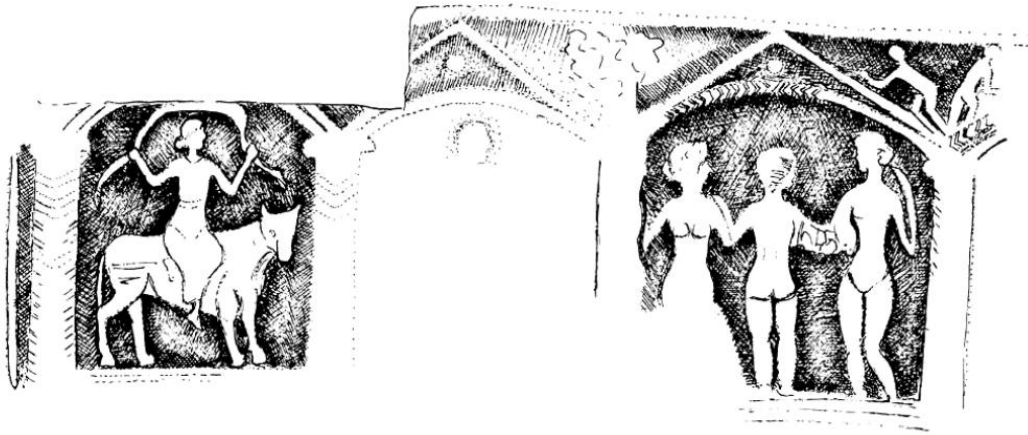


Fig. 248: Dibujo del lateral de sarcófago hallado en Selište (Golubović 2002, fig. 17).



Fig. 249: a) Placa votiva de Higía, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca (Carmen Ciongradi). b) Placa votiva de Júpiter *fulminans* (Macrea 1959, n. 4, fig. 5).

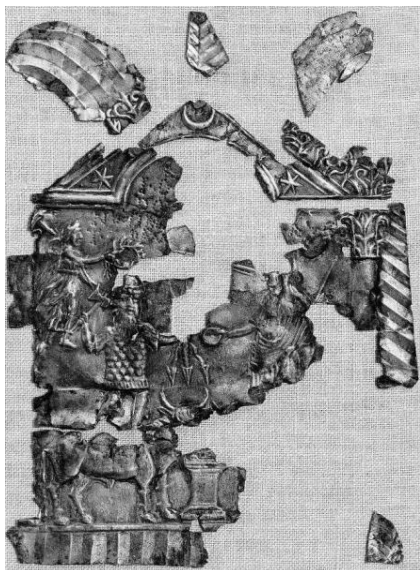


Fig. 250: Placa votiva de Júpiter Doliqueno, British Museum, Londres (British Museum).



Fig. 251: Placas votivas palmiformes del tesoro de un templo o larario de Weissenburg dedicadas respectivamente a a) Mercurio, Minerva y Apolo; b) Luna; c) Hércules. Römermuseum, Weissenburg (Wolfgang Sauber).



Fig. 252: Placas votivas del Tesoro de Baldock, British Museum, Londres, Inv. 2003,0901.23 e Inv. 2003,0901.21 (British Museum).

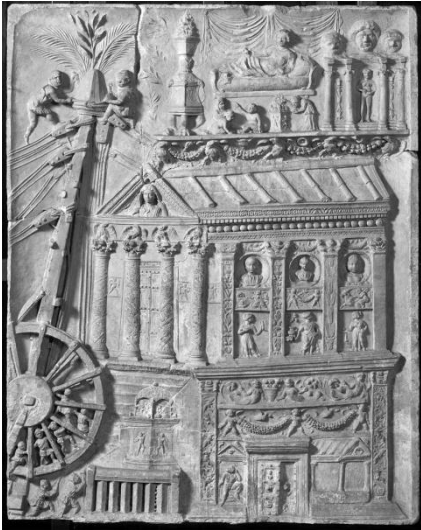


Fig. 253: Relieve de la tumba de los Haterii.



Fig. 254: Mosaico nilótico de Palestrina.



Fig. 255: Sarcófago severo, patio del Belvedere, Vaticano (autor).



Fig. 256: Lámina de oro micénica con escena epifánica.



Fig. 257: Pareja de reversos que representan el santuario de Afrodita en Paphos, de época de a) Vespasiano (LIMC II, Aphrodite 1a) y b) Septimio Severo (Price, Trelle 1977, fig. 266). c) Reverso que representa el templo de la Kore de Sardes, de época de Marco Aurelio (Gillespie 1956, pl. 8.28).

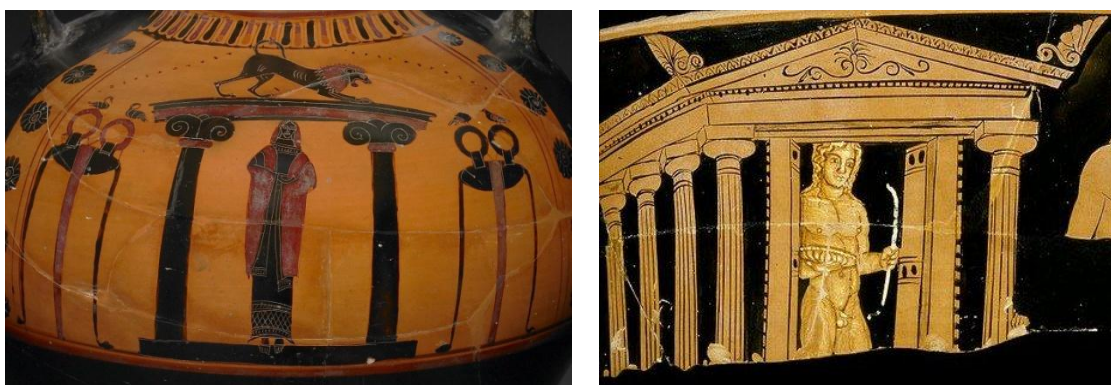


Fig. 258: a) Vaso de figuras negras con representación de Apolo, British Museum, Londres. b) Vaso de figuras rojas con representación de Apolo, Allard Pierson Museum, Amsterdam.

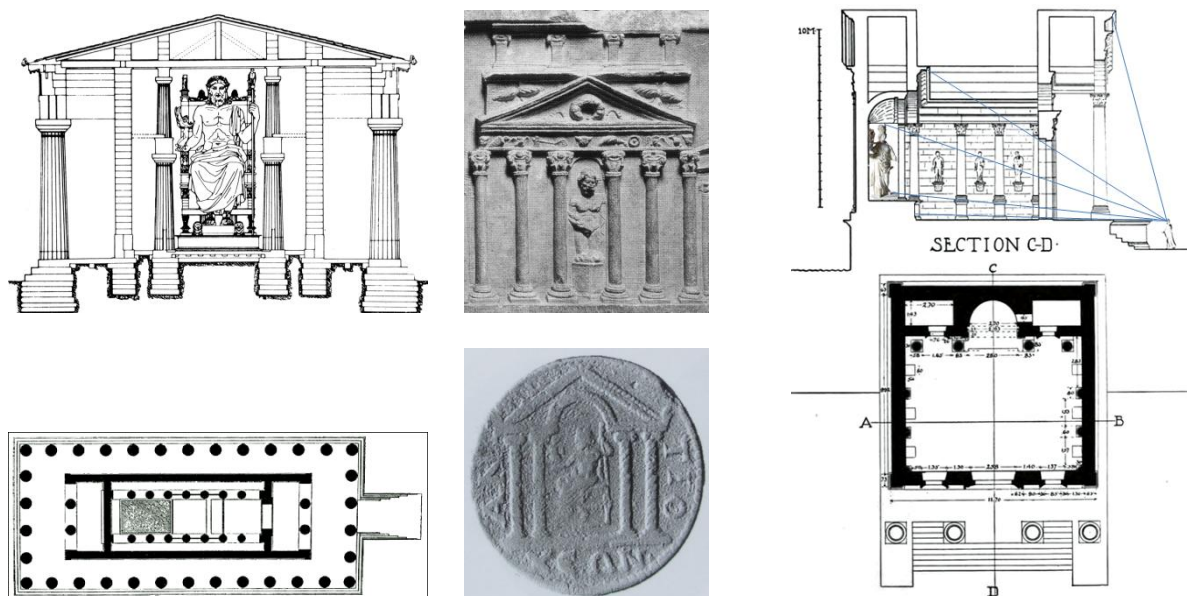


Fig. 259: a) Sección y planta del templo de Zeus en Olimpia. b) Representación del templo de Júpiter Tonante en el relieve de los Haterii (LIMC VIII, Iuppiter 4b). c) Acuñación de Gordiano III (r. 238-244) con templo de Júpiter, Antioquia del Meandro, Asia. d) Reconstrucción del *tychaeion* de Is-Sanamaïn con indicación del campo visual del espectador sobre la fachada del templo, la *cella* y la estatua de culto (reelaboración del autor a partir de Butler 1916, fig. 289).



Fig. 260: Acuñaciones de a) Gordiano III (r. 238-244) con templo de Zeus, Kadoi, Asia y b) Balbino (r. 238) con templo de Apolo, Mileto, Asia.



Fig. 261: Acuñaciones de Apollonia Salbace, Asia, en época de a) Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.) y b) Septimio Severo (r. 193-211).





Fig. 262: Acuñación de Gordiano III (r. 238-244) con *carpentum*, Éfeso, Asia (RPC VII.1, 376).

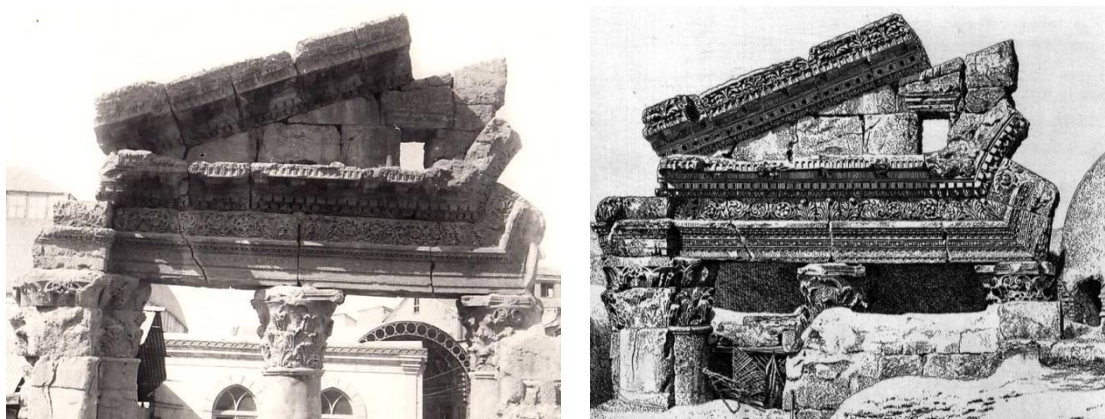


Fig. 263: Detalle de los propileos del templo de Júpiter, Damasco (dibujo Vogüé 1865-1877, pl. 28).



Fig. 264: Acuñaciones con representación de Tyché: a) Trajano (r. 98-117), Cesarea Maritima, Judea; b) Alejandro Severo (r. 222-235), datada 231/232, Aegeae, Cilicia.



Fig. 265: a) Acuñación de Alejandro Severo (r. 222-235), Anazarbus, Cilicia. b) Acuñación de Filipo I el Árabe (r. 244-249), Heliopolis / Baalbek, Siria.



Fig. 266: a) Hombre de Vitruvio según Leonardo da Vinci. b) Detalle del Pórtico de las Cariátides del Erecteion, Atenas. c) Caso práctico meramente aproximativo en el anfiteatro de Nîmes (autor 2010; edición Juan Zamora 2015), que muestra que el edificio coincide con algunos módulos del cuerpo humano, pues la arquitectura romana tradicional es antropométrica. Debido al desarrollo marcadamente horizontal del edificio, se ha escogido la posición habitual del yacente o simposiasta clásico, empleada asimismo en figuras de divinidades fluviales. d-e) Proporciones de la cornisa y del entablamento clásicos en base al rostro humano, según Diego de Sagredo y Francesco di Giorgio. f) Apolo como rey astral (*cf.* fig. 80) sobre el que se indica su esquema perspectivo.

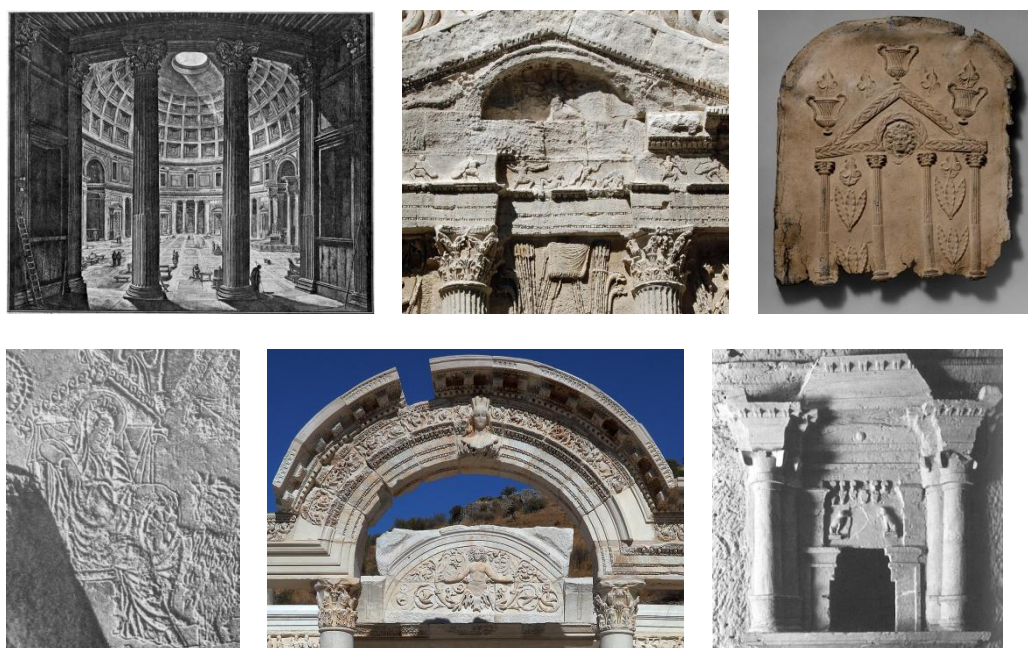


Fig. 267. a) Panteón, según G. B. Piranesi. b) Busto de Sol, arco de Orange. c) *Gorgoneion*, sarcófago tirio. d) Cibeles entronizada (Schauenburg 1955, fig. 26). e) Placa de *loculus* con disco solar, Plinthine (Venit 2002, fig. 145).

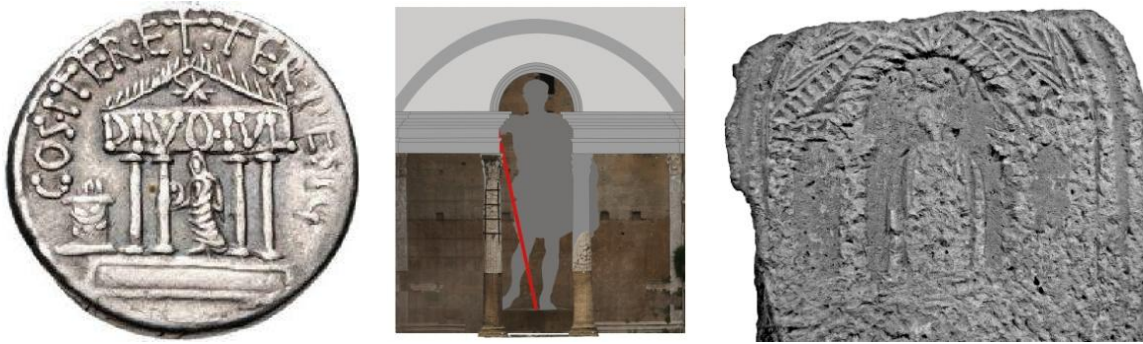


Fig. 268: a) Denario del templo de *divus Iulius* (RRC 540/2). b) Propuesta de visión del coloso del *divus Iulius* desde el interior del pórtico noroeste, foro de Augusto, Roma (Vivó, Lamuà Estanyol e. p., fig. 4). c) Fragmento de estela procedente de Clunia, almacén del Museo de Clunia (autor).



Fig. 269: Disco de Teodosio, Real Academia de la Historia, Madrid (RAH).

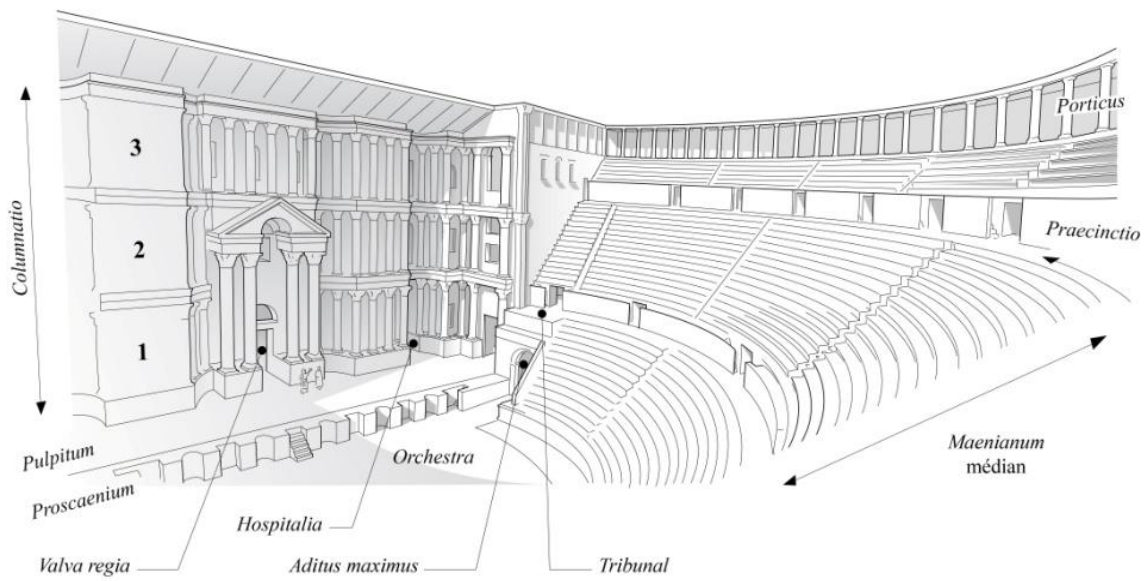
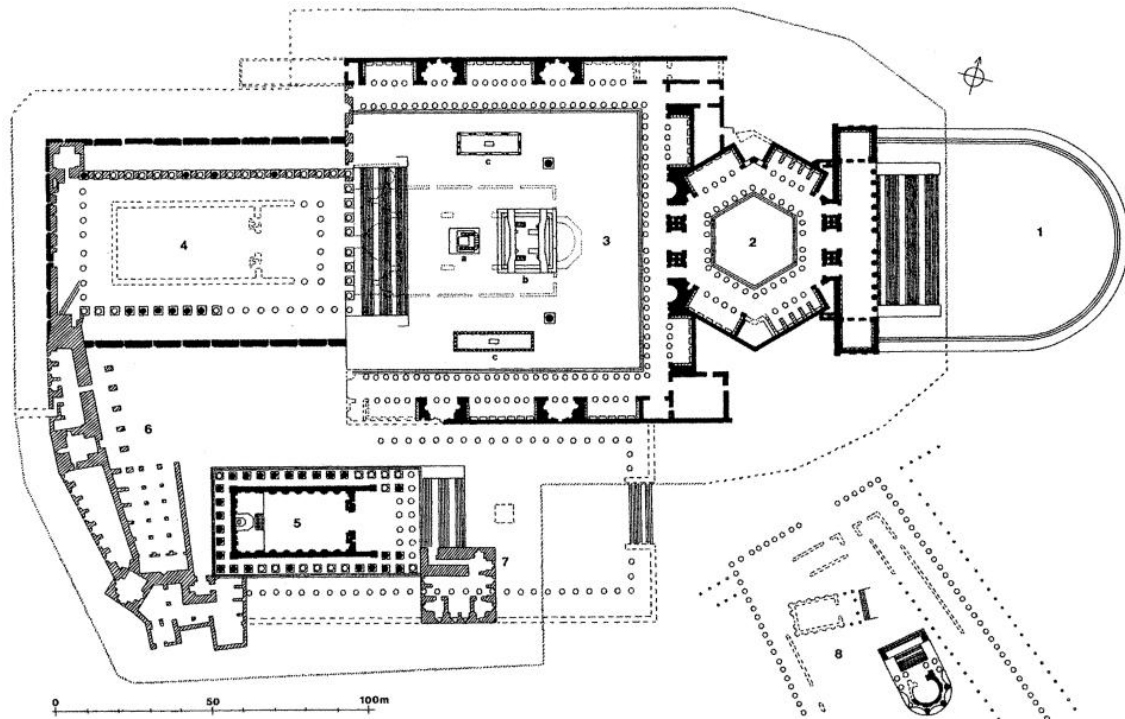


Fig. 270. a) Planta del conjunto de Baalbek (Thomas 2007, fig. 38a). b) Reconstrucción del teatro de Bosra (Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007, p. 174).



Fig. 271: Acuñaciones de a) Heliogábalo (r. 218-222), Abila, Decapolis; b) Heliogábalo (r. 218-222), Tiro, Siria; c) Volusiano (r. 251-253), Tiro, Siria. (Cfr. tabla III).

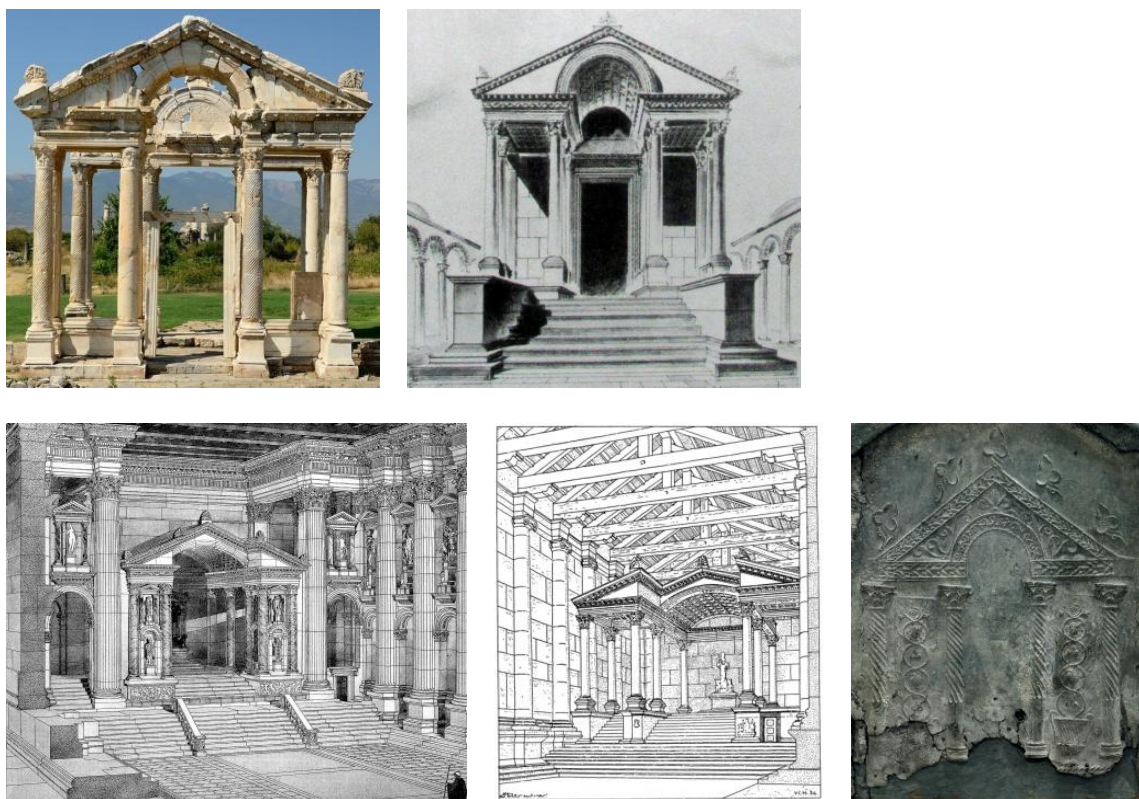


Fig. 272: a) *Tetrapylon* de Afrodiasias. b) Mausoleo de la necrópolis oeste, Side. c) Tabernáculo del templo de Baco en Baalbek (Baalbek II, pl. 17). d) Tabernáculo del templo A de Niha (Krencker, Zschietzschmann 1938, fig. 155). e) Lateral de sarcófago de plomo de Tiro, Dumbarton Oaks, Washington.

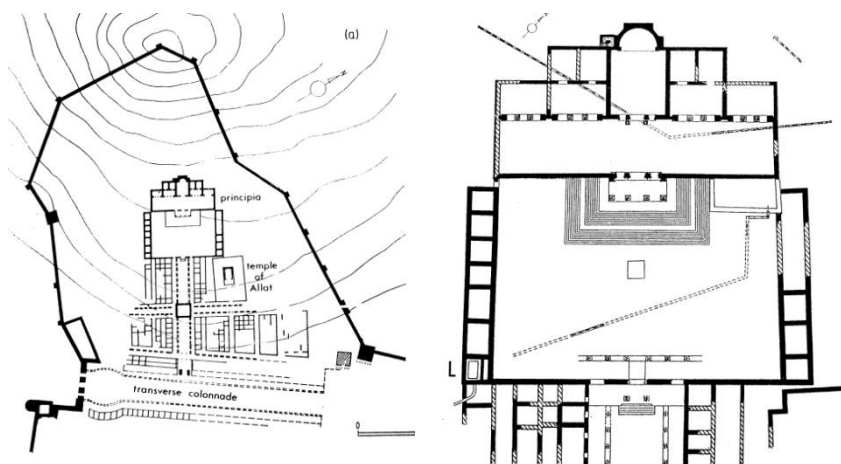


Fig. 273: a) Planta general y b) detalle de los *principia*, campamento de Diocleciano en Palmira (Gawlikowski 1984, pls. 1, 5).

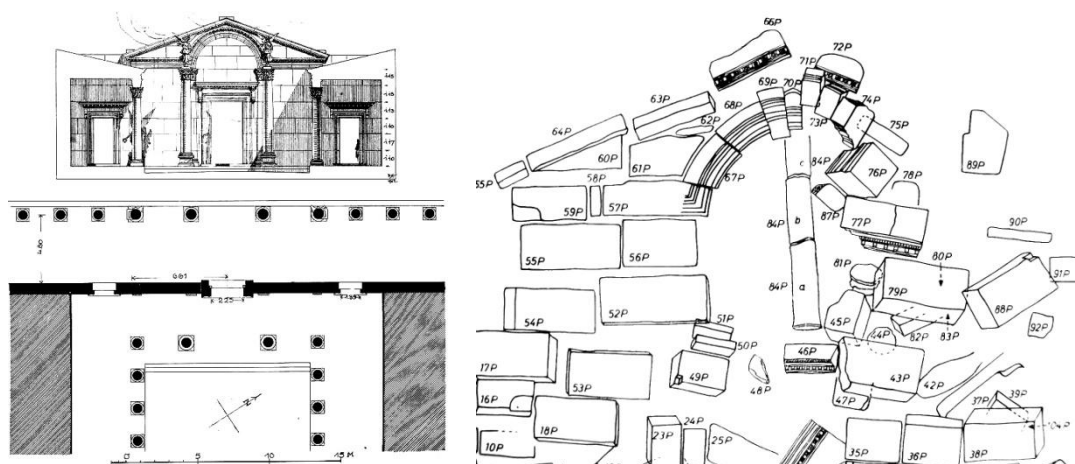


Fig. 274: a) Reconstrucción del portal del patio de los *principia* hacia el foro y b) esquema de sus restos hallados, campamento de Diocleciano en Palmira (Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932, pl. 47; Michalowski 1963, pl. 3).

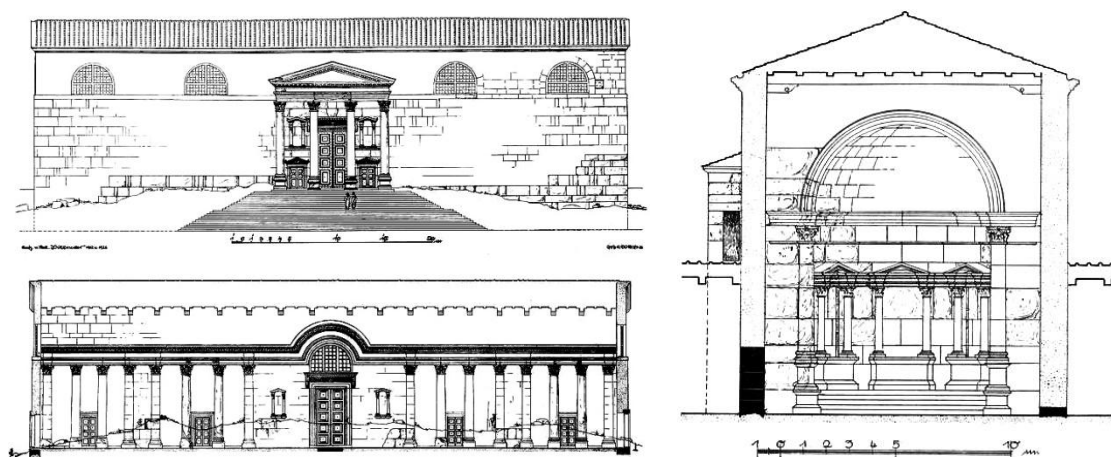


Fig. 275: a) Fachada exterior y b) muro de acceso a la cabecera de la *aedes* de culto imperial en los *principia*, campamento de Diocleciano en Palmira (Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932, pl. 49 y fig. 129).

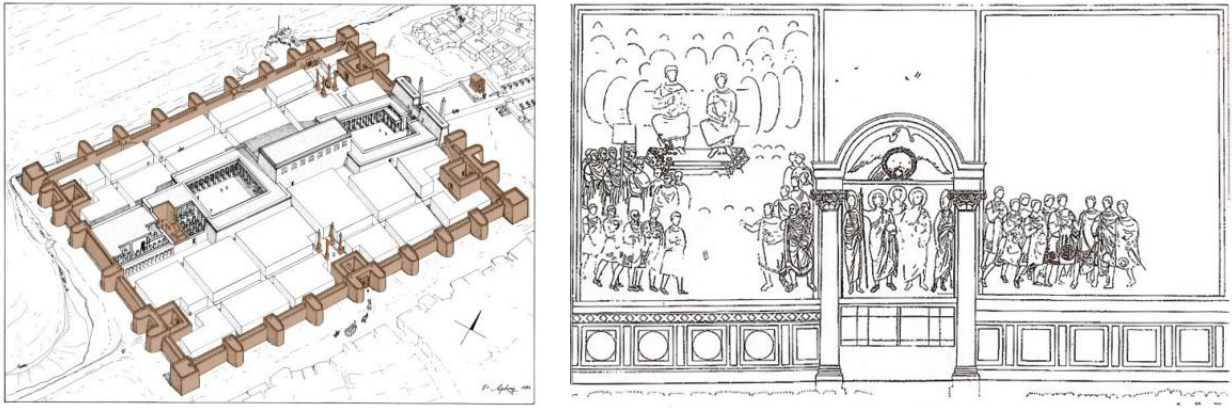


Fig. 276: Vista general y reconstrucción del interior de la *aedes* de culto imperial, campamento de Diocleciano en Luxor (McKenzie 2007, figs. 294, 297).

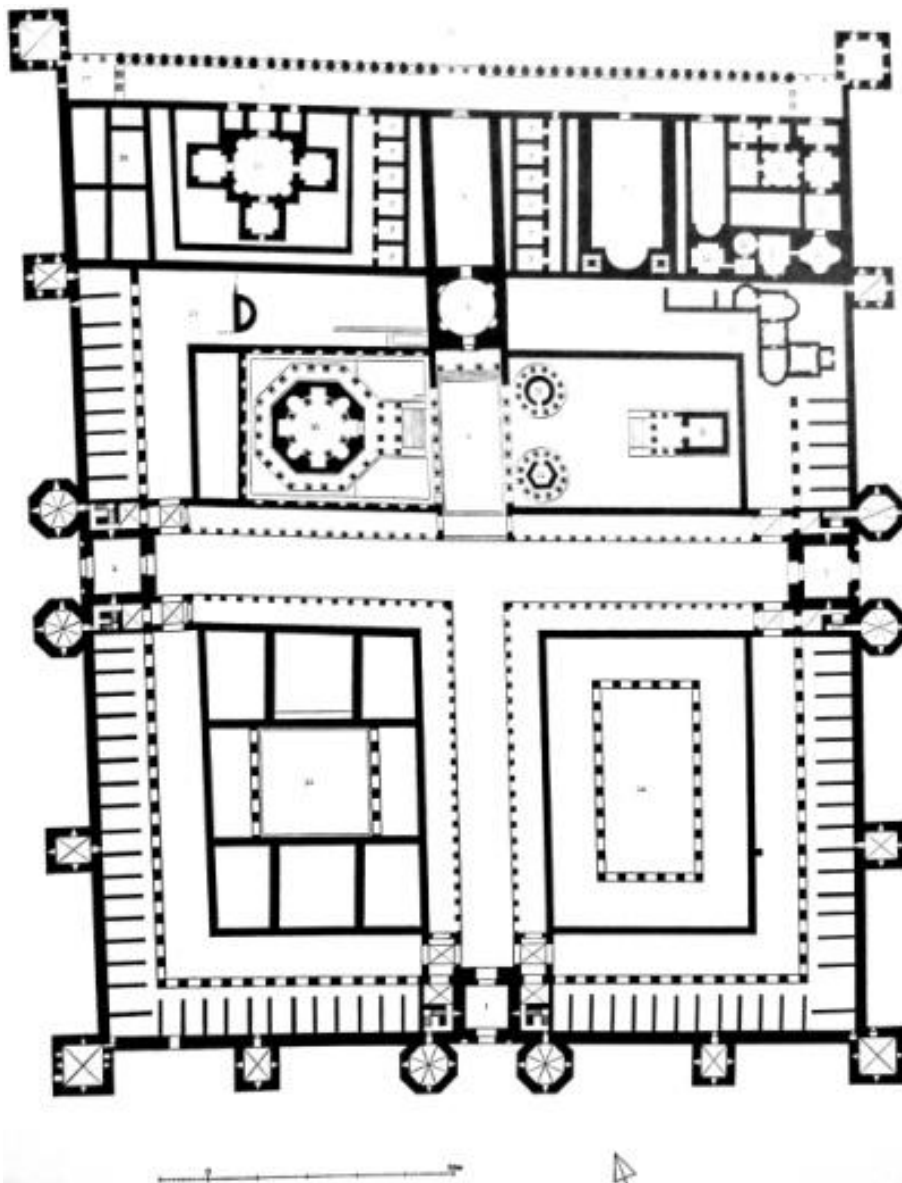


Fig. 277: Planta general del palacio de Diocleciano en Spalato (J. Marasović).

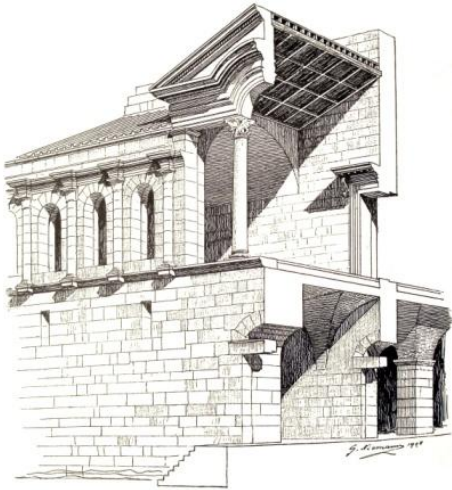


Fig. 278: Reconstrucción y detalles de la fachada marítima del palacio de Diocleciano en Spalato (vista Hébrard, Zeiller 1912; detalle Niemann 1910, fig. 127; fotos R. Bužančić).





Fig. 279: “Peristilo” del palacio de Diocleciano en Spalato: a) vista actual; b) vista reconstructiva (J. Marasović y D. Radovniković); d-f) planos reconstructivos (Marasović, Marasović, Gabričević 2014, pls. 34, 29, 24); alzado y sección del acceso principal al palacio (Niemann 1910, fig. 56).



Fig. 280: Elementos arquitectónicos del palacio de Galerio en Felix Romuliana, Gamzigrad.



Fig. 281: Sepulcro del Buen Pastor, procedente de Solin (C. y J. Lanciault; D. Gorostidi).

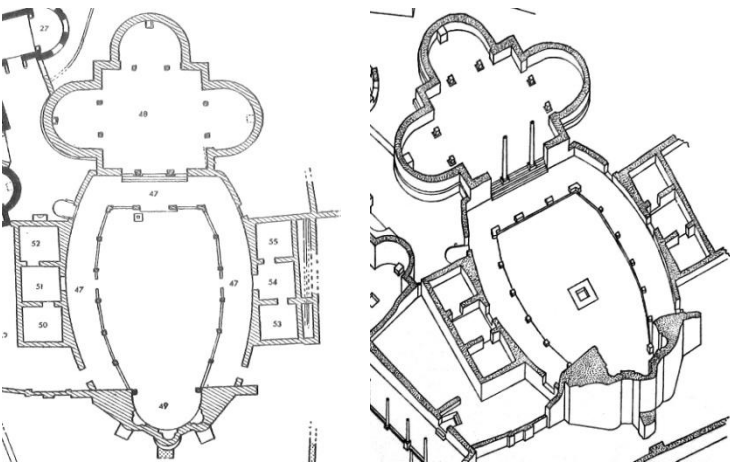


Fig. 282: Reconstrucciones del triclinio de la villa del Casale, Piazza Armerina (Kähler 1973, figs. 2-3).

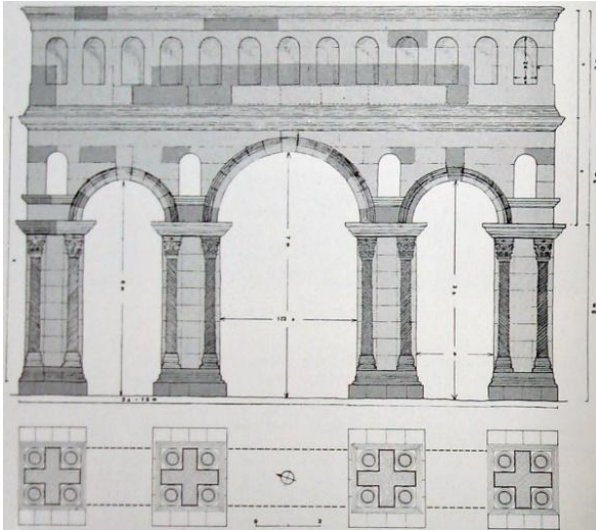


Fig. 283: Reconstrucción del arco triple de Constantino en Ptolemais (Purcaro 1998, pl. 2.1).



Fig. 284: Reconstrucciones del arco del foro de Teodosio I, Constantinopla (R. Naumann).



Fig. 285: Ingreso monumental del atrio, San Lorenzo Maggiore alle Colonne, Milán.



Fig. 286: Battisterio (San Giovanni in Fonte) de la catedral, Nápoles.

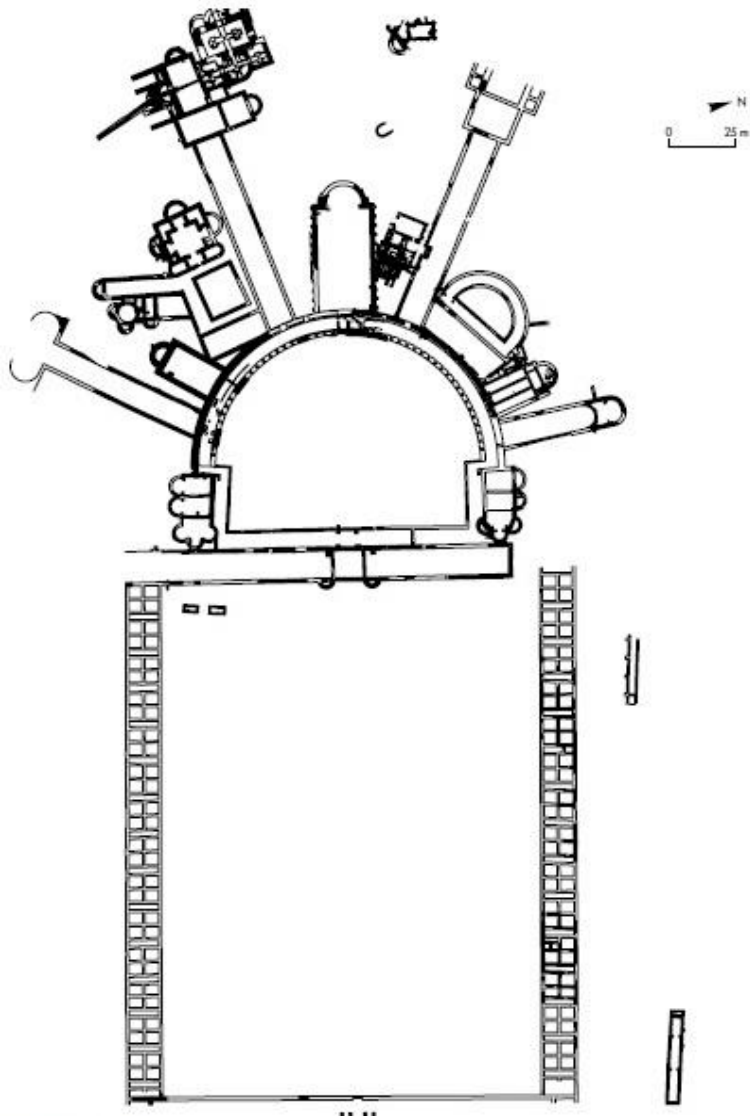


Fig. 287: Planta del palacio de Cercadilla (Hidalgo 2007, fig. 22).



Fig. 288: Reconstrucción de la fachada del edificio A de la villa de Carranque (Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carrobles Santos 2011, fig. 14).



Fig. 289: Planta de la villa de la Olmeda (sitio web oficial).

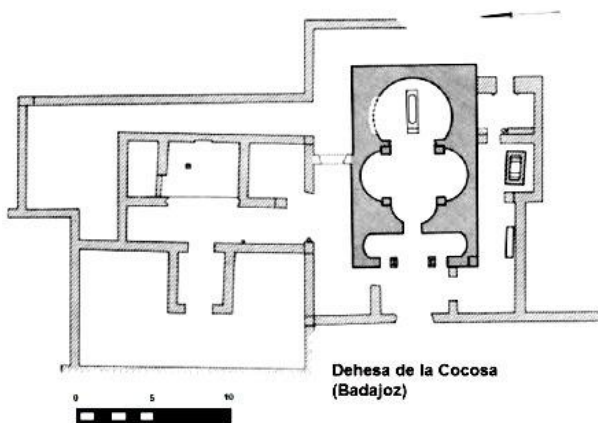


Fig. 290: Planta del mausoleo de la villa de la Cocosa.



Fig. 291: Disco o *missorium* de Teodosio, Real Academia de la Historia, Madrid (RAH).



Fig. 292: a) Reverso de moneda de Heliogábalo (r. 218-22) acuñada en Neapolis. b) Reverso de moneda de Valeriano I (r. 251-260) acuñada en Akko-Ptolemais.



Fig. 293: Hoja conservada del díptico de los Lampadii, Museo di Santa Giulia, Brescia.  
Fig. 294: Hoja del díptico de Aetius, Musée du Berry, Bourges.

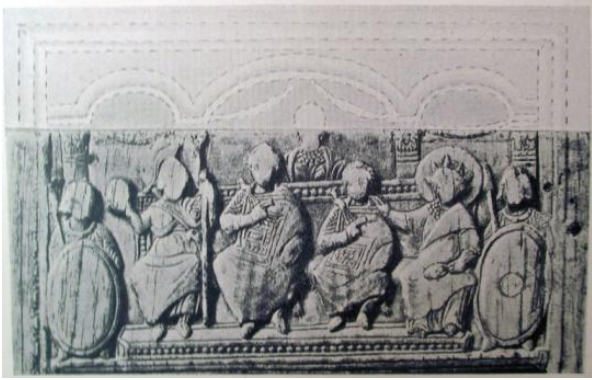


Fig. 295: Marfil de la corte de Rávena (Dyggve 1941, fig. 31).



Fig. 296: Reconstrucción y fragmento del pórtico de Santa Sofía, Constantinopla (Russo 2007, figs. 3, 56. Dibujo A. M. Schneider).

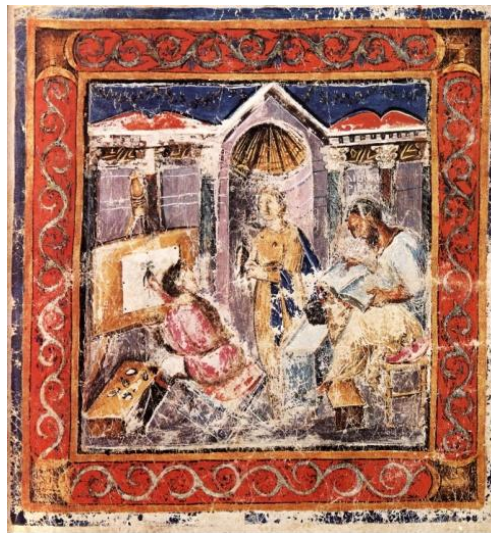


Fig. 297: Interior del ábside principal de Santa Sofía, Constantinopla.  
Fig. 298: Miniatura del Dioscórides de Viena.

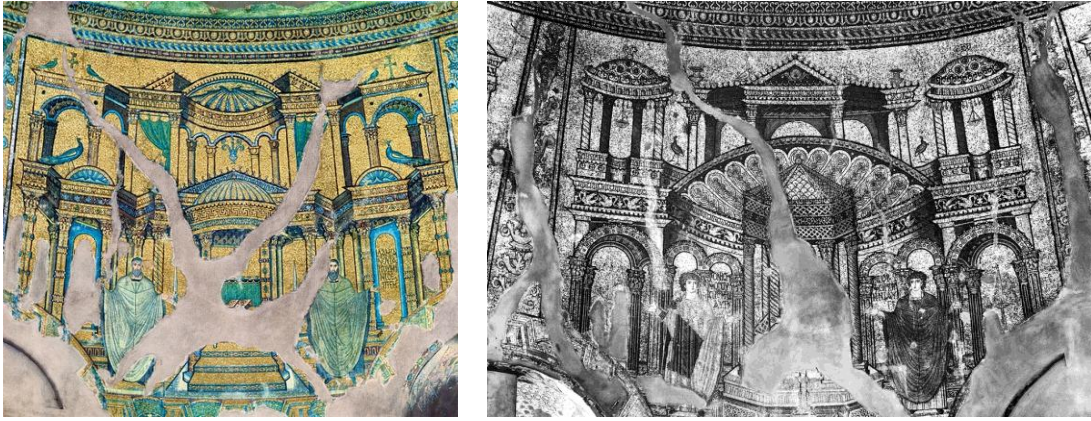


Fig. 299: Detalles de los mosaicos de la cúpula de San Jorge o la Rotonda, Salónica.

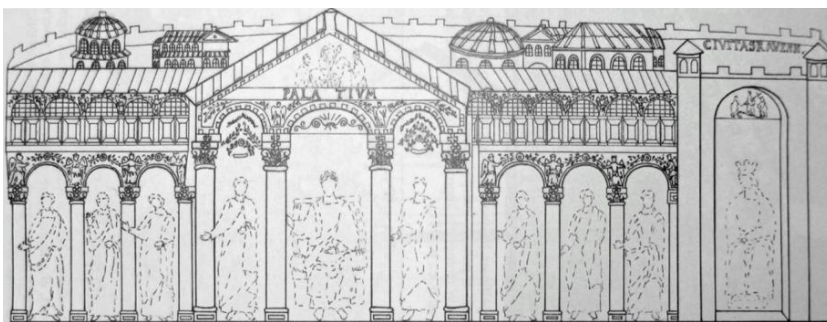
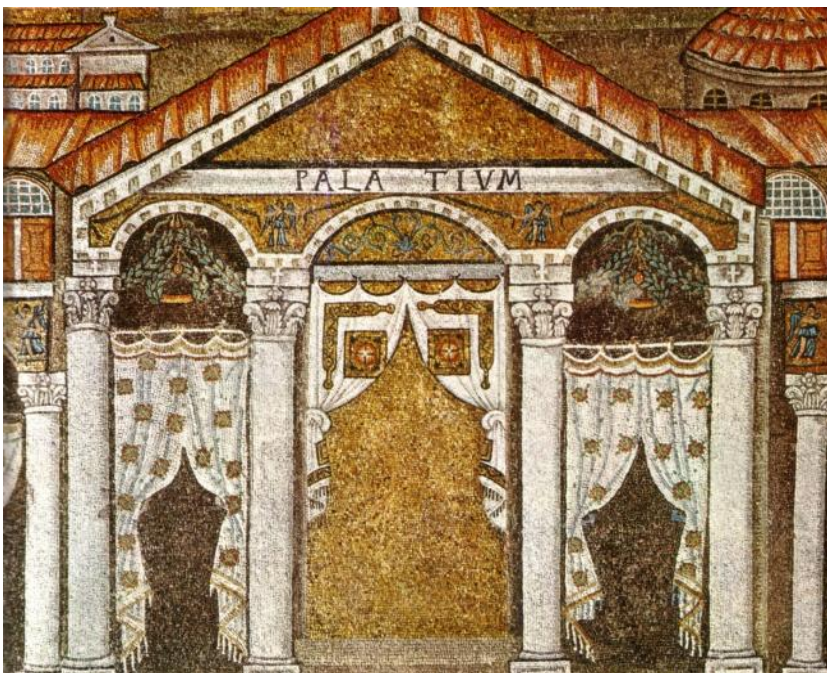


Fig. 300: a) Detalle del mosaico del *Palatium*, San Apollinare Nuovo, Rávena y b) reconstrucción del conjunto (Diego Barrado, Galtier Martí 1997, fig. 25).





Fig. 301: Mosaico paradisiaco de la gran mezquita de Damasco.



Fig. 302: Puerta de la mezquita de Al-Aqsa, Jerusalén.



Fig. 303: Los cuatro platos de David que poseen “serliana”.

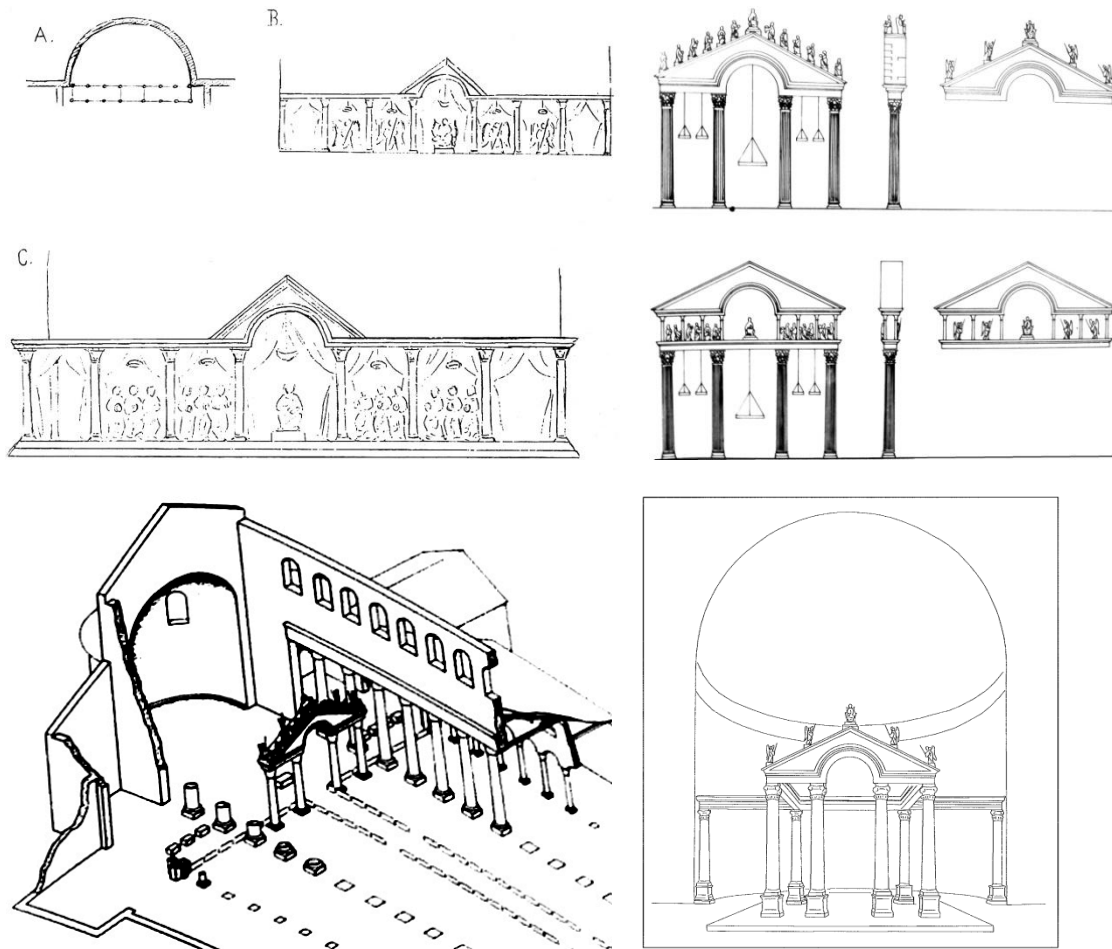


Fig. 304: Reconstrucciones del *fastigium* de Constantino para San Juan de Letrán: a) Smith 1970, fig. 3; b) Blaauw 1994, figs. 2-3; c) Bisconti 2010, p. 186, fig. 4.



Fig. 305: Detalles de las puertas de la capilla de San Juan Evangelista, baptisterio de San Juan de Letrán, Roma (autor).

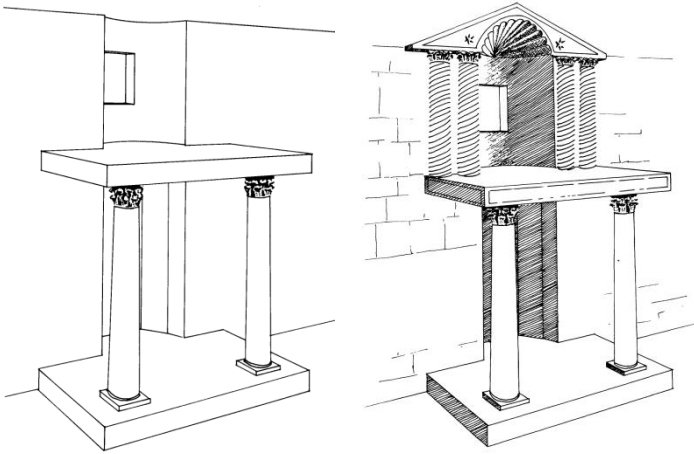


Fig. 306: Hipótesis reconstructivas de la tumba preconstantiniana de san Pedro respectivamente según las evidencias arqueológicas y la propuesta de Ferber (Ferber 1971, figs. 3, 18).

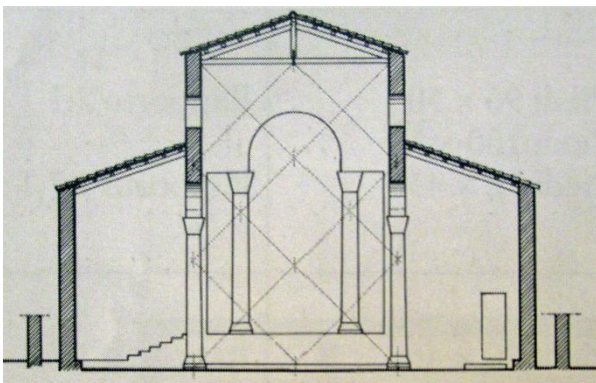
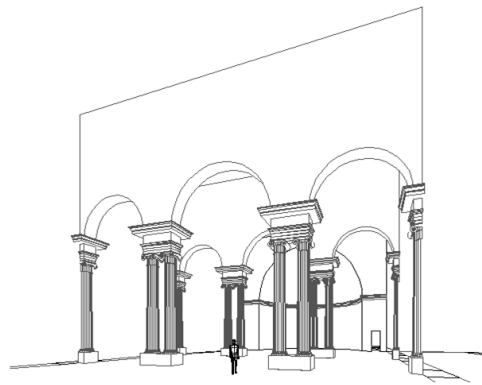
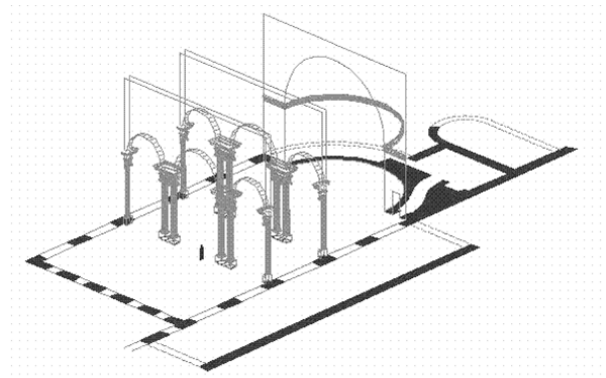


Fig. 307: a-b) Reconstrucciones de Santa Croce in Gerusalemme, Roma (a partir de R. Krautheimer). c) Reconstrucción de la embocadura del ábside de la iglesia 3, Sabratha (Bonacasa Carra, Morfino, Scirè 2010, fig. 8).



Fig. 308: a) Vista actual y b) reconstrucción de la decoración de la *pergula* (Zovatto 1958, fig. 6) de la capilla de San Prosdocimo, basílica de Santa Giustina, Padua. c) Reconstrucción de la *pergula* de la basílica de Salona (Salona III, fig. 159a). d) *Pergula* de San Martín de Spalato.



Fig. 309: Patena de la Comuni3n de los Ap3stoles hallada en Riha, Dumbarton Oaks Museum, Washington.

Fig. 310: Placa de San Menas, Castello Sforzesco, Mil3n.



Fig. 311: Frente de altar procedente de San Carino en SS. Fabiano e Sebastiano de Rávena, Cleveland Museum of Art, Cleveland.



Fig. 312: Califa entronizado, Qusair Amrá.



Fig. 313: a) Reconstrucción del monumento de las *Rostrae*, Roma (Kalavrezou-Maxeiner 1975, fig. 26). b) Detalle del relieve de la *largitio* del arco de Constantino, Roma.



Fig. 314: a) Fachada principal e b) interior de la iglesia de San Simeón el Estilita.



Fig. 315: Detalles de la iglesia de San Jacobo en Nísibis.

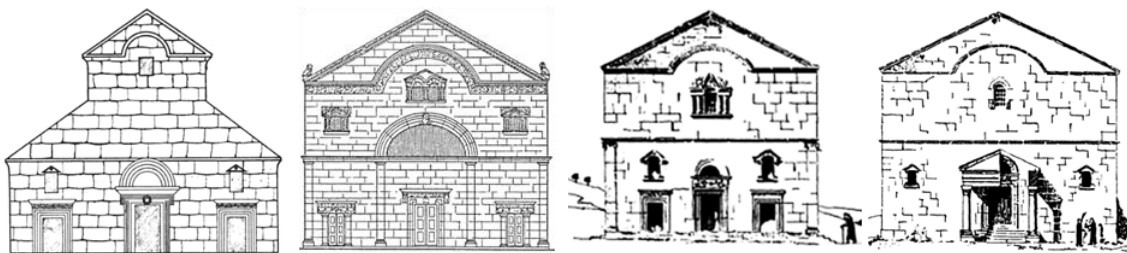


Fig. 316: Reconstrucciones de sinagogas: a) Baram (Hachlili 1988, fig. p. 162c); b) Cafarnaún (Hachlili 1988, fig. 11); c) Dikke (Hachlili 1988, fig. 13); d) Umm el-Kanatir (Hachlili 1988, fig. 14).

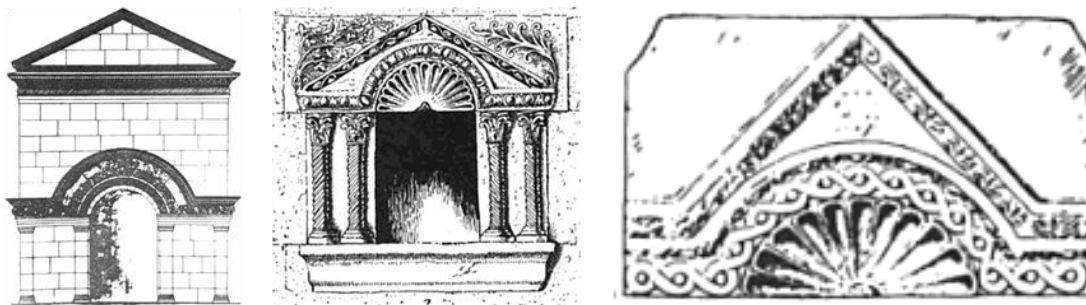


Fig. 317: a) Catacumba 2, Beth Shearim. b) Fragmentos arquitectónicos de Cafarnaún (Hachlili 1988, fig. 29) y c) Raphid (Hachlili 1988, fig. 30a).

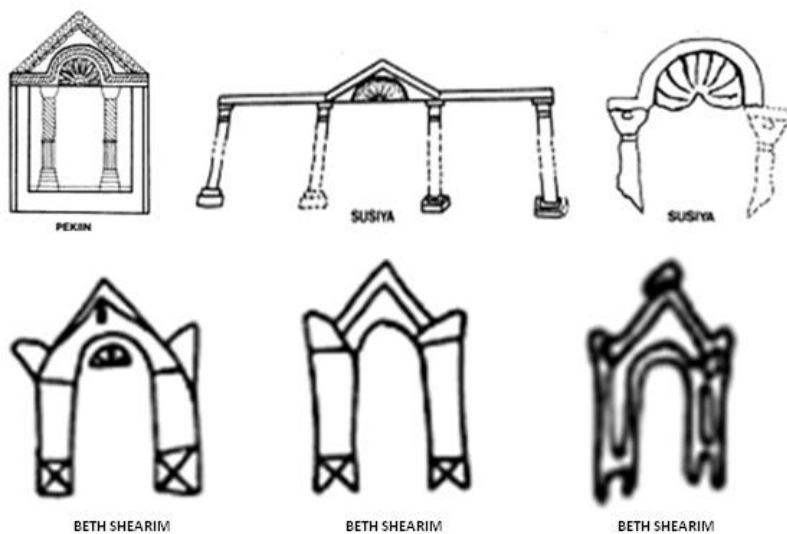


Fig. 318: Representaciones de los nichos de la Torá en Pekin, Susiya y Beth Shearim (a partir de R. Hachlili).

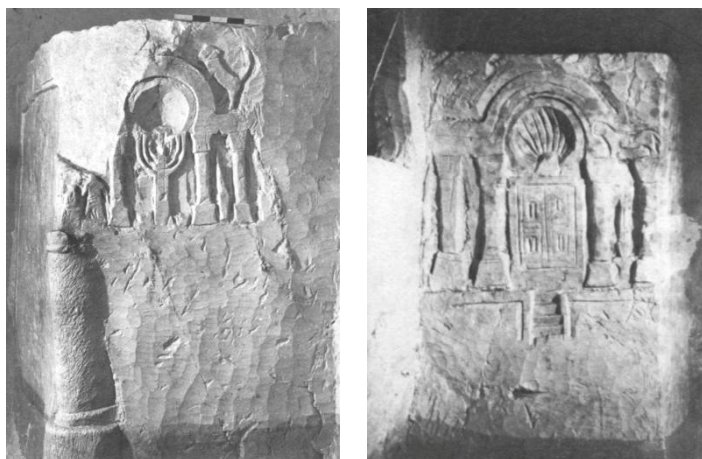


Fig. 319: Detalles de sepulcros de la sala XIII, catacumba 3, Beth Shearim (Ferber 1971, figs. 14, 16).





Fig. 320: Lateral de sarcófago de plomo, procedente de Beth Shearim, principios s. IV. 34,4 x 196 x 37 cm. Israel Museum, Inv. IAA 1964-40, Jerusalén.



Fig. 321: Bema de la sinagoga de Umm el Kanatir.



Fig. 322: a) Relieve de Maitreya rodeado de sus devotos, Museo Nacional de Tokyo. b) Relieve de Maitreya en el paraíso Tushita, Musée National des Arts Asiatiques - Guimet, París.



Fig. 323: Detalle de la fachada del palacio de Ctesifonte.



Fig. 324: Sala de audiencias del episcopio de Parenzo.



Fig. 325: Interior del templo de Clitumno cerca de Spoleto, transformado en iglesia longobarda.

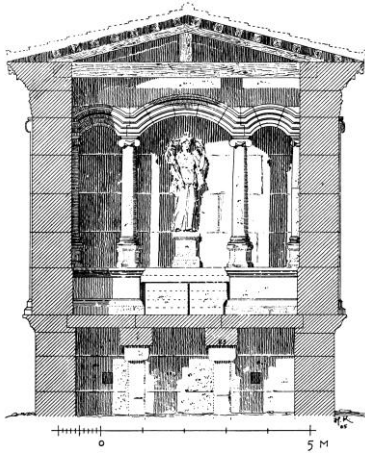


Fig. 326: Reconstrucción de la *cella* del templo de Ain Horché (Krencker, Zschietzschmann 1938, fig. 385).



Fig. 327: Tumba rupestre de los *Iulii* en Saidnaya (Aliquot 2009, fig. 51).

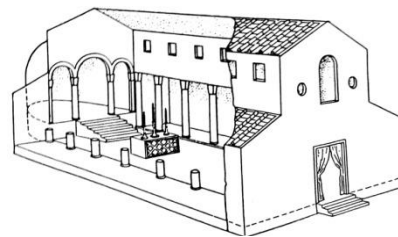


Fig. 328: a) Mosaico funearrio de Tabarka y b) su interpretación por N. Duval (Duval 2003, fig. 1c).



Fig. 329: Mosaico con representación de villa procedente de Tabarka, Musée du Bardo, Túnez.



Fig. 330: Fachada oriental de Santa María del Naranco, Oviedo.



Fig. 331: Dibujo de un detalle de la columna de Arcadio en Constantinopla (Hidalgo 2007, fig. 18e).



Fig. 332: Esquema de la lápida de Mastalius, Grado (Braconi 2011-2012, fig. 1).



Fig. 333: Decoración en *opus sectile* del aula junto a Porta Marina, Ostia, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, Roma.



Fig. 334: Placa de la Ascensión (llamada “*Reidersche Tafel*”), realizada en Milán o Roma h. 400 d. C., Bayerisches Nationalmuseum, Múnich.

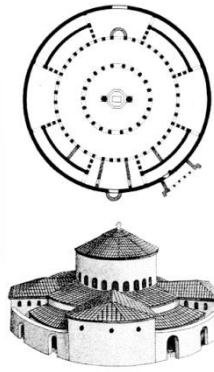


Fig. 335: Santo Stefano Rotondo, Roma (a partir de R. Krautheimer).



Fig. 336: Puerta norte de Resafa.

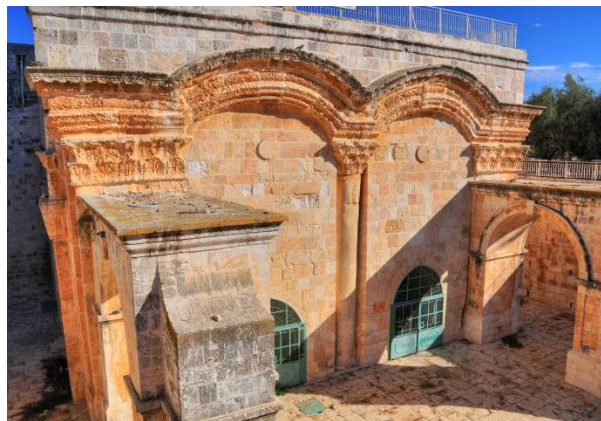


Fig. 337: Puerta Dorada, Jerusalén.



Fig. 338: Restos de la fachada marítima del *Boukoleon* en el s. XIX, Constantinopla.



Fig. 339: Plato de Aquiles y Briseida, Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France, París.



Fig. 340: Pesos constantinopolitanos del s. VI (Callegher 2008, nn. 3-5).

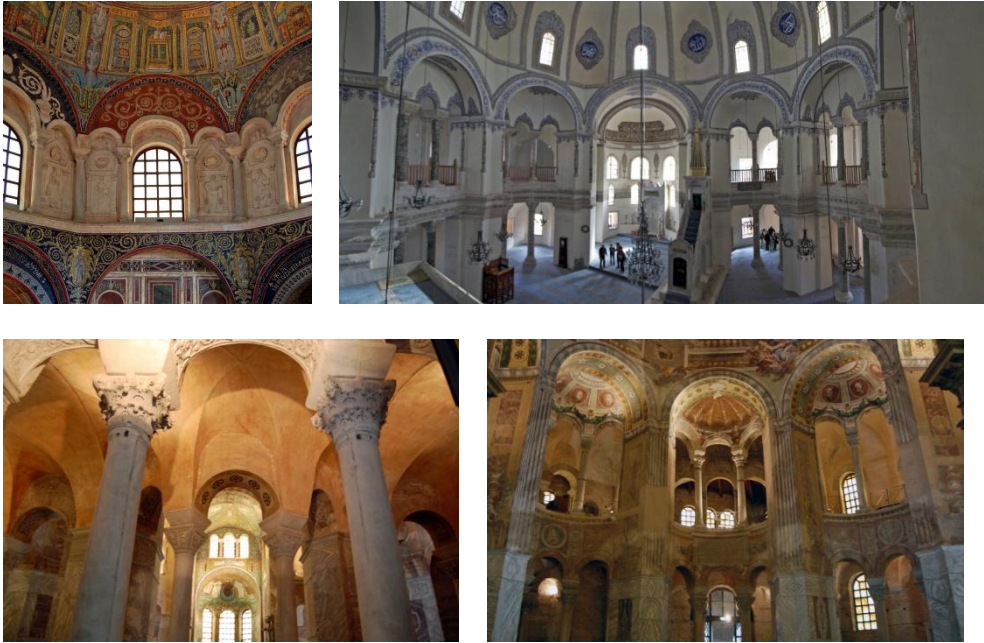


Fig. 341: Arcadas triples en: a) Baptisterio Neoniano, Rávena; b) Santos Mártires Sergio y Baco, Constantinopla; c-d) San Vitale, Rávena.



Fig. 342: Entrada principal de la gran mezquita de Damasco.



Fig. 343: Acceso al castillo-palacio de Mschatta.





Fig. 344: Fachadas de a) Qasr al-Hayr al-Gharbi, Museo de Damasco y b) Qasr al-Hayr al-Sharqi.

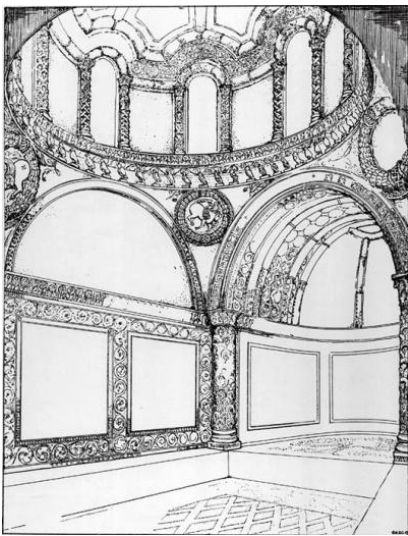


Fig. 345: Reconstrucción del *frigidarium* de Khirbat al-Mafjar (Grabar 2000, fig. 92).



Fig. 346: Fragmento de la lápida de Lucrecia procedente de Clunia, Museo de Burgos.

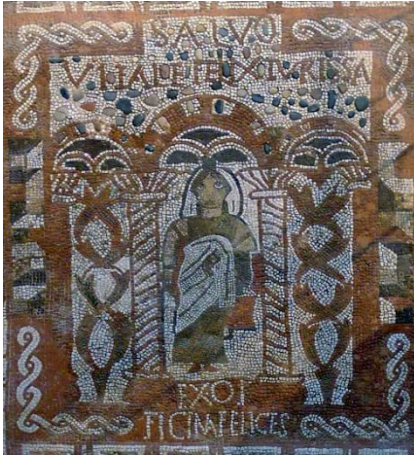


Fig. 347: Detalle del mosaico de Vitalis, Museo Municipal, Tossa de Mar.

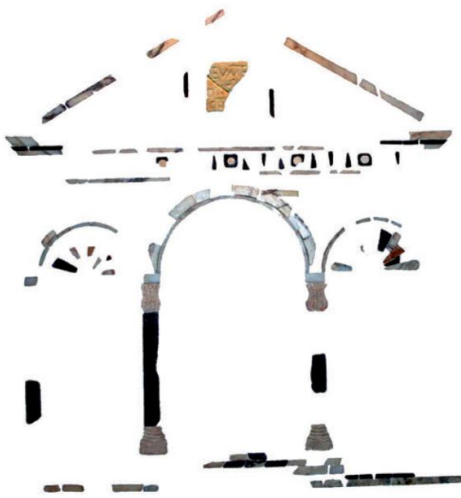


Fig. 348: Reconstrucción de la decoración parietal del *oecus* de la villa de Materno en Carranque, Centro de Interpretación del Parque Arqueológico de Carranque (García-Entero, Vidal Álvarez 2012, fig. 9).



Fig. 349: a) Estela visigoda, Museo de León. b) Epitafio de Silvia Anulla, Miranda do Douro, Museu do Abade Baçal, Braganza.



Fig. 350: Placa (s. VI) de la iglesia visigoda construida sobre la villa de Fortunatus, Fraga (reconstrucción por A. García Omedes).



Fig. 351: Santa Eulalia de Bóveda.



Fig. 352: Capilla de San Prosdocimo, Santa Giustina, Padua.

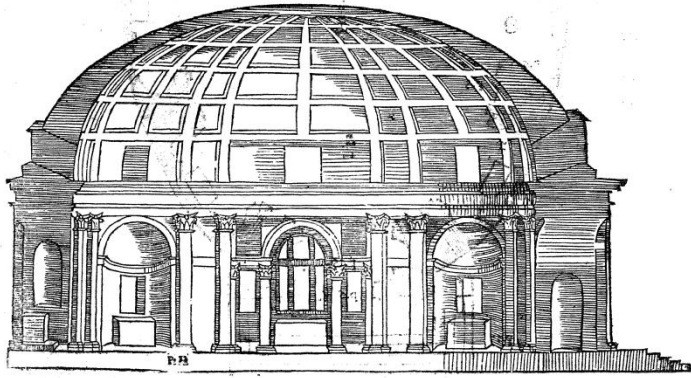


Fig. 353: Serlio, interior de iglesia (lib. V, fol. 4v.).



Fig. 354: Capilla de S. Martín, Split.

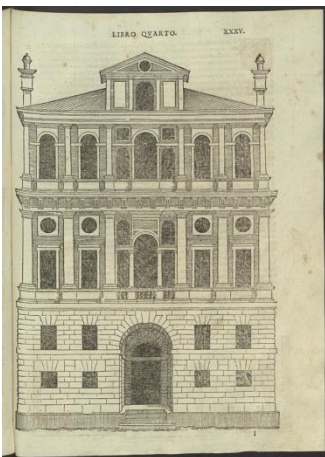


Fig. 355: Serlio, fachada de palacio (lib. IV, fol. 35r).



Fig. 356: Fuente del acueducto de Atenas según a) el manuscrito Hamilton y b) el código Barberini.

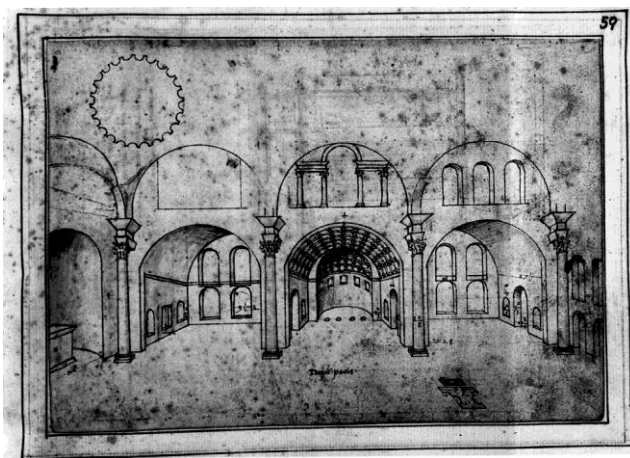


Fig. 357: Basílica de Majencio/Constantino según el codex Coner.

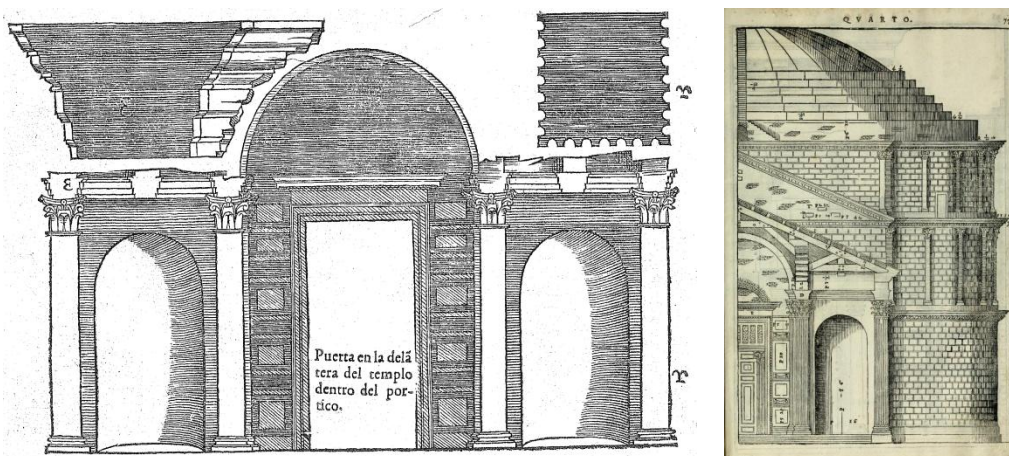


Fig. 358: Sección de pòrtico del Panteón de Roma según a) Serlio y b) Palladio.

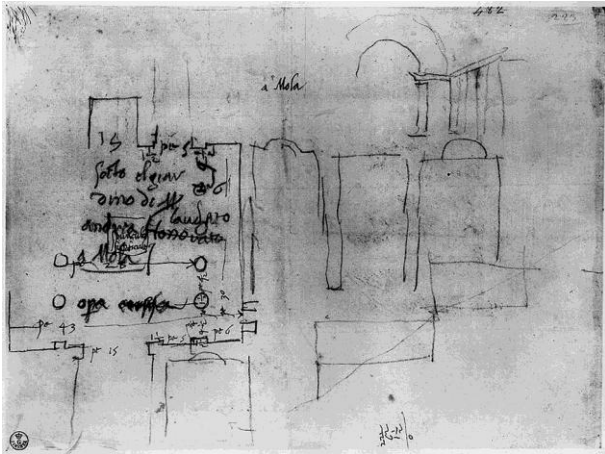


Fig. 359: Ninfeo Mayor de Formia según Peruzzi.

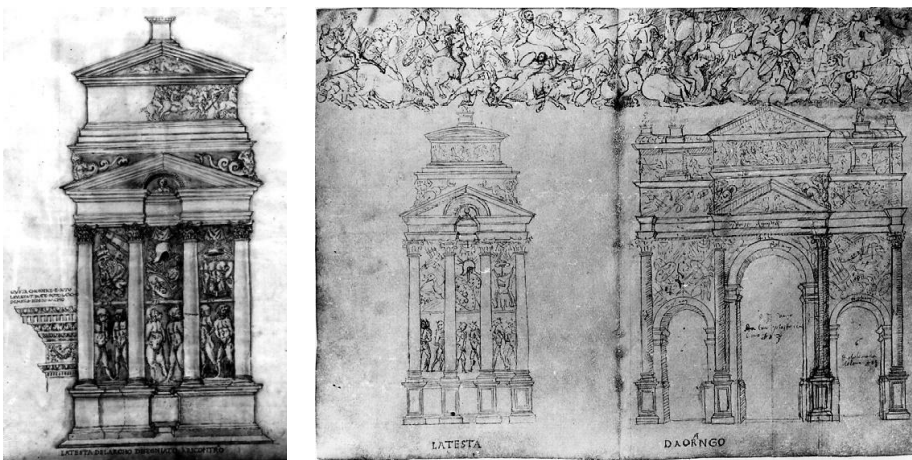


Fig. 360: Arco de Orange según Sangallo: a) códice Barberini y b) *taccuino* sienés.

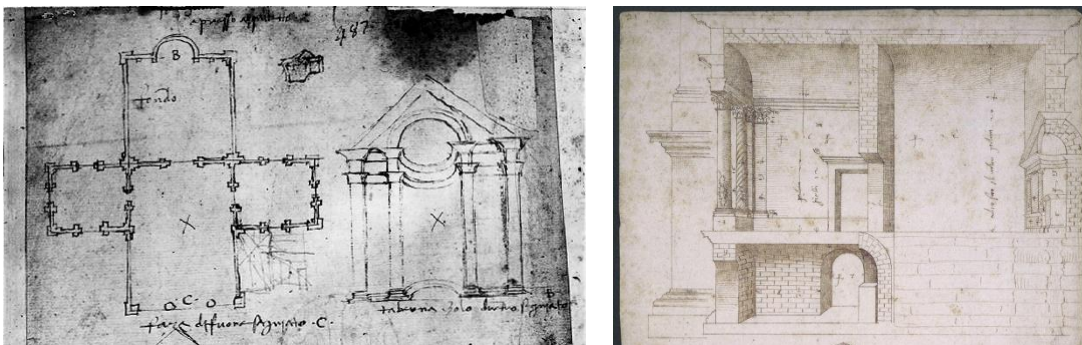


Fig. 361: Templo de Clitunno según a) el *taccuiono* de Francesco del Giorgio Martini y b) un seguidor de Palladio.

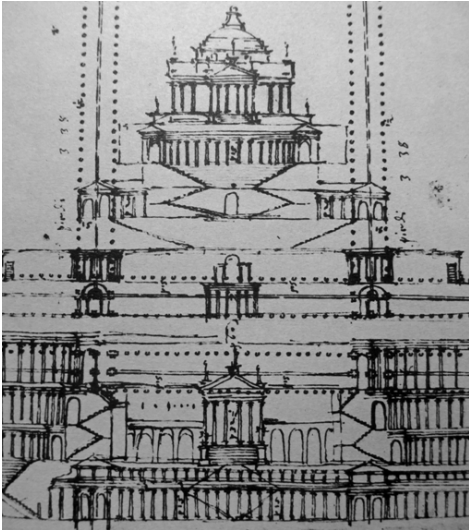


Fig. 362: Templo de Fortuna Primigenia en Palestrina según Palladio.



Fig. 363: a) Reconstrucción fabulosa de un puente en la sala del Adrianeo, Castel Sant'Angelo, Roma, basada en monedas de a) Trajano y b) Septimio Severo.

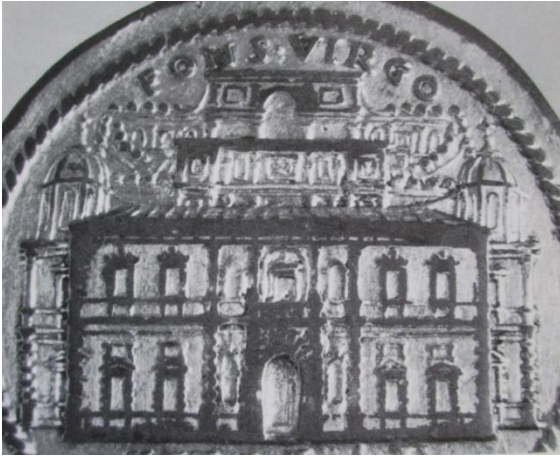


Fig. 364: Medalla conmemorativa del cuarto año de pontificado de Julio III.



Fig. 365: Detalle de la serliana de la Sala Regia, Vaticano.



Fig. 366: La Sala Regia a) en la actualidad (foto AP, lacronica.com) y b) en la coronación de Cosme I según Dupérac.





Fig. 367: Capilla del Santísimo, catedral de Tarragona.

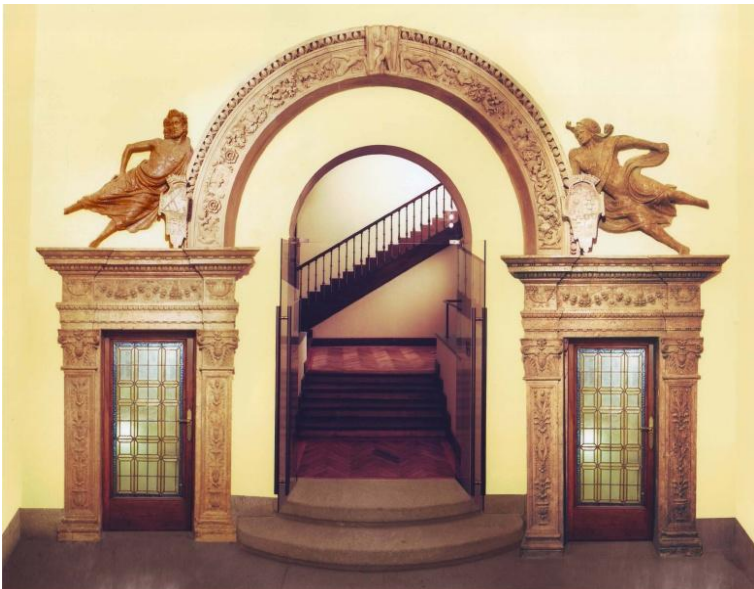
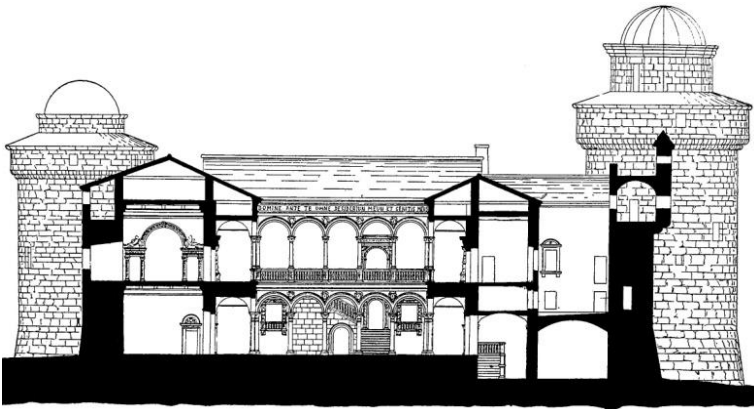


Fig. 368: Castillo-palacio de La Calahorra, a) sección oeste (Lampérez, 1914) y b) detalle de la serliana en su actual emplazamiento en Madrid (© Fundación Universitaria San Pablo CEU, gentileza de Sara Jesús Izquierdo Álvarez).



Fig. 369: Detalles del coro, catedral de Toledo.

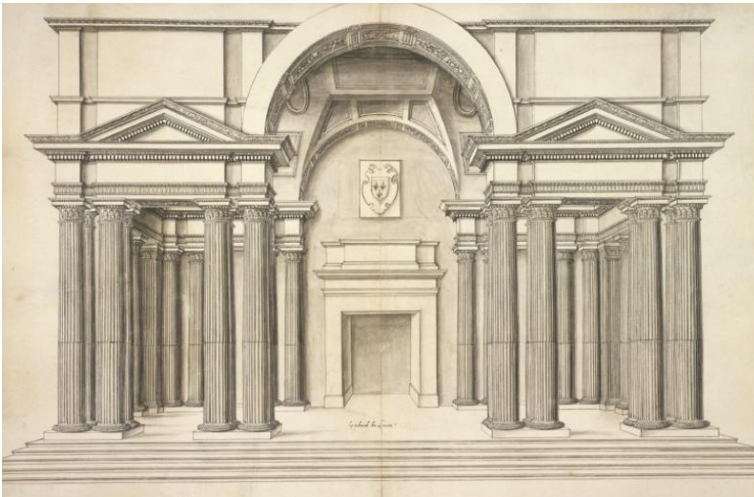


Fig. 370: Tribunal del Louvre a) según Du Cerceau; b) vista actual.



Fig. 371: *Mater Ecclesia*, en la puerta de la capilla de S. Juan Evangelista, baptisterio de S. Juan de Letrán, Roma.

Fig. 372: Detalles del Arco Romano de Capua según Francesco di Giorgio Martini.



Fig. 373: Rafael, *El incendio del Borgo*, sala del Incendio del Borgo, Vaticano.

Fig. 374: Propuesta de Sangallo para el frente externo del deambulatorio meridional de la basílica de San Pedro.



Fig. 375: Giulio Romano, a) lateral derecho (serliana papal) y b) lateral izquierdo (detalle, serliana imperial) de una ventana en la sala de Constantino, Vaticano.

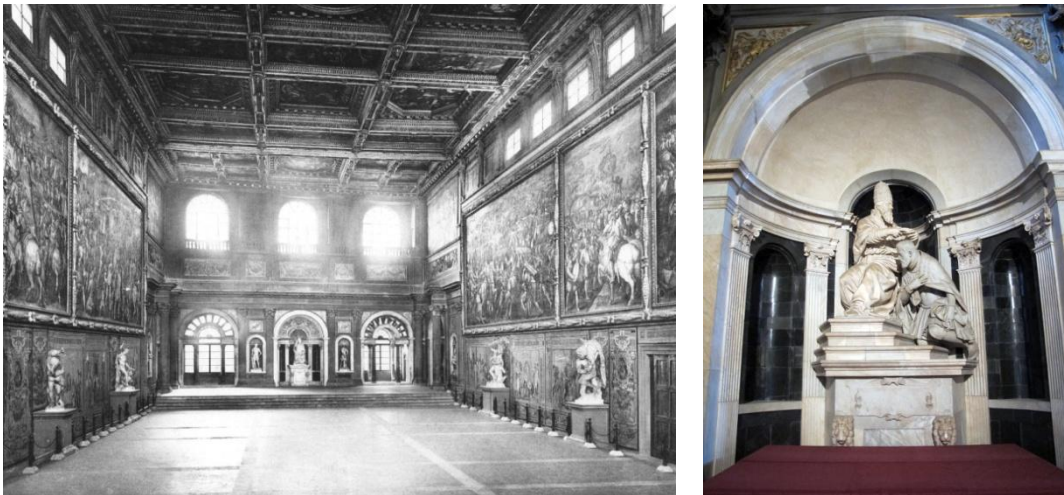


Fig. 376: Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florencia: a) cabecera; b) nicho de los pies.



Fig. 377: Fachada de los Uffizi hacia la ciudad, Florencia.



Fig. 378: Piazza dei Signori, Vicenza.

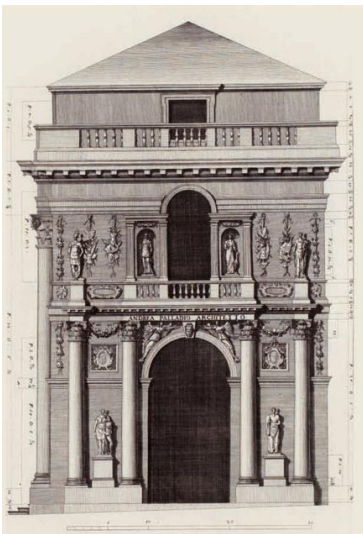


Fig. 379: Loggia del Capitaniato, Vicenza, según Bertotti Scamozzi.

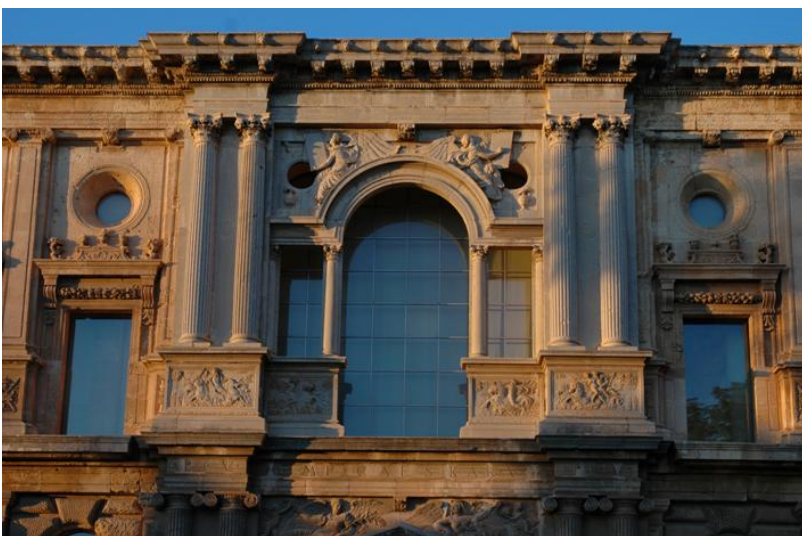


Fig. 380: Serliana en la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra, Granada.



Fig. 381: Patio del palacio Vich, Museo de Bellas Artes, Valencia.



Fig. 382: Retablo con las armas del Gran Capitán, transepto del lado de la Epístola, San Jerónimo, Granada.



Fig. 383: Siloé, Perspectiva escenográfica, MNAC, Barcelona.

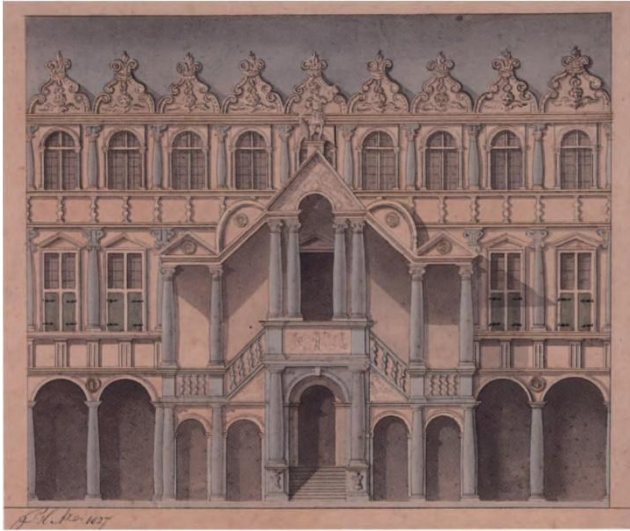


Fig. 384: Castillo-palacio de Breda (G H Az, 1827).



Fig. 385: Detalle de la *loggetta* del cardenal Bibbiena, Vaticano.



Fig. 386: Detalle del Peinador de la Reina, cuartos nuevos de la Alhambra, Granada.



Fig. 387: Serliana perteneciente a la decoración parietal musiva de la Casina de Pío IV, Vaticano.





## Tabla I

TRAJANO (r. 98-117 d. C.)



Traiano (r. 98-117), Cesarea Maritima, Judea. SNG ANS 761; Hendin 835; LIMC V.2 Kaisareia II 4.



Traiano (r. 98-117), Gaba, Siria Palestina. Rosenberg 1984, n. 2; LIMC IV Gaba 2.



Traiano (r. 98-117 d. C.), Ancira, Galacia. Men. Price, Trelle 1977, fig. 399.



Traiano (r. 98-117 d. C.), Alejandría, Egipto. Isis bajo baldaquino. Dattari 1136v (Herakles).

ADRIANO (r. 117-138 d. C.)



3354

Adriano (r. 117-138), Aizanoi, Asia. Ártemis Efesia. SNG, Deutschland 9, Sammlung v. Aulock, Phrygien 3354.



Adriano (r. 117-138), Afrodisias, Asia. Ártemis Efesia. SNG, Vol. IV Fitzwilliam Museum, 4682.

ANTONINO PÍO (r. 138-161)



Antonino Pío (r. 138-161), Aelia Capitolina, Judea. SNG ANS 594. Meshorer 1989, 20; Kadman 12; BMC 11-12.



Antonino Antonino Pío (r. 138-161). Aelia Capitolina, Judea. Meshorer 1989 10-11.



Antonino Pío (r. 138-161), Cesarea Marítima, Judea. SNG Vol. XII Hunterian Museum Part II, 3559.



Antonino Pío (r. 138-161), Séforis / Diocaesaraea, Judea. ¿Tyché o Roma? BMC Palestine (Sepphoris) 21.

MARCO AURELIO (R. 161-180 d. C.)



Marco Aurelio y Lucio Vero (reinado conjunto 161-169 d. C.), Aelia Capitolina, Judea. Meshorer 1989, 52; BMC Greek (Palestine) 40, p.89.



Marco Aurelio y Lucio Vero (reinado conjunto 161-169 d. C.), Aelia Capitolina, Judea. British Museum 1931,0603.51; Meshorer 1989, 53.



Marco Aurelio y Lucio Vero (reinado conjunto 161-169 d. C.), Anemurion, Cilicia.  
<http://www.ancientcoinage.org/coinage-of-cilicia.html> [consulta 28/10/2014, 13:00].



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Capitolias, Decapolis. Spijkerman 1978, nn. 7-9.



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Abila, Decapolis. Datada: CY 230 (166/167 d. C.). CNG 75-851;  
LIMC pl. 324.5.



Lucio Vero (r. 161-169), Abila, Decapolis. Herzfelder 1936, n. 2, pl. VI.



Lucio Vero (r. 161-169 d. C.), Tralles, Asia. Zeus. Price, Trelle 1977, n. 516, fig. 377; SNG Vol. XII, Hunterian Museum Part I, 1764.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Apolonia Salbace, Asia. Interesante ejemplo de tríada: Apolo flanqueado por Ártemis y otra figura femenina. SNG Vol. XII Hunterian Museum Part I, 1920.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Capitolias / Beit Ras, Decapolis. Se trata de una de las primeras monedas que incluyen un esquema tetrástilo con "frontón sirio" entre torres; en su interior, estatua de Zeus. Price, Trelle 1977, n. 763, fig. 285; British Museum G1970,0905.1. Spijkerman 1978, p. 98.1



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Capitolas / Beit Ras, Decapolis. Spijkerman 1978, n. 3



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Filadelfia, Asia. Ártemis Efesia. SNG von Aulock 3077; Price, Trell 1977, n. 471.



28



29

30

Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Koinon de Jonia, Asia. Templo Kore de Sardes con roca sagrada. Gillespie 1956, plancha VIII, nn. 28-30.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Filadelfia, Asia. Ártemis. SNG von Aulock Lydien 3077.



Marco Aurelio (r. 161-180 d. C.), Aizanoi, Asia. Zeus / Júpiter de Aezani. Aezani 59; BMC 113.

FAUSTINA (m. 175, esposa de Marco Aurelio)



Faustina Junior (m. 175), Antiochia ad Cragum, Asia. SNG Cop. Lycaonia-Cilicia 67.

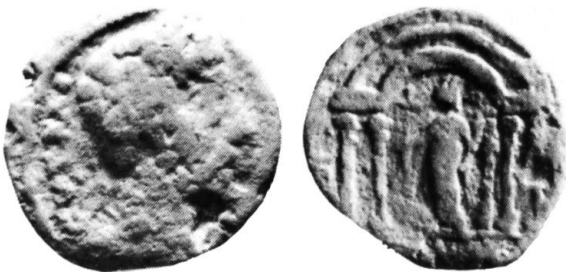


Faustina Junior (m. 175), Neapolis, Siria Palestina. Paris, Bibliothèque Nationale, 159; Price, Trel 1977, fig. 422.

CÓMODO (r. 177-192)



Cómodo (r. 177-192), Capitolias, Decapolis. Datada CY 93 (189/90 d. C.). Spijkerman 1978, 13.



Cómodo (r. 177-192), Gaba, Siria Palestina. Rosenberg 1984, n. 1.



Cómodo (r. 177-192), Antioquía del Meandro, Asia. Lanz 92-721.



Cómodo (r. 177-192), Capitolias, Decapolis. Datada CY 93 (189/190 d. C.). Spijkerman 1978, 13.





Cómodo (r. 177-192), Nysa Scythopolis, Decapolis. *Tyché* con cornucopia y a la izquierda una *victoriola*. Sofaer pl. 149, 25.



Cómodo (r. 177-192), Aelia Capitolina (Judea). Meshorer 1989, 72.



Cómodo (r. 177-192), Samaria-Sebaste, Siria Palestina. Datada 190/191 d. C. Rosenberger 14, *cfr.* SNG ANS 1078.



Cómodo (r. 177-192), Corinto, Acaya. Pequeño templo con frontón arcuado. BCD Corinth 796.



Tabla II



Cipo hallado en 1964 en Bourges. Caliza. 100 x 58 x 26 cm. Inscripción: Mercurialis. Musée du Berry, Inv. 1964.20.1. Cirier 1986, I, p. 113, n. III-28.

“Le tavernier”. Caliza (piedra de Ambrault). 175 x 102 x 50 cm. Hallado en Saint-Ambroix-Sur-Arnon en 1910. En el museo desde 1950. Musée du Berry, Inv. 1950.1.35; 4090 (Inventaire B). Espérandieu, IX (1925), n. 7006, p. 245-246. Cirier 1986, I, pp. 240-241, n. X-17; Schimmenti 2004, p. 4.

Cipo descubierto en Bourges (rue Coursalon 7-9) en 1961. Caliza oolítica de La Celle. 78 x 51 x 35 cm. Inscripción en banda inferior: D.MATERNIANOS.BALBIM : D(iis) MATERNIANOS. BALBIM(anibus). Adquirida en 1961. Musée du Berry, Inv. 1961.51.1. Cirier 1986, I, n. III-15, pp.101-102; Gast 2006, cat. n. 75, pp. 1967-1968.



Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. Caliza. 145 x 75 x 65. Musée du Berry, Inv. 1950.1.36; 4082 (Inventaire B). Espérandieu, IX, n. 7008, p. 247; Cirier 1986, I, n. III-14, pp.100-101.

Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. Caliza. 210 x 98 x 74. Musée du Berry, Inv. 1950.1.34 ; 4080 (Inventaire B). Espérandieu, IX, n. 7010, p. 248; Cirier 1986, I, n. X-15, p. 239.

Fragmento de cipo descubierto en 1911. Caliza. 90 x 51 x 39 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 7012, pp. 249-250.



Fragmento de cipo descubierto en 1911. Musée de Châteauroux. 79 x 67 x 38 cm. Espérandieu, IX (1925), n. 7005, p. 245. Fragmento de cipo descubierto en 1911. Caliza. 117 x 76 x 48 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 7011, p. 249.

Cipo descubierto en 1910. Caliza. 170 x 77 x 50 cm. Musée de Saint-Germain. Espérandieu, IX (1925), n. 7000, pp. 241-243; Thomas 2007, p. 194 y fig. 165a.



Cipo descubierto en 1909 en Saint Ambroix-sur-Arnon. Caliza. 99 x 55 x 35 cm. Musée de Chateauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 6996, p. 238.

Cipo descubierto en 1910. Caliza. 96 x 94 x 64 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 6997, pp. 238-239.

Fragments de cipo descubiertos en 1911. Caliza. 36 x 72 x 52 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 7004, p. 245.



Cipo fragmentado en dos, descubierto en 1909. Caliza. 180 x 80 x 65 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 6998, pp. 240-241.

Estela descubierta en 1910. Caliza. 64 x 55 x 40 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 7016, pp. 251-252; Thomas 2007, p. 194 y fig. 165b. E. Thomas (2007, p. 154 y fig. 165a-b) cita estos ejemplos para comentar la fuerza simbólica del *ascia* que portan los fallecidos y su posible influencia posterior sobre representaciones cristianas de figuras sosteniendo la cruz.

Cipo fragmentado en dos, descubierto en 1911. Caliza. 150 x 73 x 57 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 7001, p. 243.



Fragmento de cipo descubierto en 1910. Caliza. 95 x 85 x 40 cm. Musée du Berry, Bourges. Espérandieu, IX (1925), n. 7002, pp. 243-244.

En Alichamps (Aquitania), se descubrió otro cipo semejante a los de Bourges, perdido ya a principios del s. XX. Espérandieu, II (1908), n. 1543, p. 366. CIL XIII, 1359.

Cipo hallado en 1910. Caliza. 138 x 76 x 57 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 6993, pp. 235-236.



Fragmento de cipo hallado en 1910. Caliza. 95 x 75 x 35 cm. Musée de Châteauroux. Espérandieu, IX (1925), n. 6994, p. 237.

Cipo descubierto en Saint-Ambroix-sur-Arnon en 1910. 170 x 90 x 68 cm. En el frontón: Carissimi. Musée du Berry, Inv. 1950.1.38; 4091 (Inventaire B). Espérandieu, IX, n. 6992, pp. 233-235; Cirier 1986, I, n. III-19, pp. 104-105.

### Tabla III

SEPTIMIO SEVERO (r. 193-211)



Septimio Severo (r. 193-211), Metropolis, Asia. Ares / Marte. Price, Trell 1977, n. 436, fig. 370.



Septimio Severo (r. 193-211), Apolonia Salbace, Asia. Imhoof-Blumer 1901, p. 121, n. 9, pl. IV, fig. 23; BN onl 41744480v.



Septimio Severo (r. 193-211), Eleutheropolis, Judea. Año 3 de Eleutheropolis (201/202 Ad. C. Tyché. Sofaer pl. 101.2; Rosenberger 2.



Septimio Severo (r. 193-211), Zela, Ponto. Anaitis. Rhigetti 159; BMC Pontus 2 var.; SLG Hunter, p. 226, 1 var.



Septimio Severo (r. 193-211), Comana (Ponto). Datada 198 d. C. Frontón partido con arco. Price, Trell 1977, fig. 364.



Septimio Severo (r. 193-211), Eleutheropolis, Judea. Año 4 de Eleutheropolis (202/203 d. C.). *Tyché*. Sofaer pl. 101.4; Rosenberger 3.



Septimio Severo (r. 193-211), Aelia Capitolina, Judea. *Tyché*. Meshorer 1989, 78, 79.



Septimio Severo (r. 193-211), Bosra, Arabia. Spijkerman 33; Rosenberger 28.



JULIA DOMNA (r. 193-211, esposa de Septimio Severo)



Septimio Severo y Julia Domna (r. 193-211), Bosra, Arabia. Kindler 25b; SNG ANS 1202f.



Julia Domna (r. 193-211), Samos (Asia). Hera de Samos. SNG XII Hunterian I, n. 1781.



Julia Domna (r. 193-211), Hypaepa (Asia). SNG XII Hunterian I, n. 1683.



Julia Domna (r. 193-211), Zela (Ponto). Münzen & Medaillen GmbH, Pontus, n. 39.



Julia Domna (r. 193-211), Bosra, Siria. SNG ANS 1202.

CARACALLA (r. 198-217)



Caracalla (r. 198-217), Hypaepa, Asia. SNG von Aulock 2968 y 2968v.



Caracalla (r. 198-217), Hypaepa, Asia. Arco dentro del frontón y sobre el entablamento.



Caracalla (r. 198-217), Daldis, Asia. *Tyché*. CNG 286, 225.



Caracalla (r. 198-217), Orthosia, Siria. Astarté/*Tyché*. Price, Trelle 1977, n. 719, fig. 376.



Caracalla (r. 198-217), Isaura, Cilicia. SNG von Aulock 5412; Price, Trel 1977, n. 576.



Caracalla (r. 198-217), Mallus, Cilicia. SNG IV Fitzwilliam Museum, n. 5258.



Caracalla (r. 198-217), Tarso, Cilicia. SNG Levante 1045.



Caracalla (r. 198-217), Isaura, Cilicia. *Tyché*. SNG XII Hunterian I, n. 2290.



Caracalla (r. 198-217), Zela, Ponto. Retoma el modelo de época de Julia Domna. Mionnet Supp. 4, 225.



Caracalla (r. 198-217), Biblos, Siria. Astarté/Tyché en uno de los primeros esquemas hexástilos de este tipo. Price, Trell 1977, n. 714, fig. 375.



Caracalla (r. 198-217), Biblos, Siria. Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung, Auction 134 (11.10.2004), Lot 2191.



Caracalla (r. 198-217), Eleutheropolis, Siria. Tyché/Astarté. SNG IV Fitzwilliam Museum, 6106.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 204/205 d. C. Tyché. SNG ANS.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 204/205 o 205/206 d. C. Tyché. Sofaer pl.133.11; Spijkerman 1978, 19; Rosenberger 13.



Caracalla (r. 198-217), Capitolias, Decapolis. Datada 205/206 d. C. Sofaer pl. 134.1.



(Meshorer 1989, 86c)

Caracalla (r. 198-217), Aelia Capitolina (Jerusalén). *Tyché*. Meshorer 1989, 86, 86a, 86b, 86c.



Caracalla (r. 198-217), Sebaste, Samaria. Ros. 19 var.



Caracalla (r. 198-217), Nysa Scythopolis, Decapolis. Datada 206/207 d. C. *Tyché*. Sofaer pl. 150.33; Barkay 49; S. Decapolis (Nysa) 33.



Caracalla (r. 198-217), Abila, Decapolis.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Datada 211/212 d. C. Zeus, emperador (?), Asclepios. SNG von Aulock 3858; Price, Trell 1977, n. 424.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Burrell 2004, fig. 96.



Caracalla (r. 198-217), Laodicea ad Lycum, Frigia. Burrell 2004, fig. 95.



Caracalla (r. 198-217), Cyrrhus, Cyrrestica. Kataibates. SNG XIII Newcastle Antiquaries Soc. 664.



Caracalla (r. 198-217), Chipre. *Tyché*. Price, Trell 1977, fig. 369.



Caracalla (r. 198-217), Filadelfia, Asia. Burrell 2004, fig. 101; SNG von Aulock 3081.



Caracalla (r. 198-217), Filadelfia, Asia. Burrell 2004, fig. 102.

PLAUTILA (r. 202-205, esposa de Caracalla)



Plautila (r. 202-205), Corcyra. Apolo. Price, Trel 1977, fig. 400.



Plautila (r. 202-205), Corinto. Ártemis. Price, Trel 1977, fig. 144.



Plautila (r. 202-205), Hypaepa, Asia. Price, Trel 1977, n. 411.

DIADUMEDIANO (r. 217-218 d. C.)



Diadumediano (r. 217-218 d. C.), Aelia Capitolina, Judea. Meshorer 1989, 106, 106a, 106b.



MACRINO (r. 217-218 d. C.)



Macrino (r. 217-218 d. C.), Samos, Asia. Rauch 50.326.



Macrino (r. 217-218 d. C.), Aelia Capitolina. Meshorer 1989, 102.



Macrino (r. 217-218 d. C.), Eleutheropolis, Judea. Datada 217/218 d. C. Tyché. Sofaer pl. 102.25.  
Rosenberger 20.

HELIOGÁBALO (r. 218-222)



Heliogabalo (r. 218-222), Nysa, Asia. Men. SNG Cop 321.



Heliogábalo (r. 218-222), Abila, Decapolis. Datada 217/218 d. C. Interesante frontis entre torres. Spijk. 21; Sofaer pl. 125.22. British Museum Inv. 1970,0909.240; Spijkerman 1978, p. 54.21.



Heliogábalo (r. 218-222), Antiochia ad Hippum, Decapolis. *Tyché*. Spijk. 34.



Heliogábalo (r. 218-222), Eleutheropolis, Judea. Datada 217/218 d. C. *Tyché*. Sofaer pl. 102.28; Rosenberger 25.



Heliogábalo (r. 218-222), Diospolis-Lod, Judea. Datada 218/219 d. C. *Tyché*. Sofaer pl. 100.15.



Heliogábalo (r. 218-222), Neapolis, Samaria. *Tyché*. Sofaer pl. 52.106; Rosenberger 43.



Heliogábalo (r. 218-222), diversas ciudades de Siria. Feicia Biblos Rouvier *JIAN* 1901, pls. A, B.



Heliogábalo (r. 218-222), Sidón, Siria. Astaré / *Tyché*. BMC 243; Price, Trell 1977, n. 731, fig. 361.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 221/222 d. C. *Tyché*. SNG ANS 1044.



Heliogábalo (r. 218-222), Capitolias, Decapolis. Datada 217/218 d. C. *Tyché*. Sofaer pl. 133.14; Samuels 172.



Heliogábalo (r. 218-222), Orthosia, Siria. Datada 221/222 d. C. Astarté/Tyché. Rouvier 880; BMC 5-6 corr.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3313.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3314.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3315.



Heliogábalo (r. 218-222), Berytus, Siria. Marsias. SNG XII Hunterian Museum II, 3316.



Heliogábalo (r. 218-222), Tiro, Siria. Templo de Astarté / *Tyché* con escalinata y altar frente a él. SNG XII Hunterian Museum II, 3423; SNG Cop 366; Price, Trell 1977, fig. 373.



Heliogábalo (r. 218-222), Sidón, Siria. Dos columnas marcan el acceso al *temenos*; al fondo, fachada del templo, en el que se ve a Astarté/Europa sobre el toro. Price, Trell 1977, fig. 277.



Heliogábalo (r. 218-222), Akko Ptolemais, Siria. *Tyché*. SNG XII Hunterian Museum II, 3439.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Siria. Astarté en interesante fachada con tres arcos, ¿frontis o tabernáculo en perspectiva? SNG IV Fitzwilliam Museum, 6035.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Siria. SNG Copenhagen 145; BMC Phoenicia p. 105, 52.



Heliogábalo (r. 218-222), Biblos, Siria. SNG Cop. 145.



Heliogábalo (r. 218-222), Diospolis-Lod, Judea. Tyché. Datada 218/219 d. C. Sofaer pl. 100.15.



Heliogábalo (r. 218-222), Botrys, Siria. Tyché.



Heliogábalo (r. 218-222), Botrys, Siria. Tyché.



Heliogábalo (r. 218-222), Esbous, Arabia Petrea. Tyché. Sofaer pl. 135.4.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 219/220 d. C. Tyché. SNG ANS 1044;  
BMC Palestine (Nicopolis) 4; Sofaer pl. 118.3.



Heliogábalo (r. 218-222), Nicopolis-Emaús, Judea. Datada 219/220 d. C. Tyché. Sofaer pl. 118.4;  
Samuels 204.



Heliogábalo (r. 218-222), Tiro, Siria.



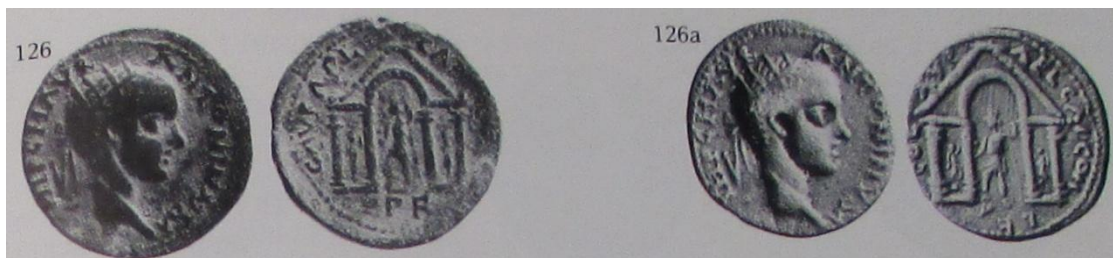
Heliogábalo (r. 218-222), Akko Ptolemais, Siria. SNG IV Fitzwilliam Musuem, 6041.



Heliogábalo (r. 218-222), Zeugma, Siria. SNG XII Hunterian Museum II, 2639.



Heliogábalo (r. 218-222), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 1989, 125, 125a-c.



Heliogábalo (r. 218-222), Aelia Capitolina (Jerusalén). Tyché. Meshorer 1989, 126, 126a.



Heliogábalo (r. 218-222), Sardes. Interesante ejemplo: los tres templos de culto imperial de las neocorías y el templo de Ártemis/Kore. Price, Trelle 1977, fig. 242; Burrell 2004, fig. 91.





Heliogábalo (r. 218-222), Sardes. Burrell 2004, fig. 90.

ANIA FAUSTINA (esposa de Heliogábalo, r. 221)



Ania Faustina (r. 221), Akko-Ptolemais, Siria. Astarté. Kadman 181; SNG Cop 184.

JULIA MAESA (m. 226, en el poder junto a sus nietos Heliogábalo y Alejandro Severo)



Julia Maesa. Tiro, Siria. Lindgren I 2383, F; Rouvier 2405.



Julia Maesa. Sidón, Siria. Templo con Marsias. Mercado de arte: Ex Classical Numismatic Group 57 (4 April 2001), lot 895.



Julia Maesa. Sidón, Siria. Rouvier 1588; AUB 284

JULIA SOEMIAS (m. 222, hija de Julia Maesa y madre de Heliogábalo)



Julia Soemias, datada 219/220. Trachonitis-Cesarea, Siria. Rosenberger 52.

ALEJANDRO SEVERO (r. 222-235)



Alejandro Severo (r. 222-235), Harpasa, Asia. Atenea. SNG von Aulock 2540; Price, Trel 1977, n. 402.



Alejandro Severo (r. 222-235), Saitta, Asia. SNG Leybold 1170; Winterthur 3894.



Alejandro Severo (r. 222-235), Thyateira, Asia. Roma. Price, Trelle 1977, fig. 368.



Alejandro Severo (r. 222-235), Orthosia, Asia. Lindgren II.2310v; SNG Righetti 2276v.



Alejandro Severo (r. 222-235), Aegeae, Cilicia. Datada 231/232 d. C. Interesante porque *Tyché* está en el exterior y sostiene un templo. SNG Levante 1775; Burrell 2004, fig. 178.



Alejandro Severo (r. 222-235), Aegeae, Cilicia. Datada 230/231 d. C. Interesante escena de sacrificio: el emperador sosteniendo cetro rematado en águila con su mano izquierda y una páttera con su izquierda, ante un altar frente a un templo de Asclepios. SNG Levante 1771. Estate of Cornelius C. Vermeule; ex Edoardo Levante Collection (CNG 66, May 2004, Lot 1104).



Alejandro Severo (r. 222-235), Anazarbus, Cilicia. SNG Levante 1450; Zielger 2003-2004.



Alejandro Severo (r. 222-235), Caesareia ad Libanum, Siria. ¿Ceremonia pública?

## ANARQUÍA MILITAR

MAXIMINO I EL TRACIO (r. 235-238)



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Tarso, Cilicia. Tyché con Kydnos (divinidad fluvial). SNG XII Hunterian Museum I, 2326.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Tarso, Cilicia. Tyché con Kydnos (divinidad fluvial). Price, Trell 1977, n. 655; SNG von Aulock 6055; SNG BN 1602-4.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1792.



Maximino I el Tracio (r- 235-238), Alexandria Troas. Arco honorífico triple, ¿común o con “serliana” en secuencia? Rambaldi 2009, n. 213, p. 229.

#### BALBINO (r. 238)



Balbino (r. 238), Mileto, Asia. Apolo de Dídima. RPC VII.1, 565.



Balbino (r. 238), Tarso, Cilicia. Interesante ejemplo con Asclepio y Hércules. SNG XII Hunterian Museum I, 2327.



Balbino (r. 238) [junto a Pupiano y Gordiano III], Mileto, Asia. Apolo de Dídima. Price, Trel 1977, fig. 239; RPC VII.1, 569/1 y 569/2.

GORDIANO III (r. 238-244)



Gordiano III (r. 238-244), Germe, Asia. Apolo. SNG von Aulock 7228; RPC VII.1, 101.



Gordiano III (r. 238-244), Germe, Asia. Apolo. Lindgren III 468; RPC VII.1, 105.



Gordiano III (r. 238-244), Tiberiopolis, Asia. Ártemis Efesia. RPC VII.1, 257.



Gordiano III (r. 238-244), Éfeso, Asia. *Carpentum*. RPC VII.1, 376.



Gordiano III (r. 238-244), Hypaepa, Asia. Ártemis Anahita. RPC VII.1, 431.



Gordiano III (r. 238-244), Metropolis, Asia. Ares / Marte. RPC VII.1, 439.



Gordiano III (r. 238-244), Samos, Asia. Hera de Samos. RPC VII.1, 575.



Gordiano III (r. 238-244), Samos, Asia. Hera de Samos. RPC VII.1, 577; BMC 294.



Gordiano III (r. 238-244), Samos, Asia. Hera de Samos. RPC VII.1, 583.



Gordiano III (r. 238-244), Antioquía del Meandro, Asia. Zeus / Júpiter. RPC VII.1, 604.



Gordiano III (r. 238-244), Antioquía del Meandro, Caria, Asia. Tyché. RPC, S3-VII.1-604A; CNG 90, 23 May 2012, lot 1022, 17.46



Gordiano III (r. 238-244), Afrodiasias, Asia. Afrodita de Afrodiasias. RPC VII.1, 617.





Gordiano III (r. 238-244), Harpasa, Asia. Atenea / Minerva. RPC VII.1, 640.



Gordiano III (r. 238-244), Bruzus, Asia. Zeus. SNG Hunterian Museum I, 2037.



Gordiano III (r. 238-244), Metropolis, Asia. Roma o Ares. RPC S3-VII.1-449A; Harvard Art Museum 1983.56.256 (ex Bartlett Wells coll.), 14.93.



Gordiano III (r. 238-244), Kadoi, Asia. Zeus / Júpiter. Imhoof-Blumer 1901, p. 248, n. 4, pl. VIII, fig. 4; RPC VII.1, 208.



Gordiano III (r. 238-244), Tiro, Siria. Astarté. BMC Phoenicia p. 280, 424 var.

TRANQUILINA (r. 241-244, esposa de Gordiano III)



Tranquilina (r. 241-244), Cadi/Kadoi, Frigia. SNG von Aulock 3691.



Tranquilina (r. 241-244), Germe, Asia. Apolo. Vienne 32292; RPC VII.1, 151.



Tranquilina (r. 241-244), Kadoi, Asia. Ártemis Efesia. RPC VII.1, 212.



Tranquilina (r. 241-244), Saitta, Asia. Afrodita / Venus. RPC VII.1, 224.

FILIPO I EL ÁRABE (r. 244-249)



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Zeugma, Siria. Interesante templo con períbolos con bosque sagrado. SNG XII Hunterian Museum II, 2640 y 2641.



Variantes



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Heliopolis/Baalbek, Siria. Propileos del templo de Júpiter Heliopolitano. SNG XII Hunterian Museum II, 3448; Rambaldi 2009, n. 332, pp. 282-283.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Hierápolis, Siria. Zeus Kataibates. SNG IV Fitzwilliam Museum, 5852.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Blaundus, Asia. Apolo. Price, Trelle 1977, fig. 365.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Lampsacus, Asia. Príapo. Price, Trell 1977, fig. 372.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Asia. Apolo. SNG von Aulock 3659.



Filipo I el Árabe (r. 244-249), Bizye, Tracia. Ciudad encuyo interior se aprecia una fachada con tres frontones con arco. Price, Trell 1977, fig. 24; Rambaldi 2009, n. 303, p. 267.

OTACILIA SEVERA (r. 244-249, esposa de Filipo I el Árabe)



Otacia Severa (r. 244-249), Magnesia ad Sipylum. Tyché. SNG VI Fitzwilliam Museum 1432.



Otacia Severa (r. 244-249), Zeugma, Siria. SNG XII Hunterian Museum II, 2643.



Otacilia Severa (r. 244-249), Nísibis, Mesopotamia. BMC 27ff; SNG Righetti 2621.

FILIPPO II (r. 247-249)



Filippo II (r. 247-249), Zeugma, Siria. Períbolos con bosque sagrado y signo de Capricornio en la parte inferior. SNG IV Fitzwilliam Museum, 5846; SNG XII Hunterian Museum II, 2644.



Filippo II (r. 247-249), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1807.



Filippo II (r. 247-249), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1812.



Filippo II (r. 247-249), Nísibis, Mesopotamia. Tyché. SNG XII Hunterian Museum II, 2449.



Filipo II (r. 247-249), Cyrrhus. Zeus Catebates. SNG XII Hunterian Museum II, 2664.

HERENIA ETRUSCILA (r. 249-251)



Herenia Etruscila (r. 249-251), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1826.



Herenia Etruscila (r. 249-251), Hypaepa, Asia. SNG von Aulock 2972.

TREBONIANO GALO (r. 251-253)



Treboniano Galo (r. 251-253), Kadoi, Galacia. Zeus Laodiceo. SNG von Aulock 3692; BMC 45.



Treboniano Galo (r. 251-253), Peltai, Galacia. Ártemis. BN onl 41787145.

VOLUSIANO (r. 251-253)



Volusiano (r. 251-253), Tiro, Siria. Interesante escena de culto frente a un templo dedicado a Hércules, ¿tal vez el emperador participando en un sacrificio o *suplicatio*? SGN XII Hunterian II, 3428.

EMILIANO (r. 253 d. C.)



Emiliano (r. 253 d. C.), Aigeai, Cilicia. SNG Levante 1789.

VALERIANO I (r. 251-260, con su hijo Galieno)



Valeriano I (r. 251-260), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1834.



Valeriano I (r. 251-260), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1835.b



Valeriano I (r. 251-260), Aegeae, Cilicia. Datada 253/254 d. C. Interesante por la escena de sacrificio realizado por el emperador. BMC, p. 27, 39; Price, Trelle 1977, n. 610, fig. 406; Burrell 2004, fig. 180.



Valeriano I (r. 251-260), Side, Cilicia. Repite la escena anterior, aunque aquí destaca más el arco del templo. Price, Trelle 1977, fig. 407.



Valeriano I (r. 251-260), Anemurium, Cilicia. Tyché. SNG XII Hunterian Museum I, 2296.



Valeriano I (r. 251-260), Tiro, Siria. Astarté. SNG XII Hunterian Museum II, 3431.



Valeriano I (r. 251-260), Akko-Ptolemais, Siria.





Valeriano I (r. 251-260), Akko-Ptolemais, Siria. Templo con *Tyché*; en la parte inferior ¿divinidad fluvial o Tellus? Kadman IV, 233 var.

GALIANO (r. 253-268)



Galieno (r. 253-268), Tripolis, Asia. SNG von Aulock 3327v.



Galieno (r. 253-268), Samos, Asia. Hera de Samos. SNG XII Hunterian Museum I, 1841 y 1842.



Galieno (r. 253-268), Afrodiasias-Plarasa, Caria, Asia. Afrodita/Ártemis. SNG XII Hunterian Museum I, 1915.



Galieno (r. 253-268), Afrodiasias, Asia. SNG von Aulock 2469; BMC 133.



Galieno (r. 253-268), Apollonia Salbace, Asia.



Galieno (r. 253-268), Antiochia ad Maeandrum, Asia. Puente, dios fluvial (río Meandro) y arco honorario con “serliana” (tal vez simplificación; otras versiones de Decio y Galieno presentan tres arcos en la fachada; *cfr.* Rambaldi 2009, n. 214, pp. 229-230.). SNG von Aulock, 2430.



Galieno (r. 253-268), Trípoli, Asia. Leto. SNG von Aulock 3327; BMC 77; SNG Cop. 753.



Galieno (r. 253-268), Eumeneia, Frigia. Ártemis Efesia. SNG von Aulock 3598; BMC 65.



Galieno (r. 253-268), Sinnada, Frigia. Imhoof-Blumer 1901, p. 296, n. 27, pl. IX, fig. 19.



Galieno (r. 253-268), Mallus, Cilicia. ¿Emperador sacrificando (la figura, identificada en ocasiones con Deméter, tiene barba como la de Galieno)? American Numismatic Society 1973.191.127.

SALONINA (r. 253-268, esposa de Galieno)



Salonina (r. 253-268), Lampsacus, Asia. Priapo. [www.Aeruginis.de](http://www.Aeruginis.de) a0775.



Salonina (r. 253-268), Magnesia ad Sipylum, Asia. SNG München 298.



Salonina (r. 253-268), Saitta, Asia. SNG Finland II.371; Lindgren II.A796A, (BMC 75).



Salonina (r. 253-268), Tiro, Siria. Escena de sacrificio con Dido o la emperatriz frente al templo de Melkart-Hércules. BMC 490 var (Gallienus).



Salonina (r. 253-268), Colonia, Germania Inferior. Diosa Segetia (LIMC VII (1994), Segetia 2) o Ceres. Brown 1942, fig. 7; RIC V-1, 5; Lyons, Elmer 96; Sear 10631.

SALONINO (r. 258-260)



Salonino (r. 258-260), Samos. Hera de Samos. SNG Copenhagen 1817.

CLAUDIO II GÓTICO (r. 268-270), primer emperador de la casa de Constantino



Claudio II Gótico (r. 268-270), Sagalassos, Asia. Tyché. SNG BN 1850; Price, Trell 1977, n. 565.

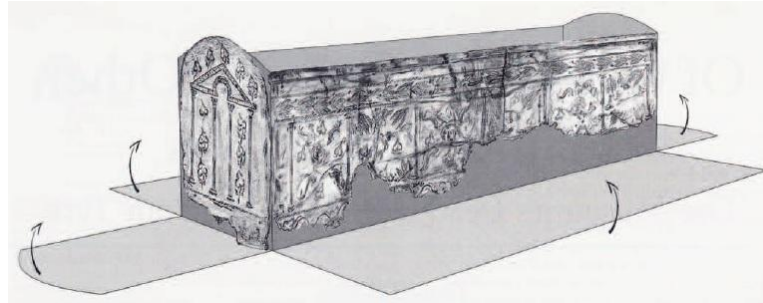
OTROS



Datación desconocida, ¿s. III d. C.? Tripolis (como ciudad autónoma), Asia. Curioso ejemplar con busto de Hera Boulé en el anverso y templo con Leto en el reverso. BMC 36; SNG München 803. Senador desconocido (?), Magnesia ad Sipylum, Asia. Mionnet VII.375.270.

FIN DE LAS ACUÑACIONES MUNICIPALES H. 268 D. C.

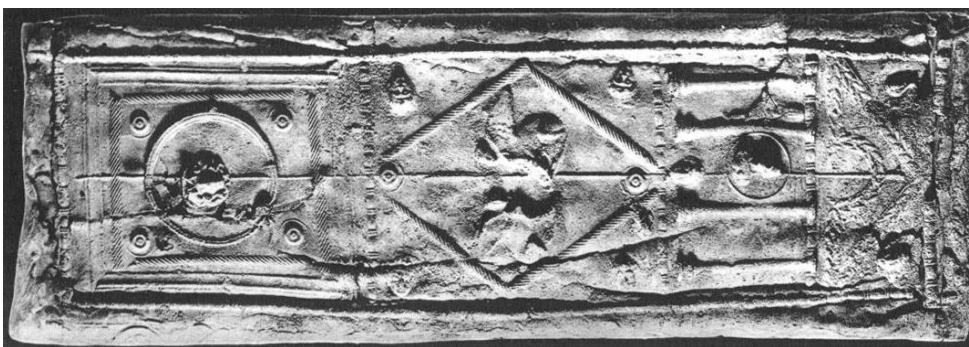
**Tabla IV**



Sarcófago de plomo, University of Pennsylvania Museum of Archaeology & Anthropology, Filadelfia (White 1997).



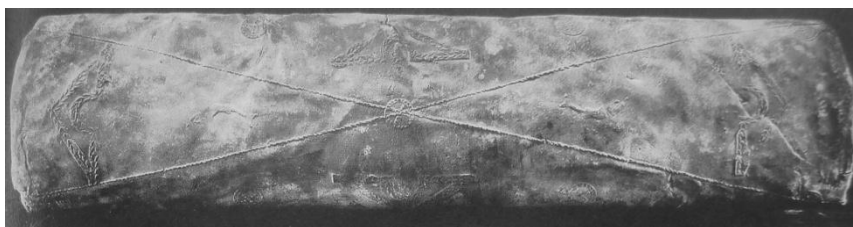
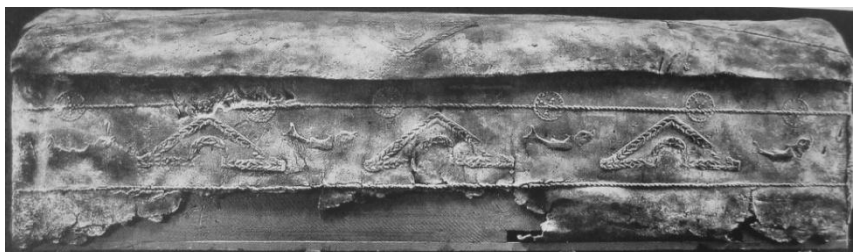
Sarcófago de plomo, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 31.116.



Tapa de sarcófago de plomo, National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 11).



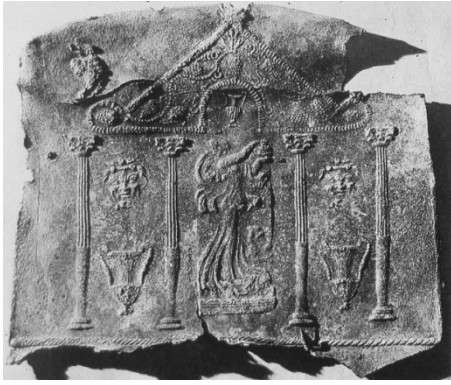
Frente y lateral de sarcófago de plomo, 173 x 39 x 37 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 11).



Frente, lateral y tapa de sarcófago de plomo, 174 x 41 x 40 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 12).



Laterales de un sarcófago de plomo, 186 x 45 x 61 cm, hallado en Hanawé, Musée du Louvre, París, Inv. AO 10227 (Duval, Bertin 1974, figs. 13-14), raro ejemplar que presenta fachada tetrástila en los dos lados menores.



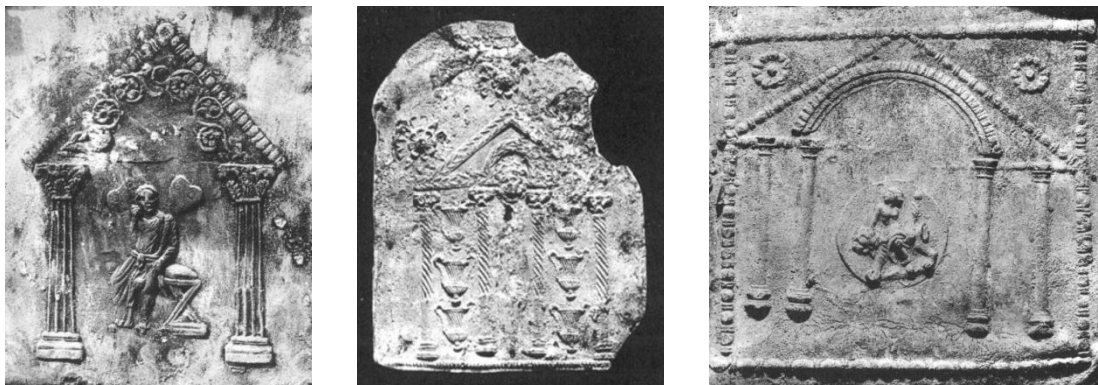
Laterales de un sarcófago de plomo realizado en Ascalón con representación de ménade *tympanistria*, 45 x 38 cm (Rahmani 1999, n. 24).



Laterales de un sarcófago de plomo, 45 x 36 cm, con representación de Baco flanqueado por personajes con *lagobolon*, hallado en Ascalón (Rahmani 1999, n. 25).



Laterales de sarcófagos de plomo: 50 x 168 x 46 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montreal, Inv. 964.Ea.1 (Marinov 2007); subasta en la casa Bonhams (subasta 16639, 15/10/2008), antiguamente en The Geddes Collection, Londres.



Laterales de sarcófagos de plomo: National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 7); National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 1d); National Museum of Beirut (Chéhab 1934, n. 19).

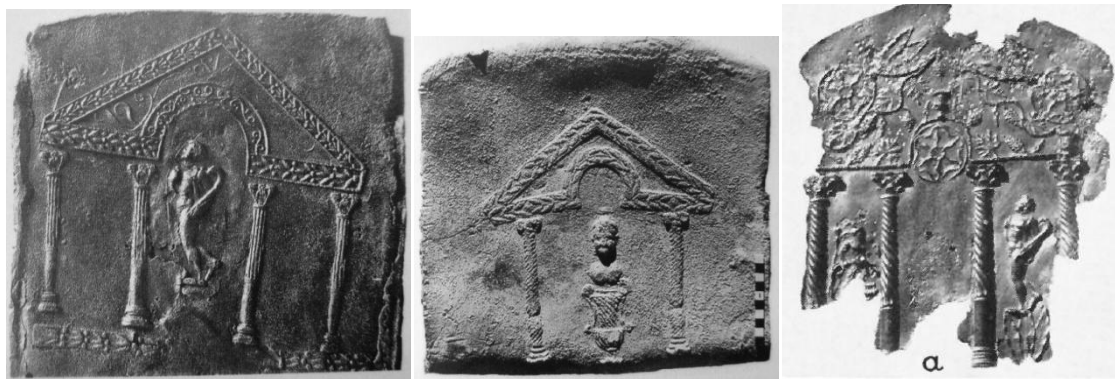


Laterales de sarcófagos de plomo: 55 x 173 x 41,2 cm, Dumbarton Oaks, Washintgon, Inv. BZ.1941.2 (Richter 1956, n. 32, pp. 47-48 y pl. 20); 176 x 41 x 53 cm, hallado en Tiro, Musée du Louvre, París, Inv. AO 17268 (Duval, Bertin 1974, fig. 19); Musée du Louvre, París, Inv. MNE 358-367 (Duval, Bertin 1974, fig. 24).

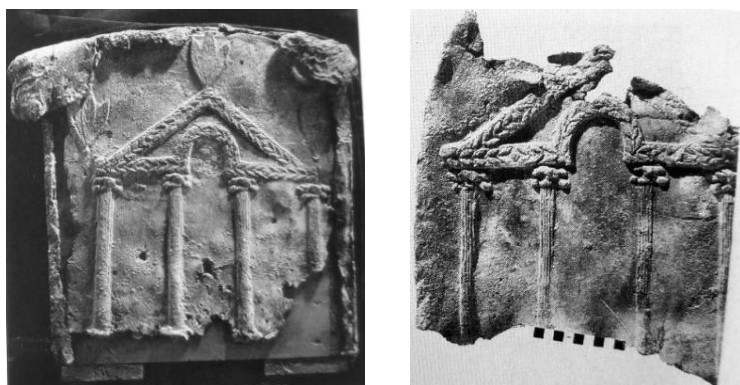


Laterales de sarcófagos de plomo: 38 x 47 cm, Musée du Louvre, París, Inv. AO 24445 C (Duval, Bertin 1974, fig. 30); 45,5 x 39,7 cm, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg, Inv. H 5785 (Froning 1990, fig. 51); 47,7 x 39,6 cm, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg, Inv. H 5786 (Froning 1990, fig. 52).





Laterales de sarcófagos de plomo: con personaje que lleva un *lagobolon*, 36 x 38 cm, Antikensammlung, Kunsthistorisches Museum, Viena (Rahmani 1999, n. 9); con busto de Baco o del difunto sobre una crátera, 40 x 35 cm, hallado en Bina, cerca de Akko-Ptolemais, (Rahmani 1999, n. 10); con disco solar (Avi-Yonah 1930, pl. XIIa).



Laterales de sarcófagos de plomo: 41 x 40 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 13); 35 x 33 cm, hallado en Yagur, cerca de Akko-Ptolemais (Rahmani 1999, n. 14).



Laterales de sarcófagos de plomo: 47,6 x 43,8 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Inv. 65.148 (McCann 1978, n. 25, pp. 143-146; Picón 2007, n. 426, p. 488-489.); Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, Inv. 2777 (Østergaard 1996, n. 76, p. 166); 38 x 43 cm, con representación de Hermes e inusual esquema de frontón-arco-frontón, hallado en Ni'ilya, cerca de Ascalón (Rahmani 1999, n. 27).



## ***RIASSUNTO E CONCLUSIONI***

### **Capitolo 1**

Il primo capitolo è dedicato allo studio dei precedenti ellenistici della “serliana” e i suoi primi esempi durante l’inizio del periodo romano tardorepubblicano e le dinastie Giulio-Claudia (27 a. C. - 69 d. C.) e Flavia (69 -96 d. C.). Sono analizzate queste strutture architettoniche del contesto tardoellenistico e la sua orbita culturale in Oriente e in Occidente in cui si iniziano a combinare i sistemi trabeato e arcuato, e poi si studia il processo filoellenico di presa e sviluppo di formule, il suo impatto sulla dell’Impero e la creazione di novità in territori sotto il dominio romano ma di forte influsso tardoellenistico.

Nell’analisi dell’architettura conferiamo particolare importanza alla questione sollevata dalla ricostruzione del santuario di Si’ dal H. C. Butler (datata da lui tra il 33 a. C. e 33 d. C.), che teoricamente ha dato il primo esempio conosciuto di “serliana” fatta ad “arco siriano”, e sormontata da frontone (“frontone siriano”). Noi criticiamo questa ricostruzione, che oggi non regge, e abbiamo cercato altri nuclei nativi. Tali sono l’Egitto e la sua orbita culturale nella Cirenaica, e l’Asia Minore, con le loro rispettive tradizione tolemaica e seleucide, di grande vitalità. È in queste due aree, dove troviamo quasi parallelo i primi esempi di “serliana”, nella nicchia del cosiddetto Palazzo delle Colonne in Tolemaide (ca. 100-80 a. C.) –sormontata anche da frontone triangolare–, e se la datazione proposta è corretta, sulla c.d. Villa Romana (metà sec. I a. C.) nella stessa città, che agirebbe come un diaframma; in Alessandria l’uso di esedre che tendono ad utilizzare il c.d. “architrave arcuato” si è verificato. Nello stesso periodo, in Asia Minore il c.d. “architrave arcuato” viene utilizzato per articolare e coprire nicchie –e poi porte–, ma con un maggiore sviluppo e correndo lungo tutta la parete, con nuove soluzioni come la Porta di Maceo e Mitridate in Efeso (4-3 a. C.); il c.d. “arco siriano” è applicato in una facciata monumentale nell’arco a tre fornici del recinto di culto imperiale ad Antiochia (2-1 a. C.); poco dopo, una composizione molto vicino alla “serliana” si costruisce nella Stoa Basilica in Efeso (11 d. C.).

Nonostante questi esempi, ancora non troviamo una vera e propria “serliana” negli esterni. L’esempio più prestigioso di questo particolare motivo, anche in un interno –forse influenzato dalle tradizioni del Nord Africa– si sostiene ipoteticamente per la testa del portico sudest e l’ingresso al aula del Colosso del foro di Augusto a Roma (finito il 2 a. C.) secondo le ricostruzioni di H. Bauer. Qui la “serliana” si collegava a un ciclo scultoreo celebrativo e di esaltazione della giovane dinastia Iulia e i mitici fondatori della patria romana.

Le tradizioni dell’Egitto e dell’Asia Minore possono convergere con le tradizioni vernacolari dell’architettura erodiana a Palestina, e nabatea a Petra e la sua area d’influenza. Queste aree, almeno fin dai primi anni del sec. I a. C. propongono varie soluzioni che tendono alla frammentazione e a combinare i sistemi trabeato e arcuato. Alcuni esempi già del sec. I d. C., sono vicini alla “serliana” e al “arco siriano”, per esempio nella Porta Nabatea di Bosra (seconda metà sec. I d. C.), e nella facciata della tomba di Sextius Florentinus in Petra (ultimo terzo sec. I d. C.). All’interno di questa tomba c’è una “serliana” ad “arco siriano” fiancheggiata da due campate, formando un totale di cinque nicchie.

In Occidente, spiccano esempi precoci, come il *cubiculum* della Villa di Oplontis (ca. 60-50 a. C.), giocando con l’architettura e la pittura per simulare una “serliana”, mentre la parte anteriore dell’*oecus* 4 della Casa delle Nozze d’Argento (ca. 50 a. C.) comprende già una specie di “serliana”. Facciate di Hispania e Galia testano combinazioni di arco sulla trabeazione. Nel c.d. Tempio di Diana a Merida (fine sec. I a. C. - inizio sec. I d. C.), un arco di scarico posto sulla trabeazione si trovava nascosto dal timpano, una soluzione che è visibile nella c.d. Curia in Talavera la Vieja. In Galia, interessa il laterale dell’Arco di Orange (14-27 d. C.), in cui l’arco è visibile e situato su un regresso dell’intercolumnio centrale, anche se ancora senza adeguata corrispondenza proporzionale, come testimonia di una tappa fondamentale di sperimentazione. Anche nell’inizio del sec. I d. C. arriva in Hispania il “frontone arcuato”, nella nicchia del mausoleo di Can Peixau a Baetulo. Forse queste soluzioni innovative a Baetulo e Orange –che hanno in comune il “frontone arcuato”, che un secolo dopo sarà presente nelle stele di Clunia– si spiegano tramite lo stesso filo rosso d’influenze nordafricane. Inoltre, una “serliana” articola lo sfondo del Ninfeo Maggiore in Formia (seconda metà sec. I d. C.?). Inoltre la “serliana” si assume chiaramente nella microarchitettura, in frontespizi tetrastili, come il larario della Casa del Principe di Napoli (ca. 54-90 d. C.) e il *purgatorium* del Tempio di Iside a Pompei (62-69 d. C.). Tutti gli esempi commentati possono essere collegati non solo con un processo d’innovazione tipologica, ma anche con il desiderio di monumentalizzazione e cercando soluzioni di prestigio nel contesto filoellenico della tarda Repubblica e il primo Impero. Ma notiamo che c’è stato un crescente interesse in Occidente portando la “serliana” al frontespizio, come si riflette anche nella Spada di Tiberio (ca. 15 d. C.), la cui rappresentazione di un tempio comprende ciò che sembra un “serliana” ad “arco siriano” e sormontata da frontone (“frontone siriano”), schema forse presso di modelli lignei oggi non conservati. L’immagine non deve riflettere una realtà costruttiva, ma almeno solleva sviluppi dal

punto di vista della progettazione e segnala un desiderio di speculazione formale. Inoltre, questa rappresentazione si associa a un contesto di celebrazione di una vittoria e l'esaltazione imperiale.

Per quanto riguarda l'iconografia, abbiamo studiato vari esempi tolemaici che illustrano il processo di fusione di porta, architrave spezzato e arco, da vari lastre di loculi fino all'importante Stele di Lycomedes (s. I a. C.), con arco su edicola distila sormontata da frontone. L'influenza tolemaica colpisce anche il Secondo Stile pompeiano (100-30/25 a. C.), dove la "serliana" viene utilizzata in ambienti scenici come il fondo del *cubiculum* 16 della Villa dei Misteri o il *triclinium* 14 della Villa di Oplontis. Un'altra serie di esempi, dal rilievo della Gliptoteca di Monaco (fine regno di Augusto - inizio del regno di Tiberio), l'importante moneta coniata a Nicea nell'età di Claudio (ca. 41-48 d. C.), con un *nikaieion*, e la grande pittura dell'ambiente 50 o Corridoio delle Aquile alla Domus Aurea (ca. 54-68 d. C.), attestano l'associazione, almeno di livello iconografico, tra la "serliana" e il frontespizio dei templi, e la *scaena frons*.

Potremmo riassumere gli sviluppi nel periodo che abbraccia la fine della Repubblica e le dinastie Giulio-Claudia e Flavia come risultato della *koiné* mediterranea tardoellenistica e facente parte della nascita delle più raffinate "licenze" architettoniche, che convergono in quello che potrebbe essere chiamato il primo "barocco" romano. Nel caso della "serliana" il contributo tolemaico è essenziale, ma lo sono anche le novità minorasiatiche. In ogni caso, sembra che l'Impero, e l'Occidente specificamente, abbia dato soluzioni dell'ambito tardo ellenistico decisive per lo sviluppo di una maggiore monumentalità, coerenza tectonica e costruttiva. Inoltre favorì che le novità serviranno nel frontespizio e in complessi ancora più grandi e più complicati, un processo che non è stato consumato fino ai periodi antonino e severo. Forse gli agenti che fecero fattibile tutto questo sviluppo furono l'ingegneria romana e la sua versatilità nella ricerca di risposte alle nuove esigenze, contesto in cui l'arco di scarico potrebbe contribuire. Crediamo anche che mancano tante architetture lignee o qualsiasi altro tipo di microarchitetture, che potrebbero informare un tale processo di sperimentazione e che forse siano la fonte di ispirazione di esempi come il tempio della Spada di Tiberio. Questi elementi avrebbero potuto riguardare l'ambito dell'esercito, grande trasmettitore di modelli. Inoltre, dal punto di vista simbolico, comproviamo il ruolo qualificazione e monumentalizzante della "serliana" dai suoi primi esempi, oltre ad ambienti raffinati –forse in relazione con la manifestazione dello status sociale dei proprietari, forse contesti di cerimonie famigliari– o edifici sacri, celebrativi e di esaltazione.

## Capitolo 2

Questo processo di monumentalizzazione e innovazione si accentua nel periodo tra il 96 e il 192 d. C., che consideriamo come “età dell’oro” dell’architettura romana nella generalizzazione delle proposte del periodo precedente e l’introduzione di altri in un contesto di massima raffinatezza culturale e prefioritura dell’Impero a tutti i livelli sotto i “buoni imperator”, soprattutto Traiano e Adriano.

La principale innovazione è la “serliana” a “frontone siriano” nella facciata del tempio, cui primo esempio noto è la facciata del Tempio di Adriano ad Efeso ( 117/118 d . C. ), sviluppa una *pronaos* con interessante soluzione a volta. Questa città e Afrodizia sono due nuclei di grande importanza. In Efeso anche si costruisce, alla fine del regno di Traiano, l’Arco di Adriano, concluso sotto questo imperatore e comprendente due “serliane” in due piani diversi. In Afrodizia la “serliana” sormontata da frontone è usata come diaframma monumentale nella Basilica Civile (fine sec. I d. C.) e nei Propilei dell’Agorà Sud. Altri esempi di “serliane” inondano Asia Minore, come il tempio di Termessos e lo Stadium di Aizanoi, quest’ultimo con una loggia monumentale con “serliane” ad “arco siriano”, messe in sequenza, in un edificio dedicato alla esaltazione della la famiglia committente.

In Siria spunta la “serliana” dell’Ipogeo H (113 d . C.) e la “serliana” ad “arco siriano” nella esedra ovest dell’Ipogeo di Iarhai (metà del s . II d . C. ) in Palmira. Queste opere che ospitano una specie di triclinio scultorio all’interno, con la rappresentazione della famiglia in questa cornice così raffinata e innovativa, potrebbero essere la trascrizione di architetture vere come alcuni esempi domestici del periodo antonino alla Cirenaica. La Siria è importante, se non la regione originale del c.d. “arco siriano” o dello “frontone siriano”, per l’adozione di tali motivi presto nello sterno degli edifici monumentali come il frontespizio esastilo del c.d. Pretorio di Phaena o Mismiyeh (tra 164 e 169 d. C.), cui portico ospita anche due nicchie a forma di tempio tetrastilo con “frontone siriano”. L’interno del Pretorio è anche innovativo perchè si articola mediante l’incrocio di quattro “serliane”, consentendo un insieme coerente longitudinale (portico, sala, abside) in una struttura a pianta centrale (croce greca inscritta in un quadrato). Da questi esempi le strutture che abbiamo studiato diventano frequenti, tra l’altro, nel Tychaeion di Is-Sanamain e nel c.d. Ninfeo di Amman.

Nel frattempo, la metropoli fornisce una tale novità importante come il Pantheon (probabilmente 125-128 d. C., consacrazione) dove la struttura elementare della “serliana” serve per organizzare l’interno del portico e la porta, nonché la nicchia principale, contribuendo alla

realizzazione di una delle grandi sfide dell'architettura: la fusione tra la pianta centrale e la longitudinale. La "serliana" viene utilizzata anche a Roma nella prima tomba dei Caetennii (c. 150-160 d. C.) nella necropoli di San Pietro, dove articola uno spazio rappresentativo per le principali urne del mausoleo. Occidente continua a sorprendere, perché in Sarmizegetusa (in Noricum), ipoteticamente, il propileo del Foro di Traiano (fine del suo regno e inizio del regno di Adriano) ha organizzato la sua facciata tetrastila con "serliana" monumentale in cui almeno si apprezzano tipologie di capitelli minorasiatiche; questo esempio potrebbe essere una connessione tra architetture legate all'esercito dopo di casi come la Spada di Tiberio. Da parte sua, il c.d. Canopo di villa Adriana a Tivoli (ca. 130 d. C.), se l'anastilosi attuale è ammessa, utilizza una loggia composta da una sequenza di "serliane" ad "arco sirio"; la facciata del c.d. Serapeo, triclinio estivo dove oggi rimangono quattro colonne, potrebbe avere ripetuto la "serliana". In Grecia si registra una soluzione particolare di "serliana" sulla sorgente dell'Acquedotto di Adriano ad Atene, dedicato da Antonino Pio (140 d. C.) al suo predecessore divinizzato.

In Nord Africa, la Cirenaica continua le sue tradizioni tardoellenistiche. Tra i sec. II e III d. C. sono state costruite e rinnovate diverse case, con particolare attenzione a ingressi tripartiti di stanze raffinate e intime, forse destinate a funzioni simili ai casi pompeiani. Perché dovrebbe tale scenario? Semplice lusso, moda, o forse comunicando spazi di rappresentanza o di celebrazione di riti misterici famigliari o altre cerimonie? L'esempio più interessante e meglio studiata appartiene alla casa di Leukaktios in Tolemaide. Il periodo antonino offre anche soluzioni liminali in cui convergono un amalgama di risorse tardoellenistiche e romane, cui migliore esempio è il tempio C di Hatra (s. II d. C.), capitale dell'Impero partico.

L'iconografia è particolarmente informativa degli sviluppi di questo periodo. La numismatica è la fonte più importante: la "trabeazione arcuata" o "arco siriano", senza frontone, viene utilizzata per la prima volta su una moneta di Traiano (98-117 d. C.) conosciuta a Cesarea Marittima, Giudea, ed in un'altra di Adriano (117-138 d. C.) conosciuta a Gaba, Palestina. Il "frontone siriano", su una moneta di Adriano conosciuta ad Aizanoi, Frigia, contemporanea del Tempio di Adriano ad Efeso ed appartenente a un ambiente vicino, e alla quale può aggiungersi un altro esemplare coniato in Afrodizia. Dopo un altro esempio di "frontone siriano" su una moneta di Antonino Pio conosciuta in Aelia Capitolina (Gerusalemme), il motivo è più o meno frequente nella numismatica, sempre in ambito orientale. Tutti questi esempi sono tetrastili costituiscono "serliane". È da questo regno che tali rappresentazioni diventeranno più comuni, solitamente per ospitare la figura di Tyche, come metafora civica, di coesione e di prosperità della comunità. Il

“frontone siriano”, dalle sue origini nella parte occidentale dell’Asia Minore, si sarebbe diffuso attraverso la Siria, Fenicia, Arabia e Palestina nella seconda metà del sec. II d. C., con l’aiuto del processo di romanizzazione delle province orientali.

Alcune opere di coroplastia segnalano l’uso dell’arco all’interno del frontespizio distilo – almeno nella iconografia– forse in Egitto o in altro ambito orientale, e in Italia. Nel frattempo, in Occidente sono anche tre rilievi collegabili ad una comune origine a Villa Adriana, in cui si rappresentano scene mitologiche incorniciate da “serliane” ad “arco siriano” e utilizzando vari modelli ellenistici figurativi, esprimendo un atteggiamento eclettico, compilativo e di grande sensibilità alla *paideia*, come era caratteristica dell’imperatore ispano Adriano. Diverse forme vicine alla “serliana” sono utilizzate anche nel fronte di sarcofagi e rilievi di Afrodizia, e anche in rilievi del contesto del Vallo di Adriano in Britannia. Ci sono anche rilievi nei quali sono combinati l’arco e il frontone aperto –spesso con conchiglia–, in Oriente e in Gallia, Gran Bretagna e Germania, a volte dalla presenza di persone di origine orientale o italiana, spesso vincolati all’esercito. In Gallia, nei pressi di Bourges, interessano stele raffigurante il defunto in piedi in una edicola distila sormontata da “frontone siriano” altamente sviluppato. In Hispania, la città di Clunia offre due esempi molto importanti, il primo rappresenta il defunto su trono all’interno di edicola distila con colonne a scanalature elicoidali, e sormontata da un frontone che ospita un arco sostenuto da due sezioni della trabeazione; il secondo rilievo ripete il defunto nello stesso atteggiamento ma ora sulla campata centrale di una “serliana” con frontone, sormontata da forse la prima rappresentazione di un essere umano in questo motivo architettonico, forse motivato dal desiderio di eroizzazione. Ricordiamo che è difficile individuare cronologicamente alcune delle produzioni –soprattutto i rilievi– attribuiti a questo periodo o al severo, che sarebbe opportuno prendere con cautela, soprattutto per Gallia e l’Asia Minore.

In conclusione, il contributo del periodo tra il 96 e il 192 d. C. si può capire –facendo una parafrasi a E. Tormo parlando di un periodo del Rinascimento spagnolo– come *evoluzione* ellenistica e una *rivoluzione* romana o, come è stato detto di recente, una fusione tra la *Greek tradition* e la *Roman invention*. I motivi che convergono sulla “serliana” manifestano un desiderio di innovazione secondo le categorie architettoniche vitruviane *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Questo accade all’interno di un processo di coordinamento dei sistemi arcuato e trabeato cercando di organizzare le discrepanze derivanti dalla sperimentazione ai più raffinati licenze e un nuovo senso della coniugazione dello spazio e del volume che tende ad armonizzare le curve e le rette, la pianta centrale e la longitudinale, la nicchia e il frontespizio, il portico e la esedra . Il processo inizia



apparentemente in Oriente, ma anche quasi contemporaneamente in Occidente, una regione che fornisce almeno l'interesse per integrare novità al fronte e non solo agli interni. La "serliana" ci fa dubitare idee canoniche, come i concetti di centro e periferia, perché quasi tutto l'Impero è stato coinvolto nel suo sviluppo in momenti quasi simultanei. Questo è una risposta pratica, tettonica e di forte impatto visivo, nella quale convergono aspetti formali, spaziali, volumetrici e valori funzionali, che rispongono a problemi secolari come l'ampliamento della larghezza della campata centrale del frontespizio, la cui origine del dibattito Vitruvio attribuisce all'Asia Minore ellenistica e potrebbe essere riassunto nella sua frase "*Huius exemplar Romae nullum habemus, sed in Asia*"; principi ai quali si aggiunsero contributi di ingegneria romana come l'arco di scarico –da esempi come il c.d. Tempio di Diana a Merida– e l'interesse per le innovazioni stereotomiche e di volteggio, come dimostra il Tempio di Adriano ad Efeso. Inoltre, la variazione, l'innovazione, la valutazione, la gerarchizzazione e il lusso perseguito e incoraggiato da queste tendenze in architettura, in cui la "serliana" occupa un ruolo centrale, possono inserirsi nel processo di qualificazione nella ricerca generalizzata di una maggiore monumentalità ed efficacia visiva e simbolica, che può rendere le parole di Plinio "*ad devictam Asiam, unde luxuria*", ma se Roma ha battuto l'Asia e il mondo ellenistico in generale per la forza delle armi, questo ha battuto Roma per quella delle arti.

L'effervescenza innovativa colpì anche l'iconografia. In esso, lo sviluppo dei motivi è quasi contemporaneo di quello nell'architettura monumentale, come almeno accade nella numismatica di età antonina. Le monete e altri piccoli oggetti potrebbero influenzare modelli di diffusione, ma è ancora sempre più chiaro che hanno viaggiato con abili artigiani e masse di persone di diversa origine. Il Mediterraneo era un *mare nostrum* per l'architettura, e il nuovo linguaggio architettonico realizzò una missione così importante come la lingua latina, fino a permeare territori apparentemente periferiche come parti della Gallia, Germania, Britannia e Hispania, che a sua volta hanno avuto la capacità di creare risposte proprie di differenti stimoli vernacolari e storni. La più importante, creando un'iconografia di eroizzazione in Hispania che precede in secoli al Disco di Teodosio; senza dubbio la patria degli imperatori Traiano e Adriano non sarebbe una "periferia". Opere come Villa Adriana a Tivoli, dove è stato prodotto un complesso d'integrazione delle arti e una sorta di microcosmo culturale dell'Impero, dov'è riunita in diversi formati, sia architettura e scultura, la "serliana", in contesti di particolare significato e presenza imperiale. In tutto l'Impero, grandi opere pubbliche e private esaltavano, aiutati da nuove forme, individui, la città, lo Stato e l'imperatore.

### Capitolo 3

Il terzo capitolo è dedicato alla dinastia Severa (193-235 d. C.) e la c.d. Anarchia militare (235-284 d. C.), intesse come fine dell'Antichità Classica. La transizione dell'Alto al Basso Imperio ci introduce alla Tarda Antichità, che può essere preso come la fine di un processo e l'inizio del Medioevo. Durante la dinastia Severa e l'anarchia militare, i motivi oggetto dello studio sono una continuazione delle tradizioni consolidate in epoca antonina, anche se gli sviluppi si stanno verificando come la chiara definizione di un nuovo tipo di sternotomia (a forma di "L" curva che fonde architrave ed arco) che rende più coerente il c.d. "arco siriano", come accade nel piccolo tempio di Kremna (fine sec. II d. C.), in Asia Minore, edificio dove si ottiene una campata centrale di notevole larghezza. Si innova anche nella articolazione muraria, basata sulla sequenza di "serliane" nel Propileo (C 2) di Perge (210-225 d. C.). Nella stessa regione la soluzione "serliana" sormontata da frontone si rende ancora più monumentale e diventa protagonista di grandi complessi sacri o urbani in cui l'asse assiale è sottolineato. Funzionano così il citato Propileo di Perge, il Tetracylon di Afrodizia (inizio periodo severo) o l'*aleipterion* del Gymnasium di Sardi (211/212 d. C.). La "serliana" salta alle tombe-tempio, come in Termessos (circa inizio sec. III d. C.) e Edvir Han (sec. III d. C.), grande complesso funerario trascrizione dei recinti sacri sviluppati nello stesso periodo, in esempi come la necropoli di Side (secondo terzo sec. III d. C.). La Porta Est dello Stadium di Mileto (primo terzo sec. III d. C.) porta ad una variazione capricciosa della "serliana" con più archi e di nuovo con la funzione di diaframma. La stessa monumentalizzazione che vediamo in Asia Minore colpisce la Siria, dove i motivi studiati si usano principalmente per l'architettura religiosa. Tra tutte le opere, la più importante è senza dubbio il completamento del complesso templare di Heliopolis o Baalbek. I propilei sono finiti in tempo di Caracalla (principi sec. III d. C.) e uno dei pochi edifici rappresentati in modo più o meno preciso nella numismatica, compreso il rispetto per il numero di colonne. Il cortile ottagonale e la sua connessione al cortile principale appartiene al tempo di Filippo l'Arabo (metà sec. III d. C.). In questo periodo (prima metà sec. III d. C.) esegue anche il tempio circolare, chiamato di Venus. In tutte queste strutture vengono utilizzati il c.d. "arco siriano" e diverse combinazioni di arco e frontone che riflettono l'eclettismo del periodo il protagonismo di questi motivi per evidenziare ingressi monumentali (propilei, cortile ottagonale, facciata del tempio circolare) e nicchie per cogliere statue (gallerie del cortile ottagonale, galleria adiacente nel grande cortile e parete esterna del tempio circolare). Particolarmente fortunati sono le "serliane" sulla galleria dell'interno del cortile ottagonale e la galleria adiacente al grande patio. Il tempio circolare interessa anche per la fusione degli impianti centrale e longitudinale, chiuse da un frontespizio con frontone con arco. Soluzioni quali

monumentali si sono verificati in altri importanti centri della Siria come Damasco, nel cui tempio di Giove (periodo severo) una “serliana” a “frontone siriano” centra un frontespizio esastilo. Alla fine del periodo severo il “frontone siriano” nel frontespizio tetrastilo è usato nel piccolo tempio di Brêkeh vicino a Qanawat. Durante il regno di Filippo l’Arabo si ripete nella Basilica di Shaqqa, il modello che abbiamo visto al periodo antonino nelle nicchie sui lati dell’ingresso del Pretorio di Phaena, configurati da “serliana” a “frontone siriano”. Qui, però, molto di più sottolineata la verticalità della nicchia. La nicchia sormontata da “frontone siriano” vanta una fortuna speciale nella Tarda Antichità, trasferita a sinagoghe e chiese della Siria. Un primo esempio apparteneva alla seconda sinagoga di Nabratein (ca. 250-306 d. C.). In Nord Africa, continua la forte tradizione alessandrina; almeno per i secoli II e III d. C. si utilizzano magnifiche “serliane” ad “arco siriano” all’interno di diverse case della Cirenaica. La “serliana” viene utilizzata anche nell’architettura monumentale africana; conosciamo al meno due esempi di questo periodo: la porta di Tebursuk o Thibursicum Bure (ca. 200 d. C.) e i notevole Terme di Caracalla (fine sec. II - inizio sec. III d. C.), tradizionalmente chiamate Bagno Antonino o Licino (di Gallieno), in Dougga. Avevi ragione Palladio ed altri nelle loro ricostruzioni di terme come quelle di Diocleziano a Roma, con “serliane”? In Occidente, durante il periodo severo sono scarsi i esempi di strutture che ci interessano e non ci identifichiamo alcuna “serliana”. Forse questo è dovuto a un costante riutilizzo di spazi, con conseguente distruzione di edifici precedenti. Inoltre, poiché i ribelli sono molto pochi conservati e l’interpretazione delle fondazioni difficilmente possono garantire la presenza di soluzioni decorative, la scena che abbiamo è molto limitata.

Per quanto riguarda l’iconografia, la presenza della “serliana”, con o senza frontone, “siriano” o no, è travolgente nella numismatica durante il periodo severo e fino all’abolizione della coniazione locale dopo la morte di Gallieno nel 268 d. C. quando detto motivo scompare completamente delle monete, anche rimane in altri medi simili come la toreutica. Le principali novità si trovano in: la moltiplicazione delle monete coniate con la “serliana” o il “frontone siriano” anche in periodi molto brevi, ma sempre nella zona orientale, fatta eccezione dell’ambigua rappresentazione nella moneta di Salonina (r. 253-268 ) coniata a Colonia, con la figura di Segetia; la rappresentazione più o meno verista e quella del tempio di Baalbek; impiego di versi più spettacolari, con panoramiche e templi visto “a tre quarti”; la proliferazione di altre divinità orientali, oltre Tyché, con culto più o meno diffuso; e la presenza dell’imperatore anche sul retro e come partecipante attivo nel culto. Le novità indicate sembrano rispondere ad un desiderio di collegare la figura imperiale con il sacro –con la partecipazione diretta , come nei casi di Caracalla, Alessandro Severo, Volusiano, Valeriano e Gallieno– e le formule architettoniche già stabilite, ma con un trattamento teatrale sempre più spettacolare: il tipo di prospettiva , innovazioni tipologiche

come i tre archi sulla facciata (all'età di Eliogabalo), assunzione del tempio con "frontone siriano" in complessi più ricchi –come templi con *peribolos* con bosco sacro– ripetuti in abbondanza. Imperatori come Eliogabalo, nonostante il suo breve regno, rendono tutto il sostegno possibile per la visualizzazione dei culti orientali, e sicuramente, nuove formule visive legate ad esso. La glittica offre un anello conservato nella Staatliche Münzsammlung di Monaco sicuramente del sec. III d. C. con una gemma in cui una variazione della "serliana" (sostituisce l'arco a tutto sesto da un arco a mitra) è rappresentata, ospitando la figura di Giove in trono di profilo, a quanto pare ispirato da una moneta di Gordiano III (r. 238-244) coniata a Bruzus (Asia). Questo periodo solleva gravi difficoltà per l'analisi dei motivi come la "serliana" nella scultura, per causa della dubitosa datazione di quasi tutte le opere a rivedere, tra i sec. II o III d. C. Il problema riguarda le opere galliche e ispaniche che abbiamo discusso nel periodo antonino nonché altre minorasiatiche e siriane. Per quanto sappiamo, possiamo immaginare che nel sec. II d. C. in Oriente e in Occidente, vi è una marcata tendenza al dettaglio volumetrico nei elementi architettonici illustrati e le figure allegate. Nonostante, in Occidente, come per esempio in Clunia, rappresentazioni sembrano meno raffinate per causa delle influenze pre-romane. Nel sec. III d. C. Oriente inizia molto più veloce e più chiaramente una semplificazione delle forme, a tutti i livelli, che prefigurano l'arte tardoantica. In Occidente, nello stesso secolo la semplificazione è iniziata prima nella figura umana e poi in architettura. In Asia Minore, diverse città di Frigia offrono un ricco repertorio di rilievi dai sec. II e III d. C. in cui il "frontone siriano" accompagna la "porta simbolica" o la figura del defunto. Si registra l'uso di tali sistemi almeno in Aizanoi (Cavdarhisar), Pessinus (Ballhisar) e Kotiaion (Kütahya). In Afrodisia, vari sarcofagi utilizzano nel suo fronte la "serliana" ad "arco siriano". Il più importante esempio del periodo corrisponde al rilievo occidentale conservato in un sarcofago della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, prodotto a Salona alla fine del sec. III d. C., con due grandi nicchie distile a "frontone siriano" nel fronte e nel laterale dell'opera; esempi che potrebbero influire un sarcofago di piombo con "frontoni arcuati" trovato a Viminacium (Moesia Superior). La toreutica del periodo è particolarmente ricca di esempi, soprattutto nei sarcofagi plumbei della zona di Tiro, dove la "serliana" ad "frontone siriano" in frontespizio tetrastilo è usata frequentemente. Il "frontone siriano" è usato in placchette votive di origine poco chiara, forse collegata con Oriente –specialmente nel caso di rappresentazioni di divinità come Giove Dolichenus– e trovate in Germania, Dacia e Raetia, in contesti solitamente associate a l'esercito.

In conclusione, durante questo periodo si fanno opere basate sullo sviluppo effettuato nel periodo antonino o si terminano scenografie già iniziate come Baalbek. Le innovazioni sono di solito limitate alla realizzazione della "serliana" e il c.d. "arco siriano" a strutture sempre più monumentali, con alcune nuove tecniche e soluzioni compositive planimetriche, coinvolgendo la

“serliana” veri complessi urbanistici. Inoltre, aumenta il trasferimento dei modelli tra ambiti templari e funerari. Nonostante, l’uso di questi motivi è limitato a quattro aree chiave. Come sempre, sono l’Asia Minore e la Siria, il Nord d’Africa, e timidamente alcuni posti dell’area occidentale dell’Impero. Dati i pressanti problemi dell’Impero, in una situazione molto più pericolosa di quell’Età d’Oro antonina, culti orientali di carattere soteriologico e di solito legati alla monarchia e all’esercito, come dimostrano Eliogabalo e Caracalla, imperatori che anche hanno una intensa produzione numismatica legata alle divinità orientali e a motivi come la “serliana” a “frontone siriano”. Questo crea un terreno fertile incline all’uso dell’architettura come elemento di legittimazione, un fenomeno che viene sottolineata durante l’anarchia militare e spiegherebbe l’accento sulla numismatica. Tuttavia, si creano nuove soluzioni come il “frontone siriano” a tre archi e la scala e lo sviluppo urbano sono magnificati, com’è anche evidente in Baalbek e altri templi di Siria. Allo stesso tempo, composizioni come la “serliana” e il “frontone siriano” invadono sempre con più vigore l’edilizia pubblica, in scenografie monumentali che occupano stadi e teatri. Complessivamente, è sottolineato nell’iconografia il rapporto dei motivi con religioni orientali e anche con la figura imperiale, fenomeno che rappresenta la nascita di una tradizione che godrà una fortuna speciale nella Tarda Antichità. Per quanto riguarda le forme e composizioni, è iniziata una tendenza di semplificazione, che sarà la nota dominante dal sec. III d. C. in avanti, anche se è legata a un decorativismo che sottolinea la incertezza architettonica in esempi come i sarcofagi di piombo. La difficoltà principale del periodo è arrivare a una datazione precisa dei rilievi in pietra, sarcofagi di piombo e placchette votive perché composizioni molto simili sono utilizzate durante i sec. II e III d. C. e in alcuni casi raggiungono il sec. IV. Per tutto questo, si potrebbe studiare tali esempi nella stessa sezione. Siamo riusciti ad aggiornare e ampliare l’elenco di esempi importanti per il tema di studio in modo molto significativo, ma in ulteriori lavori sarà necessario approfondire la loro interpretazione iconografica e soprattutto nei percorsi di produzione e diffusione delle opere e motivi.

Nelle conclusioni di questo capitolo offriamo un’analisi delle caratteristiche comuni della “serliana” nella numismatica, nella toreutica e nell’architettura che ci permettono di affrontare una visione di insieme sulla valenza simbolica o sul significato sacro collegato alle teofanie e all’orientalizzazione ideologica dell’Impero. Queste conclusioni meritano una lettura attenta perché sono il contributo più originale di questa ricerca. Sugeriamo che la “serliana” abbia contribuito alla creazione di un ordine architettonico sovraumano.

## Capitolo 4

La Tarda Antichità (fine sec. III – sec. VII d. C.) è un momento in cui le inerzie classiche convivono con lo scioglimento della sintassi e il vocabolario architettonico tradizionale. Durante tutto il periodo si riconsiderano i precedenti severi e dell'Anarchia Militare e i complessi dominati dalla "serliana" sono un punto importante di riferimento. Inoltre, l'immagine imperiale, di forte carattere militare e intimamente legata con la divinità e con colti orientali, si assume pienamente come una metafora della –presunta– potente e indistruttibile unità dello Stato divinamente sancita. Entrambe circostanze convergono nella creazione di accampamenti militari con spazi di culto imperiale, come quello di Palmira (fine sec. III d. C.) e le magne residenze come il Palazzo di Diocleziano a Spalato (fine sec. III - inizio sec. IV d. C.). Altre residenze potrebbero considerare il riferimento imperiale per costruire simili scenografie, almeno ipoteticamente, attraverso tutto l'Imperio dal palazzo di Galerio a Romuliana Felix (dal 289 d. C.) a Piazza Armerina (primo quarto sec. IV d. C.), il Palazzo di Cercadilla a Cordoba (sec. IV d. C.) o la Villa di Materno a Carranque (sec. IV d. C.). La "serliana" si applica anche negli archi onorari come il triple arco dedicato a Costantino a Tolemaide (311-312 d. C.) e quello di Teodosio I nel suo foro a Costantinopoli (r. 378-395 d. C.). La "serliana" viene introdotta anche nell'atrio di chiese monumentali, come San Lorenzo a Milano, chiesa palatina di Teodosio I (fine sec. IV d. C.), e nel battistero della Cattedrale di Napoli (sec. IV-V d. C.). Se gli spazi di manifestazione del potere sono spesso accompagnati dalla "serliana", non è inferiore il suo ruolo nell'iconografia imperiale. Il suo esempio principale della Tarda Antichità è il celebre Disco o *Missorium* di Teodosio (388 d. C.), in questo contributo per la prima volta spiegato come un link in una serie di rappresentazioni nella quale si inseriscono la Spada di Tiberio, il Corridoio delle Aquile della Domus Aurea, l'importantissima stele di Clunia e tanti esempi di numismatica e sarcofagi di piombo, che cristallizzano in una rappresentazione saggia che incorpora tutte queste tradizioni militari, sacri, funerali, commemorative e di eroizzazione. La rilevanza della "serliana" in queste rappresentazioni è evidente, favorita dalla rivalutazione delle composizioni in triade; tali composizioni, a volte modificati (come arcata tripla o altre variazioni) vengono utilizzati almeno da Diocleziano (r. 284-305), Teodosio (r. 378-395), Giustiniano (r. 527-565) e Eraclio (r. 610-641). Esempi fondamentali di successo della "serliana" –a "arco siriano" – sono l'Avorio Lampadii (ca. 400 d. C.) e gli Piatti di Davide del regno di Eraclio. Com'è predibile, c'è stato un molto significativo trasferimento della "serliana" alle chiese e al ambito ebraico. Nelle prime, il motivo di solito eseguita in funzione di diaframma come cancello di altare o *pergula*, come il *fastigium* ipotetico di Costantino a San Giovanni in Laterano, il cancello di altare nel Sacello di San Prosdocimo (s. VI) a Santa Giustina in Padova, fino a esempi medievali

come quello a San Martino di Spalato (sec. XI). Rappresentazioni come quella della Patena di Riha o della Comunione degli Apostoli (s. V d. C.) potrebbero essere la trascrizione di tali soluzioni. Anche la “serliana” –o elementi frutto della sua metamorfosi– monumentalizzò chiese in modo sontuoso e scenografico come Santa Croce in Gerusalemme di Roma (metà sec. IV d. C.) e complessi come San Simeone Stilita (seconda metà s. V d. C.), oltre a molte altre chiese a Siria. Nelle sinagoghe, è abbondantemente usata la “serliana” nei sec. IV-VI d. C., spesso ad “arco siriano” e sormontata da frontone nelle facciate, nella nicchia della Torah e nei mosaici raffiguranti questo spazio o il *sancta sanctorum* del tempio di Gerusalemme, come ripetuto in iconografia funeraria, per esempio nella necropoli di Bet Shearim.

Nella Tarda Antichità la “serliana” viene gradualmente sostituita dalla tripla arcata, che è integrata negli stessi ambienti e nell’iconografia della sua predecessora. Un’evidenza che invita a pensare a questa sostituzione è che molti di questi archi eseguono le stesse funzioni della “serliana”, e hanno una campata centrale più larga e più alta delle laterali, anche se è possibile che entrambi i regimi semplicemente rispondono a un interesse costante per composizioni a triade. L’arcata tripla e altre combinazioni di “arco siriano” sono utilizzati in innumerevoli esempi, tra i quali si deve sottolineare l’inclusione nel frontone in casi come il mosaico di Tabarka (s. IV d. C.) – area dove viene utilizzato anche l’arco tripla in un loggia nella rappresentazione di una villa– e nella rappresentazione musiva del *Palatium* di San Apollinare Nuovo di Ravenna (s. VI d. C.). Una spettacolare arcata tripla svolge la funzione della *pergula* e presiede il centro di Santo Stefano Rotondo a Roma (c. 468-483), dove sorgeva un trono simbolico. La “serliana” sopravvive in mosaici come quelli di San Giorgio Rotondo a Salonicco (s. VI), dove articola un’*esedra* a conchiglia, come secoli prima avrebbero potuto accaduto ad Alessandria. Modelli simili pervadono l’arte islamica, come ad esempio la “serliana” ad “arco siriano” nel mosaico della Grande Moschea di Damasco (completato nel 705); altre soluzioni di “arco siriano” ed arcata tripla godono di grande popolarità in castelli *omayyadi*. Un curioso esempio di “serliana” in sequenza ad “arco siriano” decorava l’interno del tamburo della cupola sul *frigidarium* del Castello di Khirbat al-Mafjar (c. 743-744 d. C.). L’arcata tripla ad arco centrale maggiore e con connotazioni di prestigio è utilizzata almeno dal sec. VI a Bisanzio, dove si suggerisce anche una sequenza di “serliane” nell’*opus sectile* dell’*abside* di Santa Sofia, e gli edifici come il Battistero Neoniano di Ravenna. È utilizzata nell’ambito mediterraneo fino a esempi così importanti come la facciata principale della Grande Moschea di Damasco, che può essere interpretata come metamorfosi e semplificazione di schemi come quello del mosaico del *Palatium* di San Apollinare Nuovo. Nella Hispania visigota anche l’arcata tripla guadagna terreno, anche ci sono alcune semplificazioni e sopravvivenze del c.d. “arco siriano”. L’arte asturiana del sec. IX potrebbero essere inclusi in questa sezione perché è

il canto del cigno dell'antichità in Europa e presenta le sopravvivenze della arcata tripla più complete nelle aree palatali e nelle chiese, tra cui il Palazzo di Santa Maria del Naranco è l'opera più rappresentativa.



## ***GENERAL CONCLUSIONS***

In summary, as far as we know thus far, the so-called ‘Serliana’ appears in the 1st Century B. C. in late Hellenistic culture, and evolves through the convergence of artistic traditions from the late Hellenistic period and the innovative spirit of Roman architecture, its technical developments and adaptability to a variety of projects. Even though the use of the ‘Serliana’ was first limited to interior spaces or inner facade walls, the western adaptation of the motif included its inclusion on the front of temples and public buildings, particularly so in the East. It is indeed in the eastern area of the Roman Empire that this architectural motif reaches its most monumental and innovative uses, under the Antonine and Severan dynasties. At the same time, the ‘Serliana’ is widely employed in great urban developments through the Late Antiquity, reaching grandiose solutions, although they will not be used after this period. The motif will nonetheless survive and appear in church building, in the shape of *pergulae* and in centuries-old iconography.

The ‘Serliana’ was chosen as a motif throughout History for a number of reasons; possibly because of its strong visual impact and because of its monumental, qualifying and hierarchical character as well as its versatility in terms of composition, and the fact that it is simple in form but constructively complex, and it can lend itself to be used as a frame for iconographic purposes, particularly those in which it is useful to have a monumental component, such as when the idea of power is represented. Its role within ‘Power Architecture’ or its use to emphasize the prestige of a particular building, is clear from the very first preserved examples, built or represented, be it to enhance the monumental character of public or private sacred or funerary spaces, or any other architecture, as well as the refinement of the patrons and their power, the dignified character of their dynasty, the admiration for the Hellenic legacy, the magnificence of the city, the glory of the State, or the importance or sacred nature of the Emperor. Also it has been demonstrated the relationship between ‘Serliana’, theophany and architectural innovation. With them, Rome gets away the traditional Greek temple, at the same time assumes the triumph of oriental religions and theocratization of the State.

Finally, we list below the main contributions included in this research;

1. An updated list of all examples we have been able to identify thus far, including the most complete iconographic and numismatic catalogue of images featuring the ‘Serliana’.

2. A critical overview of the use of the 'Serliana' and similar motifs through Antiquity and Late Antiquity, including examples in as many different formats as possible (architecture and iconography).
3. Discussion and updated review of the terminology.
4. Inclusion and explanation of the 'Serliana' within the advances of Roman architecture, with special attention to written sources (Vitruvius, Pliny), buildings and iconography.
5. Identification of the main areas where the 'Serliana' originated and developed, and the formal and technical advances produced in each of these locations.
6. Explanation of the causes and the consequences of the processes of architectonic innovation in line with Roman traditions and philhellenism, and establishing a theory on possible transmission routes.
7. Providing that, in Hispania, the use of the 'arched pediment' dates from the 1st century and the 'Serliana' from 2nd century AD, at least.
8. Discussion of the numerous iconographic examples, including the Sword of Tiberius and the Missorium of Theodosius, taking into account the links between Roman construction and figural, representative traditions (numismatics, toreutics etc.).
9. Discussion of the functions and possible symbolic meaning in examples of the use of the 'Serliana' in real and figurative architecture and its relation with theophany, its liturgies and the orientalization of the Empire.
10. Hypothesis on the role of ephemeral architecture (micro-architectures, wood architecture) on the development of the 'Serliana'.
11. Hypothesis on the role played by military architecture during Roman times on the spread of the 'Serliana'.

12. Review of the usage of the 'Serliana' in Late Antiquity and general overview of the processes of transfer and transformation.

13. Analysis of the triple arcade as a possible replacement for the 'Serliana' in Late Antiquity and the Middle Ages.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman 1963 = J. S. Ackerman, "Sources of the Renaissance Villa", en *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art* [Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art], II, New Jersey 1963, pp. 6-18.
- Ackerman 1981 = J. S. Ackerman, *Palladio*, Madrid 1981 (1ª ed. inglesa 1966).
- Adam 1989 = J. P. Adam, "Il terremoto rappresentato: i bassorilievi di Pompei", en E. Guidoboni (ed.), *I terremoti prima del Mille in Italia e nell'area mediterranea*, Bologna 1989.
- Adam 2011 = J. P. Adam, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Milano 2011 [1ª ed. 1984].
- Adam 2012 = J. P. Adam, "Structures horizontales dans la Rome antique: du linteau à la plate-bande", en R. Gargiani (ed.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2012, pp. 67-76.
- Adam 1990 = R. Adam, *Manuale di architettura classica*, Carnago 1994.
- AGD = *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*.
- Älfoli 1935 = A. Älfoli, "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung* 50, 1935, pp. 315-4.
- Aliquot 2009 = J. Aliquot, *La vie religieuse au Liban sous l'Empire Romain*, Beyrouth 2009.
- Almagro-Gorbea 2000 = M. Almagro-Gorbea, *El disco de Teodosio*, Madrid 2000.
- Álvarez Martínez 1992 = J. M. Álvarez Martínez, "El templo de Diana", *Cuadernos de Arquitectura Romana* 1, 1992, pp. 83-93.
- Alroth 1992 = B. Alroth, "Changing Modes in the Representation of Cult Images", en R. Hägg (ed.), *The Iconography of Greek cult in the Archaic and Classical periods* [proceedings of the first International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi, Delphi, 16-18 November 1990], Athènes 1992, pp. 9-46.
- Alzinger 1974 = W. Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesos*, Wien 1974.
- Amandry 1993 = M. Amandry, *Coinage Production and Monetary Circulation in Roman Cyprus*, Nicosia 1993.
- Ambrogi 2007 = A. Ambrogi, "Note su alcuni sarcofagi di tipo attico e microasiatico conservati nell'Abbazia di Grottaferrata", en G. Koch (ed.), *Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus 2001*, Mainz 2007, pp. 65-78.
- Amy 1950 = R. Amy, "Temples à escaliers", *Syria* 27, 1, 1950, pp. 82-136.
- Amy, Seyrig 1936 = R. Amy, H. Seyrig, "Recherches dans la nécropole de Palmyre", *Syria* 17, 3, 1936, pp. 229-266.

- Amy *et al.* 1962 = R. Amy, P. M. Duval, J. Formigé, J. J. Hatt, A. Piganioi, C. Picard, G. C. Picard, *L'arc d'Orange* («Gallia» XV Supplément), Paris 1962.
- Angeli, Berti 2007 = F. A. Angeli, E. Berti, *Il Campus Lateranensis*, Roma 2007.
- Arias 1960 = P. E. Arias, “Frontone”, en *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* III, Roma 1960, pp. 744-749.
- Ashby 1904 = T. Asbhy, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, Rome 1904.
- Ashour e. p. = S. Ashour, “Some Remarks on the Broken and Syrian Pediments”, en prensa.
- Aulanier 1957 = C. Aulanier, *La salle des Caryatides. Les salles des antiquités grecques*, Paris 1957.
- Avi-Yonah 1930 = M. Avi-Yonah, “Three Lead Coffins from Palestine”, *Journal of Hellenic Studies* 50, 2, 1930, pp. 300-312.
- Azcárate Ristori 1963 = J. M. Azcárate Ristori, *Alonso Berruguete: cuatro ensayos*, Madrid 1963.
- Baalbek I = T. Wiegand (ed.), *Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905 I*, Berlin-Leipzig 1921.
- Baalbek II = T. Wiegand (ed.), *Baalbek. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905 II*, Berlin-Leipzig 1923.
- Bacchielli 1995 = L. Bacchielli, “Il santuario di Demetra e Kore nell'Agorà di Cirene durante l'età tolemaica”, en N. Bonacasa *et al.* (ed.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Roma 1995, pp. 128-135.
- Badie, Moretti, Rosso, Tardy 2011 = A. Badie, J. C. Moretti, E. Rosso, D. Tardy, “L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange: L'élévation de la zone centrale”, en T. Nogales, I. Rodà (eds.), *Roma y las provincias: modelo y difusión*, Roma 2011, vol. I, pp. 194-202.
- Badie, Moretti, Tardy 2007 = A. Badie, J. C. Moretti, D. Tardy, “Pouvoir du théâtre et théâtre du pouvoir. Nouvelles recherches sur le théâtre d'Orange”, *Archéopages* [en línea], Août 2007, n. 19. En línea el 21/01/2011 [Consulta 20/12/2013], pp. 30-33.
- Baldassarre, Pontrandolfo, Rouveret, Salvadori 2006 = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2006.
- Baldwin Smith 1956 = E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.
- Ball 2000 = W. Ball, *Rome in the East. The Transformation of an Empire*, London-New York 2000.
- Barbet 1985 = A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les Styles décoratifs pompéiens*, Paris 1985 (2ª ed. 2009).
- Bardill 2012 = J. Bardill, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, New York 2012.

- Barkay 2000-2002 = R. Barkay, "The Emergence of the Syrian Arched Gable on Temple Façades", *Israel Numismatic Journal* 14, 2000-2002, pp. 189-190.
- Barletta 2001 = B. A. Barletta, *The Origins of the Greek Architectural Orders*, New York 2001.
- Barrera 2000 = J. L. de la Barrera, *La decoración arquitectónica de los foros de Augusta Emerita*, Roma 2000.
- Barresi 2003 = P. Barresi, *Province dell'Asia Minore. Costo dei marmi architettura pubblica e committenza*, Roma 2003.
- Barssanti 1995 = C. Barssanti, "Il foro di Teodosio I a Costantinopoli", en *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 1995, pp. 9-50.
- Bassani 2008 = M. Bassani, *Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, Roma 2008.
- Bauchhenss 1984 = G. Bauchhenss, *Germania Superior. Denkmäler des Iuppiterkultes aus Mainz und Umgebung* [CSIR Deutschland II,3], Mainz 1984.
- Bauer 1983 = H. Bauer, "Porticus absidata", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 90, 1983, pp. 111-184.
- Bauer 1985 = H. Bauer, "Foro di Augusto e Porticus Absidata. Ricerche sul muro perimetrale e sul portico del Foro di Augusto", en *Roma. Archeologia nel centro. I. L'Area Archeologica centrale*, Roma 1985, pp. 229-239.
- Bauer 1987 = H. Bauer, "Nuove ricerche sul Foro di Augusto", en *L'Urbs : espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.C.-IIIe siècle ap. J.C.)* [Actes du colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'Ecole française de Rome (Rome, 8-12 mai 1985)] Collection de l'Ecole française de Rome (98), Paris / Rome 1987, pp. 763-770.
- Bauer 1988 = H. Bauer, "Augustusforum, Hallen und Exedren", en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* [Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7 Juni - 14 August 1988], Berlin 1988, pp. 184-189.
- Becatti 1969 = G. Becatti, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina* [Scavi di Ostia VI], Roma 1969.
- Beck 2011 = J. W. Beck (ed.), *Ad fines imperii romani anno bismillesimo cladis varianae*, Regensburg, Leuven 2011.
- Bendala e. p. = M. Bendala, "Augusto y el paisaje de la ciudad romana: *urbs in rure, rus in urbe*", en *Tarraco Biennial. 2º Congreso Internacional de Arqueología y Mundo Antiguo. Augusto y las provincias occidentales. 2000 aniversario de la muerte de Augusto* [26-29 noviembre de 2014, palacio de congresos de Tarragona], en prensa.

- Bérchez 1994 = J. Bérchez, “Arquitectura renacentista valenciana”, en J. Bérchez, F. Jarque (eds.), *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia 1994, pp. 27-114.
- Bergmann 1988 = M. Bergmann, “Perspektivische Malerei in Stein. Einige alexandrinische Architekturmotive”, en H. Büsing, F. Hiller (eds.), *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten für Heinrich Drerup zu seinem 80. Geburtstag*, Saarbrücken 1988, III, pp. 59-77.
- Berti 1990 = F. Berti (ed.), *Fortuna maris. La nave romana di Comacchio* [Cat. mostra, Comacchio, Palazzo Bellini, 28 aprile – 31 dicembre 1990], Bologna 1990.
- Bertotti Scamozzi 1780 = O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istrutto nelle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1780.
- Beschi 1998 = L. Beschi, “I disegni di Ciriaco: analisi di una tradizione”, en G. Paci, S. Sconocchia (eds.), *Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studio*, Ancona 1998, pp. 83-102.
- Bianchi Bandinelli 1970 = R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El centro del poder*, Madrid 1970 [1ª ed. francesa 1969].
- Bianchi Bandinelli 1971 = R. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo. El arte del Imperio romano desde Septimio Severo hasta Teodosio I*, Madrid 1971 [1ª ed. francesa 1969].
- Bianchi Bandinelli, Giuliano 1974 = R. Bianchi Bandinelli, A. Giuliano, *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*, Madrid 1974 [1ª ed. francesa 1973].
- Bisconti 2010 = F. Bisconti, “Programma figurativi”, en S. Ensoldi, E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2010, pp. 184-190.
- Blaauw 1994 = S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale I. Basilica Salvatoris. Sancta Mariae. Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994.
- Blaauw 1996 = S. de Blaauw, “Das Fastigium der Lateranbasilika: Schöpferische Innovation, Unikat oder Paradigma?”, en B. Brenk (ed.), *Innovation in der Spätantike* [Kolloquium Basel 6. und 7. Mai 1994], Stuttgart 1996, pp. 53-64.
- Blaauw 1997 = S. de Blaauw, “Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross”, en R. Colella, M. Gill, L. Jenkens, P. Lamers (eds.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, pp. 55-73.
- Blaauw 2000 = S. de Blaauw, “Basiliche e liturgia”, en S. Ensoldi, E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2010, pp. 226-229.
- Blaauw 2001 = S. de Blaauw, “Imperial Connotation in Roman Church Interiors. The Significance and Effect of the Lateran *Fastigium*”, en J. R. Bradnt, O. Steen (eds.), *Imperial Art as Christian Art, Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to*



- Justinian* [Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia XV.1., 1999], Rome 2001, pp. 137-146.
- Blázquez 1988 = J. M. Blázquez, “Los templos de Lixius (Mauritania Tingitana) y su relación con los templos de ciudades semitas representados en las monedas”, *El estrecho de Gibraltar* [Actas del I Congreso Internacional] I, Ceuta 1988, pp. 529-561.
- Boatwright 2000 = M. T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*, New Jersey 2000.
- Bommelaer 2001 = J. F. Bommelaer, “Typologie fonctionnelle des maquettes architecturales dans le monde grec antique”, en B. Muller (ed.), *Maquettes architecturales de l’Antiquité* [Actes du Colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998], Paris 2001, pp. 363-381.
- Bonacasa Carra, Morfino, Scirè 2010 = R. M. Bonacasa Carra, D. Morfino, F. Scirè, “Nuovi dati sulla basilica orientale di Cirene”, en M. Luni (ed.), *Cirene e la Cirenaica nell’antichità* (Monografie di archeologia libica XXX), Roma 2010, pp. 147-160.
- Borg 2013 = B. E. Borg, *Crisis and Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome*, Oxford 2013.
- Borsi 1985 = S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell’antico*, Roma 1985.
- Botti 1893 = G. Botti, *Notice des monuments exposés au Musée gréco-romain d’Alexandrie*, Alexandrie 1893.
- Botti 1901 = G. Botti, *Catalogue des monuments exposés au Musée gréco-romain d’Alexandrie*, Alexandrie 1901.
- Bovini 1952 = G. Bovini, “Osservazioni sul frontone del ‘Palatium’ di Teodorico figurato del mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna”, en *Festschrift für Rudolf Egger: Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte* 1, Klagenfurt 1952, pp. 206-211.
- Boyce 1937 = G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii* [Memoirs of the American Academy in Rome 14], Rome 1937.
- Boyd 1978 = T. D. Boyd, “The Arch and the Vault in Greek Architecture”, *American Journal of Archaeology* 82.1, 1978, pp. 83-100.
- Braconi 2011-2012 = M. Braconi, “Una nuova lastra gradese con una singolare scena liturgica. Per una iconografia paleocristiana della consignatio”, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 84, 2011-2012, pp. 121-154.
- Brandenburg 2005 = H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout 2005 (1ª ed. alemana 2004).
- Brands, Heinrich 1991 = G. Brands, H. Heinrich, “Der Bogen von Aquinum”, *Archäologischer Anzeiger*, 1991, pp. 561-609.

- Brandt, Steen 2001 = J. R. Brandt, O. Steen (eds.), *Imperial Art as Christian Art, Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian* [Acta ad Archaeologiam et Artivm Historiam Pertinentia XV.1., 1999], Rome 2001.
- Breccia 1911 = E. Breccia, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée d'Alexandrie. Iscrizioni greche e latine*, Le Caire 1911.
- Breitner 2011 = G. Breitner, "Die Bauornamentik von Felix Romuliana und das tetrarchische Bauprogramm", en G. von Bulow; H. Zabeckly (eds.), *Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im jetzt kaufe* [Akten des Internationalen Kolloquiums in Bruckneudorf vom 15. bis 18. Oktober 2008], Bonn 2011, pp. 143-152.
- Broise 2003 = H. Broise, "À propos des thermes de Hammat Gader", *Syria* 80, 2003, pp. 217-235.
- Brown 1940 = D. F. Brown, *Temples of Rome as Coin Types* [Numismatic Notes and Monographs 90], New York 1940.
- Brown 1942 = D. F. Brown, "The Arcuated Lintel and Its Symbolic Interpretation in Late Antique Art", *American Journal of Archaeology* 46, 3, 1942, pp. 389-399.
- Brubaker 2002 = L. Brubaker, "The Vienna Dioskorides and Anicia Juliana", en A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn (eds.), *Byzantine Garden Culture*, Washington 2002, pp. 189-214.
- Brunetti 2014 = M. Brunetti, *Tradizioni letterarie e soluzioni figurative nelle pitture della Domus Aurea di Nerone* [Tesi di laurea in Archeologia della città romana, relatore Sandro De Maria, correlatori Francesco Citti e Manuel Parada López de Corselas, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Scuola di Lettere e Beni Culturali, Anno accademico 2013-2014].
- Buddensieg 1965 = T. Buddensieg, "Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The History of a Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, pp. 44-65.
- Buddensieg 1975 = T. Buddensieg, "Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis", *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15, 1975, pp. 89-108.
- Bulić 1929 = F. Bulic, *Kaiser Diokletianus Palast in Split*, Zagreb 1929.
- Burkert 1988 = W. Burkert, "The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece", en M. V. Fox (ed.), *Temple in Society*, Winona Lake 1988, pp. 27-47.
- Burkert 1997 = W. Burkert, "From epiphany to cult statue: early Greek *theos*", en A. B. Lloyd (ed.), *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity*, London 1997, pp. 15-34.
- Burn, Higgins, Walters, Bailey 1903 = L. Burn, R. Higgins, H. B. Walters, D. M. Bailey, *Catalogue of Terracottas in the British Museum*, London 1903.

- Burns 1993 = H. Burns, "I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze", en F. P. Fiore, M. Tafuri (eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993, pp. 330-357.
- Burns, Fairbairn, Boucher 1975 = H. Burns, L. Fairbairn, B. Boucher, *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard*, London 1975.
- Burrell 2004 = B. Burrell, *Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors*, Leiden-Boston 2004.
- Burrell 2006 = B. Burrell, "False Fronts: Separating the Aedicular Facade from the Imperial Cult in Roman Asia Minor", *American Journal of Archaeology* 110, 2006, pp. 437-469.
- Burnett 1999 = A. Burnett, "Buildings and Monuments on Roman Coins", en G. M. Paul, M. Ierardi (eds.), *Roman Coins and Public Life Under the Empire* [Togo Salmon Papers II], Ann Arbor 1999, pp. 137-164.
- Büsing 1970 = H. Büsing, *Die griechische Halbsäule*, Wiesbaden 1970.
- Butcher 2003 = K. Butcher, *Roman Syria and the Near East*, London 2003.
- Butler 1903 = H. C. Butler, *Architecture and Other Arts. Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899-1900 II*, New York 1903.
- Butler 1909 = H. C. Butler, "The Temple of Dushara, at Sí in the Haurân", *Florilegium Melchior de Vogüé*, Paris 1909, pp. 79-95.
- Butler 1916 = H. C. Butler, *Ancient Architecture in Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909. A6 Sí' (Seeia)*, Leyden 1916.
- Butler 1922 = H. C. Butler, *Sardis. Publications of the American Society for the Excavation of Sardis. I. The Excavations. I. 1910-1914*, Leyden 1922.
- Butler Murray 1917 = S. Butler Murray, *Hellenistic Architecture in Syria*, Princeton 1917.
- Bužančić 2009 = R. Bužančić, "Diocletian's Palace. Τοῦ Ἀσπαλάου κάστρον, ὅπερ παλάτιον μικρόν", en N. Cambi, J. Belamaric, T. Marasović (eds.), *Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th Anniversary of Existence*, Split 2009, pp. 235-278.
- Caccamo Caltabiano 2012 = M. Caccamo Caltabiano, "Dea e *nymphe*. L'ideologia della personificazione della città nell'iconografia monetale", en R. Pera (ed.), *Il significato delle immagini. Numismatica, arte, filologia, storia* [Atti del secondo Incontro Internazionale di Studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Genova, 10-12 novembre 2005], Roma 2012, pp. 27-50.
- Callegher 2008 = B. Callegher, "A Provincial Weight from after the Monetary Reform of 538 CE", *Israel Numismatic Research* 3, 2008, pp. 163-174.
- Cambi 1994 = N. Cambi, *Sarkofag dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split 1994.
- Cambi, Balamaric, Marasovic 2009 = N. Cambi, J. Belamaric, T. Marasovic (eds.), *Diocletian, Tetrarchy and Diocletian's Palace on the 1700th Anniversary of Existence*, Split 2009.

- Canepa 2009 = M. P. Canepa, *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*, Berkeley 2009.
- Canto 2003 = A. M. Canto, “La dinastía Ulpio-Aelia (98-192 d. C.): Ni tan “Buenos”, ni tan “Adoptivos”, ni tan “Antoninos””, *Gerión* 21, 1, 2003, pp. 305-347.
- Cardim Rivero 2002 = J. Cardim Rivero, “Edícula votiva”, en *Religiões da Lusitânia. Loquuntur saxa* [cat. exp.], Lisboa 2002, cat. 133, p. 466.
- Carile 2012 = M. C. Carile, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperors as a Heavenly Jerusalem*, Spoleto 2012.
- Carloni 1776 = M. Carloni, *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture...*, Roma 1776.
- Carpenter, Bon 1936 = R. Carpenter, A. Bon, *The defenses of Acrocorinth and the lower town* [Corinth III, 2], Cambridge 1936.
- Caspari 1916 = F. Caspari, “Das Nilschiff Ptolemaios' IV”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 31, 1916, pp. 1-74.
- Castro 1998 = L. Castro, *The Sacred Torcs. Prehistory and Archaeology of a Symbol*, Durham 1998.
- Cecamore, Ungaro, Panunzi 2006 = C. Cecamore, L. Ungaro, S. Panunzi, “Il virtuale nel reale: il caso del Foro di Augusto”, en L. Haselberger, J. Humphrey (eds.), *Imagining Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination*, Portsmouth 2006, pp. 183-190.
- Chabrol, Jomard, Moisy 1809 = G. J. G. Chabrol, E. F. Jomard, C. A. Moisy, *Description de l’Égypte. Planches IV*, Paris 1809.
- Chapouthier 1935 = F. Chapouthier, *Le sanctuaire des dieux de Samothrace* [Exploration Archéologique de Délos 16], Athènes / Paris 1935.
- Chéhab 1934 = M. H. Chéhab, “Sarcophages en plomb du Musée National Libanais”, *Syria* 15, 1934, pp. 337-350.
- Chrétien-Happe 2004 = I. Chrétien-Happe, “Les représentations de temples et sanctuaries sur les monnaies romaines de Décapole et d’Arabie”, *Syria* 81, 2004, pp. 131-146.
- Christol 2005 = M. Christol, *Regards sur l’Afrique romaine*, Paris 2005.
- Cirier 1986 = A. Cirier, *Le décor architectural des stèles funéraires gallo-romaines dans la région du Centre de la France* [Thèse de 3e cycle, Université de Paris I], Paris 1986.
- Clavería, Rodà 2015 = M. Clavería, I. Rodà, “Esculturas e inscripciones del entorno funerario de *Barcinó*”, en S. Augusta-Boularot, E. Rosso (eds.), *Signa et tituli. Monuments et espaces de représentation en Gaule Méridionale sous le regard croisé de la sculpture et de l’épigraphie*, Aix-en-Provence 2015, pp. 175-189.
- Coarelli 1983 = F. Coarelli, “Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica”, *Architecture et société. De l’archaïsme grec à la fin de la république romaine*, Rome 1983, pp. 191-217.

- Cochet 2000 = A. Cochet, *Le plomb en Gaule romaine. Techniques de fabrication et produits*, Montagnac 2000.
- Colecchia 2009 = A. Colecchia, “Santa Giustina”, en G. P. Brogiolo, M. Ibsen (eds.) *Corpus Architecturae Religiosae Europaeae (saec. IV-X).II. Italia. I. Province di Belluno, Treviso, Padova, Vicenza*, Zagreb 2009, pp. 94-102.
- Conti, Martines, Sinopoli 2012 = C. Conti, G. Martines, A. Sinopoli, “L’arc droit dans les bâtiments de la Rome antique, de Sylla à Hadrien”, en R. Gargiani (ed.), *L’architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2012, pp. 77-85.
- Cormack 1997 = S. Cormack, “Funerary Monuments and Mortuary Practice in Roman Asia Minor”, en S. E. Alcock (ed.), *The Early Roman Empire in the East*, Oxford 1997, pp. 137-156.
- Crema 1959 = L. Crema, *L’architettura romana* (Enciclopedia classica III, 12.1), Torino 1959.
- Crema 1961 = L. Crema, “La formazione del «frontone siriaco»”, en *Scritti di Storia dell’arte in onore di Mario Salmi I*, Roma 1961, pp. 1-13.
- Crum 1989 = R. J. Crum, ““Cosmos, the World of Cosimo”: The Iconography of the Uffizi Façade”, *The Art Bulletin* 71, 2, 1989, pp. 237-253.
- Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres 1988 = M. Cruz Villalón, E. Cerrillo Martín de Cáceres, “La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos”, *Anas* 1, 1988, pp. 187-203.
- CSIR = *Corpus Signorum Imperii Romani*.
- Cube 1906 = G. von Cube, *Die römische “scenae frons” in den pompejanischen wand-bildern 4 Stils*, Berlin 1906.
- Czerner 2005a = R. Czerner, “Aleksandryjskie stylizowane trzy porządki architektoniczne”, en M. Chorowska (ed.), *Nie tylko Zamki*, Wrocław 2005, pp. 283-298.
- Czerner 2005b = R. Czerner, “The Anastylis and Conservation of Architectural Niches in Marina El-Alamein”, en *Polish Archaeology in Mediterranean XVI (Reports 2004)*, Warsaw 2005, pp.119-130.
- Czerner 2009 = R. Czerner, *The Architectural Decoration of Marina El-Alamein*, Oxford 2009.
- Dalla Pozza 1996 = M. Dalla Pozza “Elementi e motivi ricorrenti in Andrea Palladio”, *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 2, 1966, pp. 43-58.
- D’Andria, Rossignani 2012 = F. D’Andria, M. P. Rossignani, “La stoa-basilique de Hiérapolis de Phrygie. Architecture et contexte urbain”, en L. Cavalier, R. Descat, J. des Courtils (eds.), *Basiliques et agoras de Grèce et d’Asie Mineure*, Bordeaux 2012, pp. 127-152.
- Daremberg, Saglio 1896 = C. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d’après les textes et les monuments*, Paris 1896.

- Davies 1978 = G. M. Davies, *Fashion in the graves. A study of the motifs used to decorate the grave altars, ash chests and sarcophagi made in Rome in the early empire (to the mid second century A.D.)* [Tesis inédita, University of London 1978].
- Davidson 1976 = B. Davidson, “The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III”, *The Art Bulletin* 58, 3, 1976, pp. 395-423.
- De Bellis 1996 = S. De Bellis, “Sur la typologie des triangles votifs du culte de Jupiter Dolichénien”, en G. Bellelli, U. Bianchi (eds.), *Orientalia sacra urbis Romae. Dolichena et Heliopolitana. Recueil d'études archeologiques et historico-religieuses sur les cultes cosmopolites d'origine commagénienne et syrienne*, Roma 1996, pp. 455-468.
- De Fine Licht 1968 = K. De Fine Licht, *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*, Copenhagen 1968.
- DeLaine 1990 = J. DeLaine, “The Lintel Arch, Corbel and Tie in Western Roman Architecture”, *World Archaeology* 21, 3, pp. 407-424.
- Dell'Acqua 2013 = A. Dell'Acqua, “The Use of the Heart-Shaped Pillar in the Ancient Architecture: Examples and Circulation”, en L. Bombardieri, A. D'Agostino, G. Guarducci, V. Orsi, S. Valentini (eds.), *SOMA 2012. Identity and Connectivity* [Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1-3 March 2012], Oxford 2013, pp. 1139-1150.
- De Maria 1988 = S. De Maria, *Gli Archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.
- De Maria 2010 = S. De Maria, “Monumenti e luoghi della celebrazione nella città romana. Dall'età repubblicana al medio impero”, en S. De Maria, V. Fortunati (eds.), *Monumento e memoria. Dall'Antichità al contemporaneo*, Bologna 2010, pp. 111-122.
- De Maria 2013 = S. De Maria, “K. Müller, Dier Ehrenbögen in Pompeji, mit Beiträgen von Valentin Kockel. Studien zur antiken Stadt, 10” [recensión], *Bonner Jahrbücher* 213, 2013, pp. 399-402.
- De Maria, Parada López de Corselas 2014 = S. De Maria, M. Parada López de Corselas, “Antonio Agustín, Bologna e l'antiquaria del Cinquecento”, en S. De Maria, M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna 2014, pp. 331-355.
- Dentzer 1979 = J. Dentzer, “A propos du temple dit de “Dusarès” à Sí’”, *Syria* 58, 3-4, 1979, pp. 325-332.
- Dentzer 1981 = J. Dentzer, “Les fouilles de Sí’ et la phase hellénistique en Syrie du Sud”, *Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 125, 1, 1981, pp. 78-102.

- Dentzer-Feydy 1986 = J. Dentzer-Feydy, “Décor architectural et développement du Hauran dans l’Antiquité (du Ier s. av. Au VIIe s. de notre ère)”, en J. M. Dentzer (ed.), *Hauran I. Recherches archéologiques sur la Syrie du Sud a l’époque hellénistique et romaine II*, Paris 1986, pp. 261-309.
- Dentzer-Feydy *et al.* 2009 = J. Dentzer-Feydy, J.-M. Dentzer, P.-M. Blanc, P. Piraud-Fournet, T. M. Weber, *Mission archéologique syro-française à Si’. Rapport 17 mai-16 juin 2009*, Mohafazat de Soueida 2009.
- Dentzer-Feydy *et al.* 2010 = J. Dentzer-Feydy, T. M. Weber, J.-M. Dentzer, P.-M. Blanc, P. Piraud-Fournet, *Mission archéologique syro-française à Si’. Rapport 17 mai-12 juin 2010*, Mohafazat de Soueida 2010.
- Dentzer-Feydy, Vallerin, Fournet, Mukdad 2007 = J. Dentzer-Feydy, M. Vallerin, T. Fournet, R. y A. Mukdad, *Bosra. Aux portes de l’Arabie*, Beyrouth-Damas-Amman 2007.
- Diaconescu, Bota 2009 = A. Diaconescu, E. Bota, *Le forum de Trajan à Sarmizegetusa. Architecture et sculpture*, Cluj-Napoca 2009.
- Diego Barrado, Galtier Martí 1997 = L. Diego Barrado, F. Galtier Martí, *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna*, Zaragoza 1997.
- Dietrich 1983 = B. C. Dietrich, “Divine Epiphanies in Homer”, *Numen* 30, 1, 1983, pp. 53-79.
- Dietrich 1994 = B. C. Dietrich, “Theology and theophany in Homer and Minoan Crete”, *Kernos* 7, 1994, pp. 59-74.
- Díez del Corral Garnica 1987 = R. Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987.
- Di Teodoro 1991 = F. P. Di Teodoro, “Le ‘rotture de’ muri’: cause, rimedi, prevenzione”, *Achademia Leonardi Vinci*, 1991, pp. 158-170.
- Donaldson 1859 = T. L. Donaldson, *Architectura Numismatica or Architectural Medals of Classic Antiquity*, London 1859.
- Donetti 2013 = D. Donetti, “Studi per la facciata e l’emiciclo meridionale della Basilica di San Pietro”, en *Nello splendore mediceo. Pala Leone X e Firenze*, Firenze 2013, pp. 492-495.
- Donohue 1988 = A. A. Donohue, *Xoana and the Origins of Greek Sculpture* [American Classical Studies 17], Atlanta 1988.
- Drerup 1952 = H. Drerup, “Architektur und Toreutik in der griechischen Frühzeit”, *Römische Mitteilungen* 5, 1952, pp. 7-38.
- Drerup 1966 = H. Drerup, “Architektur als Symbol. Zur zeitgenössischen Bewertung der römischen Architektur”, *Gymnasium* 73, 1966, pp. 181-196.

- Drew-Bear 1974 = T. Drew-Bear, "Representation of Temples on the Greek Imperial Coinage", *Museum Notes of the American Numismatic Society* 19, 1974, pp. 27-63.
- Dufraigne 1994 = P. Dufraigne, *Adventus Augusti, adventus Christi. Recherches sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un ceremonial dans l'antiquité tardive*, Paris 1994.
- Duval 1978 = N. Duval, "La mosaïque du Palatium à Saint-Apollinaire le Neuf représente-t-elle une façade ou un édifice aplani ?", *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* 25, 1978, pp. 93-122.
- Duval 2003 = N. Duval, "Les representations architecturales sur les mosaïques chrétiennes de Jordanie", en N. Duval (ed.), *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques*, Beirut 2003, pp. 211-285.
- Duval, Bertin 1974 = N. Duval, A. M. Bertin, "Les sarcophages en plomb syriens au Musée du Louvre", *Revue Archéologique* 1, 1974, pp. 43-82.
- Dyggve 1941 = E. Dyggve, *Ravennatum palatium sacrum. La basilica ipetrale per cerimonia. Studi sull'architettura dei palazzi della tarda Antichità*, København 1941.
- Edwards 2003 = R. Edwards, *Divus Augustus Pater: Tiberius and the Charisma of Augustus* [PhD Thesis, Department of Classical Studies, Indiana University, Bloomington 2003].
- Egelhaaf-Gaiser 2011 = U. Egelhaaf-Gaiser, "Roman Cult Sites: A Pragmatic Approach", en J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Oxford 2011, pp. 205-221.
- Elkins 2009 = N. T. Elkins, "Coins, contexts, and an iconographic approach for the 21st century", en H. M. von Kaenel, F. Kemmers (eds.), *Coins in Context I: New Perspectives for the Interpretation of Coin Finds*, Mainz 2009, pp. 25-46.
- Elkins 2011 = N. T. Elkins, "Monuments on the move: architectural coin types and audience targeting in the Flavian and Trajanic periods", en N. Holmes (ed.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress* [Glasgow 2009], London 2011, pp. 645-655.
- Elsner 2002 = J. Elsner, "The Birth of Late Antiquity. Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History* 25, 3, 2002, pp. 358-379.
- Emerick 1998 = J. J. Emerick, *The Tempietto del Clitunno near Spoleto*, Philadelphia 1998.
- Engemann 1973 = J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der Späteren Römischen Kaiserzeit*, Aschendorff 1973.
- Ephesos III = *Forschungen in Ephesos veröffentlicht vom Österreichischen Archaeologischen Institute*, Wien 1923.
- Ehrhardt 2012 = W. Ehrhardt, *Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten* [Palilia 26], Wiesbaden 2012.
- Ertel 1997 = C. Ertel, "Grabbauten in Carnuntum", *Carnuntum Jahrbuch* 1996 (1997), pp. 9-32.



- Ertel 2002 = C. Ertel, "Ornamentik un Rekonstruktion des üngeren 'Peripteraltempels' in Kanatha", *Damaszener Mitteilungen* 13, 2002, pp. 171-203.
- Ertel, Freyberger 2002 = C. Ertel, K. S. Freyberger, "Zwischen Hellenisierung und Romanisierung: Ein Friesblock mit Weinhinschrift aus dem Vorgängerbau des 'Peripteraltempels' in Kanatha", *Damaszener Mitteilungen* 13, 2002, pp. 131-169.
- Espérandieu = E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris 1907-1928 (11 vols.).
- Ess, Weber 1999 = M. van Ess, T. Weber (eds.), *Baalbek. Im Bann römischer Monumentalarchitektur*, Mainz am Rhein 1999.
- Étienne, Piso, Diaconescu 1990 = R. Étienne, J. Piso, A. Diaconescu, "Les propylées du forum civil de Sarmizegetusa (Roumanie)", *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 134e année, 1, 1990, pp. 91-113.
- Étienne, Piso, Diaconescu 2006 = R. Étienne, I. Piso, A. Diaconescu, "L'archéologie", en I. Piso (ed.), *Le Forum Vetus de Sarmizegetusa I*, București 2006.
- Fakharani 1965 = F. el Fakharani, "Semi-Dome Decoration in Graeco-Roman Egypt", *American Journal of Archaeology* 69, 1, 1965, pp. 57-62.
- Falomir Faus 1990 = M. Falomir Faus, "Sobre el marqués del Cenete y la participación valenciana en el castillo de La Calahorra", *Archivo Español de Arte* 63, 250, 1990, pp. 263-269.
- Falomir Faus 1994 = M. Falomir Faus, "El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 6, 1994, pp. 101-108.
- Fattorini 2013 = G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013.
- Ferber 1971 = S. Ferber, "The Pre-Constantinian Shrine of St. Peter: Jewish Sources and Christian Aftermath", *Gesta* 10, 2, 1971, pp. 3-32.
- Fergola, Pagano 1998 = L. Fergola, M. Pagano, *Oplontis. Le splendide ville romane di Torre Annunziata. Itinerario archeologico ragionato*, Napoli 1998.
- Fernández-Puertas 1983-1984 = A. Fernández-Puertas, "El vano tripartito desde la Antigüedad Clásica hasta la Baja Edad Media hispanomusulmana. La composición tripartita desde la Grecia arcaica hasta el Bajo Imperio. I.", *Cuadernos de la Alhambra* 19-20, 1983-1984, pp. 153-212.
- Fevrier 1990 = P. A. Fevrier, *Approches du Maghreb romain. Pouvoirs, différences et conflits*, Aix-en-Provence 1990.
- Filarska 1966 = B. Filarska, "Remarques sur le décor architectural de la voie Prétorienne au Camp de Dioclétien à Palmyre", *Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences. Etudes et travaux* 3, 1966, pp. 108-122.
- Finsen 1972 = H. Finsen (ed.), *Le levé du theatre romain a Bosra, Syrie*, Copenhagen 1972.

- Fjerstad 2011 = B. R. Fjerstad, *The 'window of appearance' re-opened: new perspectives on a New Kingdom royal venue* [MA thesis, The University of Memphis, August 2011].
- Förtsch 1993 = R. Förtsch, "Die Architekturdarstellungen der Omajjadenmoschee von Damaskus und die Rolle ihrer antiken Vorbilder", *Damaszener Mitteilungen* 7, 1993, pp. 177-212.
- Fowler 1893 = H. N. Fowler, "Fastigium. In Pliny, N. H. XXXV. 152", *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 8, 3, 1893, pp. 381-387.
- Francovich 1970 = G. de Francovich, *Il palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta "architettura di potenza". Problemi d'interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell'arte tardoantica e altomedioevale*, Roma 1970.
- Frankowski 1920 = E. Frankowski, *Estelas discoideas de la península Ibérica*, Madrid 1989 [1ª ed. 1920].
- Freyberger 1998 = K. S. Freyberger, *Die frühkaiserzeitlichen Heiligtümer der Karawanestationen im hellenistischen Osten. Zeugnisse eines kulturellen Konflikts im Spannungsfeld zweier politischer Formationen*, Mainz 1998.
- Freyberger 2004 = K. S. Freyberger, "Das Heiligtum in Hössn Soleiman (Baitokaike): Religion und Handel im syrischen Küstengebirge in hellenistischer und römischer Zeit", *Damaszener Mitteilungen* 14, 2004, pp. 13-40.
- Frommel 1964 = C. L. Frommel, "Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des vatikanischen Palastes", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 1964, pp. 1-42.
- Frommel 1977 = C. L. Frommel, "Bramantes "Disegno grandissimo" für den Vatikanpalast", *Kunstchronik* 30, 1977, pp. 63-64.
- Frommel 1984 = C. L. Frommel, "Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni", en *Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, pp. 118-135.
- Frommel 2003 = C. L. Frommel, "Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano", en C. L. Frommel (ed.), *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 215-239.
- Frommel, Adams 2000 = C. L. Frommel, N. Adams, *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle. II. Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York 2000.
- Frommel, Parada López de Corselas 2014 = S. Frommel, M. Parada López de Corselas, "Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial", en S. De Maria, M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español / L'Impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, Bologna 2014, pp. 287-318.

- Froning 1990 = H. Froning, "Nachrichten aus dem Martin-von-Wagner-Museum Würzburg zu syrischen Bleisarkophagen der Tyrus-Gruppe", *Archäologischer Anzeiger* 4, 1990, pp. 523-535.
- Frova 1961 = A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano* [Storia universale dell'arte II.2], Torino 1961.
- Frugoni 2010 = C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.
- Fuchs 1969 = G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf Römischen Münzen der Republik und des frühen Kaiserzeit* [Antike Münzen un Geschnittene Steine I], Berlin 1969.
- Fuentes Hinojo, Parada López de Corselas 2013 = P. Fuentes Hinojo, M. Parada López de Corselas, "«El trono del Señor»: poder y simbología en el Mediterráneo Tardoantiguo", *Bizantinistica* XV, 2013, pp. 65-102.
- Furtwängler 1910 = A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I zu München*, München 1910.
- Fyfe 1936 = T. Fyfe, *Hellenistic Architecture. An Introductory Study*, Cambridge 1936.
- Gabelmann 1972 = H. Gabelmann, "Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein", *Bonner Jahrbucher* 172, 1972, pp. 65-140.
- Gabelmann 1984 = H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984.
- Galtier Martí 2001 = F. Galtier Martí, *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Zaragoza 2001.
- García Bellido 1949 = A. García Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949.
- García Bellido 1979 = A. García Bellido, *Arte romano*, Madrid 1979.
- García-Entero, Vidal Álvarez 2012 = García-Entero, Vidal Álvarez, "El uso del marmor en el yacimiento de Carranque (Toledo)", en V. García-Entero (ed.), *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*, Madrid 2012, pp. 135-153.
- García-Ormaechea 1989 = C. García-Ormaechea, *El arte indio*, Madrid 1989.
- Gast 2006 = R. Gast (ed.), *Berry, Coeur de France* [exposition itinérante en Allemagne], 2006.
- Gawlikowski 1984 = M. Gawlikowski, *Les principia de Dioclétien "Temple des Enseignes" [Palmyre VIII]*, Varsovie 1984.
- Giacobello 2008 = F. Giacobello, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008.
- Gillespie 1956 = J. Gillespie, "KOINON IG POLEWN. A Study of the Coinage of the "Ionian League"", *Revue Belge de Numismatique* 102, 1956, pp. 31-53.
- Ginouvès 1992 = R. Ginouvès (dir.), *Dictionnaire Méthodique de l'architecture grecque et romaine* II, Rome 1992.
- Giuliani 1990 = C. F. Giuliani, *L'edilizia nell'Antichità*, Roma 1990.

- Gliwitzky 2010 = C. Gliwitzky, *Späte Blüte in Side und Perge. Die pamphyllische Bauornamentik des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bern 2010.
- Golubović 2002 = S. Golubović, “Decorated Lead Sarcophagi in Moesia Superior”, en P. Freeman, J. Bennett, Z. T. Fiema, B. Hoffmann (eds.), *Limes XVIII* [Proceedings of the XVIIIth International Congress of Roman Frontier Studies, Amman, September 2000], II, Oxford 2002, pp. 629-640.
- Gómez Pallarès 1997 = J. Gómez Pallarès, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma 1997.
- Grabar 1936 = A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, Paris 1936.
- Grabar 1978 = A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1978.
- Grabar 2000 = O. Grabar, *La formación del arte islámico*, Madrid 2000 (1ª ed. inglesa 1973).
- Graßhoff, Heinzelmann, Wäfler 2009 = G. Graßhoff, M. Heinzelmann, M. Wäfler (eds.), *The Pantheon in Rome. Contributions to the Conference* [Bern, November 9-12, 2006], Bern 2009.
- Graßhoff, Heinzelmann, Theocaris, Wäfler 2009 = G. Graßhoff, M. Heinzelmann, N. Theocaris, M. Wäfler (eds.), *The Bern Digital Pantheon Project. Plates*, Bern 2009.
- Grassigli 2003 = G. L. Grassigli, “Il Missorium di Teodosio. Tra iconografia e iconologia”, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 81, 2003, pp. 511-533.
- Greenhalgh 2009 = M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leiden / Boston 2009.
- Gregory 1997 = S. Gregory, *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, Amsterdam 1997.
- Grimm 1981 = G. Grimm, “Orient und Okzident in der Kunst Alexandriens”, en N. Hinske (ed.), *Alexandrien. Kulturbegegnungen dreier Jahrtausende im Schmelztiegel einer mediterranen Großstadt* [Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum Griechisch-Römischen Ägypten 1], Mainz am Rhein 1981, pp. 13-26.
- Gros 1976 = P. Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome 1976.
- Gros 1986 = G. Gros, “Une hypothèse sur l'arc d'Orange”, *Gallia* 44, 1986, pp. 191-201.
- Gros 1996 = P. Gros, *L'Architecture Romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J. C. à la fin du Haut-Empire. 1 Les monuments publics*, Paris 1996 (2ª ed.).
- Gros 2006 = P. Gros, *L'Architecture Romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J. C. à la fin du Haut-Empire. 2 Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris 2006 (2ª ed.).
- Gruen 1992 = E. S. Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca 1992.
- Gualandi 2014 = M. L. Gualandi, *L'antichità classica. Le fonti per la storia dell'arte*, Roma 2014.

- Gualdini 1979 = G. Gualdini, “L’apparato figurativo negli archi augustei”, en VV. AA., *Studi sull’arco onorario romano*, Roma 1979, pp. 130-137.
- Guarducci 2005 = M. Guarducci, *L’epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Roma 2005.
- Guidobaldi 1995 = “Sull’originalità dell’architettura di età costantiniana”, *Corsi di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina* 42, 1995, pp. 419-41.
- Guidobaldi 2010 = F. Guidobaldi, “La lussuosa aula presso Porta Marina a Ostia”, en S. Ensoldi, E. La Rocca (eds.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2010, pp. 251-262.
- Guidobaldi, Pesando, Varone 2002 = M. P. Guidobaldi, F. Pesando, A. Varone, “La scena del privato”, en F. Coarelli (ed.), *Pompei, la vita ritrovata*, Fagagna 2002.
- Guitart Durán 1976 = J. Guitart Durán, *Baetulo. Topografía, arqueología, urbanismo e historia*, Barcelona 1976.
- Gülbay, Kiliç 2013 = O. Gülbay, M. Kiliç, “The provincial coins with Roman temple from Izmir Museum: features of pediment and order”, *The Journal of International Social Research* 6, 25, 2013, pp. 256-274.
- Gullini 1984 = “Architettura italica ed ellenismo alessandrino”, en *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984, pp. 527-592.
- Gusman 1904 = P. Gusman, *La villa impériale de Tibur (villa Hadriana)*, Paris 1904.
- Haarløv 1977 = B. Haarløv, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense 1977.
- Hachlili 1988 = R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*, Leiden 1988.
- Hachlili 2001 = R. Hachlili, *The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form, and Significance*, Leiden 2001.
- Hachlili 2009 = R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends. Selected Studies*, Leiden 2009.
- Hajjar 1977 = Y. Hajjar, *La triade d’Héliopolis-Baalbek: son culte et sa diffusion à travers les textes littéraires et les documents iconographiques et épigraphiques*, Leiden 1977.
- Halfmann 2003 = H. Halfmann, “Bürgerlicher Gestaltunswille: Pergamon und Ephesos”, en *Die Stadt als Grossbaustelle. Von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin 2003, pp. 48-55.
- Hanfmann 1975 = G. M. A. Hanfmann, *From Croesus to Constantine. The Cities of Western Asia Minor and Their Arts in Greek and Roman Times*, Michigan 1975.
- Harle 1992 = J. C. Harle, *Arte y arquitectura en el subcontinente indio*, Madrid 1992 (1ª ed. inglesa 1986).
- Hartt 1958 = F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1985.

- Hassall 1977 = M. W. C. Hassall, "Wingless Victories", en J. Munby, M. Henig (eds.), *Roman Life and Art in Britain. A Celebration in Honour of the Eightieth Birthday of Jocelyn Toynbee* [BAR 41], Oxford 1977, pp. 327-341.
- Heberdey, Wilberg 1900 = R. Heberdey, W. Wilberg, "Grabbauten von Termessos in Pisidia", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 3, 1900, pp. 177-210.
- Hébrard, Zeiller 1912 = E. Hébrard, J. Zeiller, *Spalato. Le palais de Dioclétien*, Paris 1912.
- Hellmann 2002 = M. C. Hellmann, *L'architecture grecque. 1 Les principes de la construction*, Paris 2002.
- Hellmann 2006 = M. C. Hellmann, *L'architecture grecque. 2 Architecture religieuse et funéraire*, Paris 2006.
- Hennemeyer 2013 = A. Hennemeyer, "Der Umbau des Phidias im Zeustempel von Olympia", *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 43, 1, 2013, pp. 1-18.
- HEpOL = Hispania Epigraphica Online Database.
- Hernandez 2004 = J. P. Hernandez, *Nel Grembo della Trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli IV secolo)*, Cinisello Balsamo 2004.
- Herzfelder 1936 = H. Herzfelder, "Contribution à la Numismatique de la Décapole", *Revue Numismatique* 293, 1936, pp. 285-296.
- Hesberg 1980 = H. von Hesberg, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz 1980.
- Hesberg 1992 = H. von Hesberg, *Römische Grabbauten*, Darmstadt 1992.
- Hesberg 1994 = H. von Hesberg, *Formen privater Repräsentation in der Baukunst des 2. Und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, Böhlau 1994.
- Hesberg 2005 = H. von Hesberg, *Römische Baukunst*, München 2005.
- Hidalgo 2007 = R. Hidalgo, "La puerta del *palatium* de Corduba", *Romula*, 6, 2007, pp. 143-172.
- Hiérnard 1997 = J. Hiérnard, "Un témoin archéologique exceptionnel des invasions du IIIe siècle: la trouvaille de Hagenbach (Rhénanie-Palatinat)", *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 8, 1997, pp. 255-260.
- Hill 1989 = P. V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London 1989.
- Hoffmann, Meyer-Schilichtmann, Mosch 1993 = A. Hoffmann, C. Meyer-Schilichtmann, H. C. Mosch, "Aizanoi. Zweiter Vorbericht über die Arbeiten im Stadion 1987, 1988 und 1990", *Archäologischer Anzeiger*, 1993, pp. 437-473.
- Hölbl 1984 = G. Hölbl, "Aegyptischer Einfluss in der griechischen Architektur", *Oesterreichische Jahreshefte* 55, 1984, pp. 1-18.
- Hommel 1954 = P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit*, Berlin 1954.

- Hommel 1957 = P. Hommel, "Giebel und Himmel", *Istanbuler Mitteilungen* 7, 1957, pp. 11-55.
- Hondius-Crone 1955 = A. Hondius-Crone, *The Temple of Nehalennia at Domburg*, Amsterdam 1955.
- Hornbostel-Hüttner 1979 = G. Hornbostel-Hüttner, *Studien zur Römischen Nischenarchitektur*, Leiden 1979.
- Howe 1985 = T. N. Howe, *The Invention of the Doric Order* [Diss. Harvard University 1985].
- Hoz 1997 = M. P. de Hoz, "Henotenismo y magia en una inscripción de Hispania", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 118, 1997, pp. 227-230.
- Huelsen 1910 = C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910.
- Iacobini 2002 = A. Iacobini, "Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione", en *Roma fra Oriente e Occidente* [XLIX Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 19-24 aprile 2001], Spoleto 2002, vol. I, pp. 651-690.
- Iacopi 1999 = I. Iacopi, *Domus Aurea*, Milano 1999.
- Inan 1989 = J. Inan, "Der Demetrios- und Apolloniosbogen in Perge", *Istanbuler Mitteilungen* 39, 1989, pp. 237-255
- Ingholt, Seyrig, Starcky 1955 = H. Ingholt, H. Seyrig, J. Starcky, *Recueil des tesseres de Palmyre*, Paris 1955.
- Isac 1971 = D. Isac, "Monumente votive romane din Banat", *Banatica* 1, 1971, pp. 112-116.
- Isac 1994 = D. Isac, "O tabla votiva din castrul roman de la Gherla", *Acta Musei Porolissensis* XVIII, 1994, pp. 47-54.
- Jakšić 2003 = N. Jakšić, "Patron Saints of the Medieval Gates in Diocletian's Palace", *Hortus Artium Medievalium* 9, 2003, pp. 187-194.
- Jacques 1974 = F. Jacques, "Inscriptions latines de Bourges (II)", *Gallia* 32, 2, 1974, pp. 255-285.
- Jacquet, Rodriguez 2008 = C. Jacquet, L. Rodriguez, "Quinze feuilles votives en argent du trésor de Hagenbach", en *Marbres, hommes et dieux* [Guide de l'exposition présentée au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, du 05 juillet 2008 au 1<sup>er</sup> mars 2009], Toulouse 2008, pp. 74-75.
- Jakšić 2003 = N. Jakšić, "Patron Saints of the Medieval Gates in Diocletian's Palace", *Hortus Artium Medievalium* 9, 2003, pp. 187-194.
- Jes 2001 = K. Jes, "Türgrabsteine in Aizanoi II. Fassadenmonumente mit Scheintür", *Istanbuler Mitteilungen* 51, 2001, pp. 279-314.

- Jones, McFadden 2015 = M. Jones, S. McFadden (eds.), *Art of Empire. The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple*, New Haven 2015.
- Jonge 1987 = K. de Jonge, *La travée alternée dans l'architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement* [tesis de doctorado Katholiek Universiteit Leuven, 1987].
- Jonge 1988 = K. de Jonge, "La travée alternée dans l'architecture italienne de la Renaissance. Origines et développement", *Histoire de l'art. Bulletin d'information de l'Institut National d'Histoire de l'Art* 1-2, 1988, pp. 21-30.
- Jonge 1989 = K. de Jonge, "La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana", en C. Thoenes (ed.), *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura* [Vicenza, 31 agosto – 4 settembre 1987], Milano 1989, pp. 50-56.
- Jonge 1992 = K. de Jonge, "La travée alternée lombardo-vénitienne", en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actes du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Tours 1992, p. 169-181.
- Kadman 1962 = L. Kadman, "Numismatic Evidence of the Architectonic Revolution in the Second Century A.D.E.", *Israel Numismatic Bulletin* 3-4, 1962, pp. 69-80.
- Kähler 1964 = H. Kähler, *Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, Köln 1964.
- Kalavrezou-Maxeiner 1975 = I. Kalavrezou-Maxeiner, "The Imperial Chamber at Luxor", *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, pp. 225-251.
- Karnapp 1976 = W. Karnapp, *Die Stadtmauer von Resafa in Syrien*, Berlin 1976.
- Katunatic 1997 = D. Katunatic, *Diocletian's Palace*, Split 1997.
- Kellner, Zahlhaas 1993 = H. J. Kellner, G. Zahlhaas, *Der römische Tempelschatz von Weissenburg i. Bay*, Mainz 1993.
- Keppie 1998 = L. Keppie, *Roman Inscribed and Sculptured Stones in the Hunterian Museum*, London 1998.
- Khoury 1998 = N. N. N. Khoury, "The Mihrab: From Text to Form", *International Journal of Middle East Studies* 30, 1, 1998, pp. 11-18.
- Klar 2006 = L. S. Klar, "The Origins of the Roman *Scaenae Frons* and the Architecture of Triumphal Games in the Second Century B. C.", en S. Dillon, K. E. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, New York 2006, pp. 162-183.
- Kleiner 1968 = G. Kleiner, *Die Ruinen von Milet*, Berlin 1968.
- Kleiner 2010 = F. S. Kleiner, *A History of Roman Art*, Boston 2010.
- Klumbach 1970 = H. Klumbach, "Altes und Neues zum "Schwert des Tiberius"", *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 17, 1970, pp. 123-132.



- Koch, Sichtermann 1982 = G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.
- Kohl 1908 = H. Kohl, *Kasr Firaun in Petra*, Leipzig 1908.
- Kohl, Watzinger 1916 = H. Kohl, C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea* (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 29), Leipzig 1916.
- Koortbojian 2006 = M. Koortbojian, "The Bringer of Victory: Imagery and Institutions at the Advent of Empire", en S. Dillon, K. E. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, New York 2006, pp. 184-217.
- Kraeling 1962 = C. H. Kraeling, *Ptolemais. City of the Libyan Pentapolis*, Chicago 1962.
- Krautheimer 1942 = R. Krautheimer, "Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, pp. 1-33.
- Kremer 2001 = G. Kremer, *Antike Grabbauten in Noricum. Katalog und Auswertung von Werkstücken als Beitrag zu Rekonstruktion und Typologie*, Wien 2001.
- Kremer-Molitor 2006 = G. Kremer-Molitor, "L'architecture funéraire monumentale dans le Norique, la Pannonie et la Dacie", en J. C. Moretti, D. Tardy (eds.), *L'architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l'Empire romain* [Actes du colloque organize par l'IRAA du CNRS et le muse archéologique Henri-Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001], Paris 2006, pp. 79-98.
- Krencker, Puchstein, Schulz, Watzinger, Wiegand, Wulzinger 1932 = D. Krencker, O. Puchstein, B. Schulz, C. Watzinger, T. Wiegand, K. Wulzinger, *Palmyra. Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*, Berlin 1932.
- Kropp 2010 = A. Kropp, "Limits of Hellenisation. Pre-Roman basalt temples in the Hauran (Meetings between cultures in the ancient Mediterranean)", *Bollettino di Archeologia on line* 1C, 2010, pp. 1-18.
- Kropp 2012 = A. Kropp, "A new altar of the "triad" of Heliopolis (Baalbek) at the Museum of Adiyaman", *Syria* 89, 2012, pp. 141-150.
- Kuntz 2003 = M. Kuntz, "Designed for Ceremony: The Cappella Paolina at the Vatican Palace", *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 2, 2003, pp. 228-255.
- Künzl 1988 = E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- Künzl 2008 = E. Künzl, *Unter den goldenen Adlern. Der Waffenschmuck des römischen Imperiums. Neue populärwissenschaftliche Buchreihe zur Archäologie*, Regensburg / Mainz 2008.
- Kuttner 1998 = A. Kuttner, "Prospects of Patronage. Realism and romanitas in the Architectural Vistas of the 2<sup>nd</sup> Style", en A. Frazer (ed.), *The Roman Villa. Villa Urbana*, Philadelphia 1998, pp. 93-107.
- Lamuà Estañol 2011 = M. Lamuà Estañol, *Ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse? El Foro de Augusto en Roma: la creación de la simbología del poder y el culto imperial* [tesis

- doctoral dirigida por Ricardo Mar Medina, Departament d'Història i Història de l'Art, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona 2011].
- Lancaster 2007 = L. C. Lancaster, "The brick relieving arch and urban redevelopment in ancient Rome", en A. Leone, D. Palombi, S. Walker (eds.), *Res Bene Gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, Roma 2007, pp. 133-144.
- Lancaster 2009 = L. C. Lancaster, "Materials and Construction of the Pantheon in Relation to the Developments in Vaulting in Antiquity", en Graßhoff, Heinzelmann, Wäfler 2009, pp. 117-125.
- Lancaster 2010 = L. C. Lancaster, "Parthian Influence on Vaulting in Roman Greece? An Inquiry into Technological Exchange Under Hadrian", *American Journal of Archaeology* 114, 3, 2010, pp. 447-472.
- Lanckoronski 1890 = K. Graf Lanckoronski (ed.), *Städte Pamphyliens und Pisidiens I. Pamphylien*, Wien 1890.
- Lanckoronski 1892 = K. Graf Lanckoronski (ed.), *Städte Pamphyliens und Pisidiens II. Pisidien*, Wien 1892.
- Larché, Zayadine 2003 = F. Larché, F. Zayadine, "The Qasr al-Bint of Petra", en G. Markoe (ed.), *Petra Rediscovered. Lost City of the Nabataeans*, 2003, pp. 199-213.
- Larkin 1994 = D. W. Larkin, *The Broken-Lintel Doorway of Ancient Egypt and its Decoration* (non edited Ph.D. thesis 1994).
- Lauter 1971-1972 = H. Lauter, "Ptolemais in Libyen. Ein Beitrag zur Baukunst Alexandrias", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 86, 1971-1972, pp. 149-178.
- Lauter 1986 = H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986.
- Lauter-Bufe 2009 = H. Lauter-Bufe, *Das Heiligtum des Zeus Soter in Megalopolis*, Mainz 2009.
- Lazar 2010 = I. Lazar, "The Roman Necropolis in Šempeter: The History of Research", en M. Kokole, B. Murovec, M. Šašel Kos, M. Talbot (eds.), *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Založba ZRC 2010, pp. 57-71.
- Lazaridou 2011 = A. Lazaridou (ed.), *Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd-7th Century AD* (cat. exp.), New York 2011.
- Leader-Newby 2004 = R. E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004.
- Le Corsu 1966 = F. Le Corsu, "Quelques motifs égyptiens survivant dans l'architecture religieuse alexandrine", *Revue d'Égyptologie* 18, 1966, pp. 37-44.
- Lehmann 1954 = P. W. Lehmann, "The setting of Hellenistic temples", *Journal of the Society of Architectural Historians* 13, 4, 1954, pp. 15-20.

- Leigh 1997 = S. Leigh, "The 'reservoir' of Hadrian in Athens", *Journal of Roman Archaeology* 10, 1997, pp. 279-290.
- Le Roy 1758 = M. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece*, Paris 1758.
- Lewis 1973 = S. Lewis, "San Lorenzo Revisited. A Theodosian Palace Church at Milan", *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 3, 1973, pp. 197-222.
- Lewis 1981 = D. Lewis, *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981.
- Lichocka 2012 = B. Lichocka, "Aphrodite et les émissions monétaires chypriotes", en R. Pera (ed.), *Il significato delle immagini. Numismatica, arte, filologia, storia* [Atti del secondo Incontro Internazionale di Studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae, Genova, 10-12 novembre 2005], Roma 2012, pp. 51-67.
- Lippold 1952 = G. Lippold, "Zum "Schwert des Tiberius"", *Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz zur Feier seines hundertjährigen Bestehens* 1, 1952, pp. 4-11.
- Liverani 2012 = P. Liverani, "Roma, il Laterano e San Pietro", en G. Sena Chiesa (ed.), *Costantino. 313 d. C.* [cat. exp.], Milano 2012, pp. 90-93.
- López Torrijos 2000 = R. López Torrijos, "Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador", en *Carlos V y la Alhambra*, Granada 2000, pp. 107-129.
- Lugli 1938 = G. Lugli, "Nymphaea sive musaea. Osservazioni sopra un gruppo di monumenti repubblicani in Italia in rapporto con l'architettura ellenistica", en C. Galassi Paluzzi, *Atti del IV congresso nazionale di studi romani I*, Roma 1938, pp. 155-168.
- Luni, Mei 2007 = M. Luni, O. Mei, "Il tempio con arco siriano «delle Muse» presso l'agora' di Cirene", *Karthago* 27, 2007, pp. 31-77.
- Lyttelton 1974 = M. Lyttelton, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, London 1974.
- Lyttelton 1987 = M. Lyttelton, "The Design and Planning of Temples and Sanctuaries in Asia Minor in the Roman Imperial Period", en S. Macready, F. H. Thompson, *Roman Architecture in the Greek World*, London 1987.
- Lyttelton, Blagg 1990a = M. Lyttelton, T. Blagg, "Sculpture in Nabatean Petra, and the Question of Roman Influence", en M. Henig (ed.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford 1990, pp. 91-107.
- Lyttelton, Blagg 1990b = M. Lyttelton, T. Blagg, "Sculpture from the Temenos of Qasr el-Bint at Petra", *Aram* 2, 1990, pp. 267-286.
- MacCormack 1981 = S. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley 1981.
- MacDonald 1976 = W. L. MacDonald, *The Pantheon. Design, Meaning, and Progeny*, London 1976.
- Mackie 2003 = G. V. Mackie, *Early Christian Chapels in the West, Decoration, Function, and Patronage*, Toronto 2003.

- Macrea 1959 = M. Macrea, “Le culte de Sabazius en Dacie”, *Dacia NS* 3, 1959, pp. 336-338.
- Macrea 1961 = M. Macrea, “Cultul lui Sabazios la Apulum și în Dacia”, *Apulum* 4, 1961, pp. 78-80.
- Maia da Silva 2012 = N. M. Maia da Silva, *Claustros serlianos em Portugal. 1558-1635*, tesis doctoral, Universidade de Coimbra 2012.
- Mango, Ševčenko 1961 = C. Mango, I. ŠevčenkoSource, “Remains of the Church of St. Polyuktos at Constantinople”, *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1961, pp. 243-247.
- Mansel 1963 = A. M. Mansel, *Die Ruinen von Side*, Berlin 1963.
- Mansuelli 1981 = G. A. Mansuelli, *Roma e il mondo romano da Traiano all'antichità tarda (I-III sec. d.C.)* (Storia universale dell'arte I.2), Torino 1981.
- Mar 2005 = R. Mar, *El Palatí. La formació dels Palaus Imperials a Roma*, Tarragona 2005.
- Mar 2009 = R. Mar, “El Palatino con la dinastía Flavia: usos y funciones del Palacio Imperial”, en L. Capogrossi Colognesi, E. Tassi Scandone (eds.), *La Lex de Imperio Vespasiani e la Roma dei Flavi*, Roma 2009, pp. 311-356.
- Mar, Ruiz de Arbulo 2001 = R. Mar, J. Ruiz de Arbulo, “Parte V. El serapeo en el contexto histórico de Ostia”, en R. Mar (ed.), *El santuario de Serapis en Ostia*, I, Tarragona 2001, pp. 307-336.
- Mar, Verde 2008 = R. Mar, G. Verde, “Las villas romanas tardoantiguas: cuestiones de tipología arquitectónica”, en C. Fernández Ochoa, V. García-Entero, F. Gil Sendino (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y función. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón 2008, pp. 49-83.
- Marasović 1967 = T. Marasović, *La palais de Dioclétien*, Belgrado 1967.
- Marasović, Marasović, Gabričević 2014 = J. Marasović, T. Marasović, B. Gabričević, *Research and Reconstruction of Diocletian's Palace Peristyle in Split 1956-1961*, Split 2014.
- Marías 1990 = F. Marías, “Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 2, 1990, pp. 118-129.
- Marías 1992 = F. Marías, “Los sintagmas clásico en la arquitectura española del siglo XVI”, en J. Guillaume (ed.), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* [actes du colloque tenu a Tours du 9 au 14 juin 1986], Tours 1992, pp. 247-261.
- Marín Valdés 1993 = F. A. Marín Valdés, “Los frontis de glorificación del prerromántico asturiano a la luz de algunas proyecciones de la Antigüedad tardía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 6, 11, 1993, pp. 151-159.

- Marín Valdés 1993-1994 = F. A. Marín Valdés, “El palacio del Naranco (Oviedo) y la liturgia de la victoria: a propósito de una hipótesis de J. M. Arcárate”, *Anales de Historia del Arte* 4, 1993-1994, pp. 155-162.
- Marinov 2007 = I. Marinov, “Le sarcophagi en plomb du Musée des beaux-arts de Montréal. Étude iconographique”, *Fragments. Revue de Lettres et Sciences Humaines* 1, 2, 2007, pp. 28-44.
- Martínez Burgos 1935 = M. Martínez Burgos, *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Burgos*, Madrid 1935.
- Matejčić, Chevalier 2012 = I. Matejčić, P. Chevalier, “The *Episcopium* of Poreč”, in S. Balcon-Berry, F. Baratte, J.-P. Caillet, D. Sandron (eds.), *Des domus ecclesiae aux palais épiscopaux*, Turnhout 2012, pp. 163-172.
- Matz 1958 = F. Matz, *Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta*, Mainz 1958.
- Maure Rubio 2010 = L. Maure Rubio, “El palacio de Diocleciano en Split”, en *El palacio de Diocleciano en Spalato. Estudio preliminar de Lilia Maure Rubio. Edición facsímil de Spalato. Le Palais de Dioclétien, de Ernest Hébrard y Jacques Zeiller*, Madrid 2010, pp. 1-50.
- Maurin, Navarro Caballero 2010 = L. Maurin, M. Navarro Caballero, *Inscriptions Latines d'Aquitaine (ILA)*. Bordeaux, Bordeaux 2010.
- Mayassis 1964 = S. Mayassis, *Architecture, religion, symbolisme. Origines, formation et évolution de l'architecture. Vol. I. Le bois*, Athènes 1964.
- Mazzoleni, Pappalardo, Romano 2004 = D. Mazzoleni, U. Pappalardo, L. Romano, *Domus. Pittura e architettura d'illusione nella casa romana*, San Giovanni Lupatoto 2004.
- McCann 1978 = A. M. McCann, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1978.
- McKenzie 1988 = J. McKenzie, “The Development of Nabatean Sculpture at Petra and Khirbet Tannur”, *Palestine Exploration Quarterly* 120, 1981, pp. 81-96.
- McKenzie 1990 = J. McKenzie, *The Architecture of Petra*, New York 1990.
- McKenzie 1996 = J. McKenzie, “Alexandria and the Origins of Baroque Architecture”, en K. Hamma (ed.), *Alexandria and Alexandrianism*, Malibu 1996, pp. 109-125.
- McKenzie 2007 = J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt 300 BC - AD 700*, New Haven 2007.
- McNally 1996 = S. McNally, *The Architectural Decoration of Diocletian's Palace at Split* [BAR Series 639], London 1996.
- McNally 2011 = M. McNally, *Teutoburg Forest AD 9. The destruction of Varus and his legions*, Oxford 2011.

- Meneghini 2007 = R. Meneghini, "I Fori Imperiali nell'Antichità", en R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani (eds.), *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007)*, Roma 2007, pp. 31-114.
- Meshorer 1989 = Y. Meshorer, *The Coinage of Aelia Capitolina*, Jerusalem 1989.
- Meyboom, Moormann 2013 = G. P. Meyboom, E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della domus aurea di Nerone a Roma*, I (Testo), Leuven 2013.
- Michalowski 1963 = K. Michalowski, *Palmyre. Fouilles Polonaises 1961*, Warszawa 1963.
- Mielsch, Hesberg 1995 = H. Mielsch, H. von Hesberg, *Die Heidnische Nekropole unter St. Peter in Rom. 2 Die Mausoleen E-I und Z-PSI* [Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, serie III, 4, 16], Roma 1995.
- Mikocki 2010 = T. Mikocki, "Le campagne di scavo della missione archeologica polacca a Tolemaide (Ptolemais) condotte tra il 2004 e il 2005", en M. Luni (ed.), *Cirene e la Cirenaica nell'Antichità* (Monografie di archeologia libica XXX), Roma 2010, pp. 187-195.
- Miltner 1958 = F. Miltner, *Ephesos. Stadt der Artemis und des Johannes*, Wien 1958.
- Mingazzini 1966 = P. Mingazzini, *L'insula di Giasone Magno a Cirene*, Roma 1966.
- Mitchell 1995 = S. Mitchell, *Cremna in Pisidia. An Ancient City in Peace and in War*, London 1995.
- Mols 1999 = S. Mols, *Wooden Furniture in Herculaneum*, Amsterdam 1999.
- Mols 2007-2008 = S. Mols, "Ancient Roman Household Furniture and Its Use from Herculaneum to the Rhine", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 23-24, 2007-2008, pp. 145-160.
- Montevecchi 1990 = O. Montevecchi, "Adriano e la fondazione di Antinoopolis", J. M. Croisille (ed.), *Neronia IV. Alejandro Magno, modelo de los emperadores romanos* [Actes du IV<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN], Bruxelles 1990, pp. 183-195.
- Moralejo 2004 = S. Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid 2004.
- Moretti, Badie, Tardy 2010 = J. C. Moretti, A. Badie, D. Tardy, "Les fronts de scène en Narbonnaise", en S. F. Ramallo Asensio, N. Röring (eds.), *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana* [Actas del Symposium Internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano], Murcia 2010, pp. 137-161.
- Morey 1924 = C. R. Morey, *Sardis. Publications of the American Society for the Excavation of Sardis. V. Roman and Christian Sculpture. Part I. The Sarcophagus of Claudia Antonina Sabina and the Asiatic Sarcophagi*, Princeton 1924.
- Morín de Pablos, Barroso Cabrera, Carrobles Santos 2011 = J. Morín de Pablos, R. Barroso Cabrera, J. Carrobles Santos, "Arquitectura de poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda: los palacios de Toledo como referente en la edilicia medieval", en J. Passini, R. Izquierdo Benito (eds.), *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano. Actas del*

- III Curso de Historia y Urbanismo Medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, Toledo 2011.
- Moormann 2007 = E. M. Moormann, “The Temple of Isis at Pompei”, en L. Bricault, M. J. Versluys, P. G. P. Meyboom (eds.), *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis studies* [Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11-14 2005], Leiden-Boston 2007, pp. 137-154.
- Müfid 1932 = A. Müfid, “Die Bleisarkophage im Antikenmuseum zu Istanbul”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Archäologischer Anzeiger* 47, 1932, cols. 387-446.
- Müller, Kockel 2011 = K. Müller, V. Kockel, *Die Ehrenbögen in Pompeji*, Wiesbaden 2011.
- Netzer 2003 = E. Netzer, *Nabatäische Architektur*, Mainz am Rhein 2003.
- Neuerburg 1965 = N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e deu ninfei nell'Italia antica*, Napoli 1965.
- Nielsen 1999 = I. Nielsen, *Hellenistic Palaces Tradition and Renewal*, Aarhus 1999.
- Niemann 1910 = G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien 1910.
- Nowicka 1969 = M. Nowicka, *La maison privée dans l'Égypte Ptolémaïque*, Warsawa 1969.
- Olszewski 2007 = M. T. Olszewski, “Mosaiques de pavement de la “Maison de Leukaktios” à Ptolémaïs en Cyrénaïque (Libye). Essai d'identification des pieces”, *Archeologia* (Warsaw) 58, 2007 (2009), pp. 89-95.
- Olin 2000 = M. Olin, “Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski”, en P. S. Gold, B. C. Sax (eds.), *Cultural Visions. Essays on the History of Culture*, Amsterdam 2000, pp. 151-172.
- Olszewski 2010 = M. T. Olszewski, “Images allusives: Dionysos et Ariane dans l'espace réservé aux femmes (gynécée)? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrenaïque”, en I. Bragantini (ed.), *Atti del X Congresso Internazionale Associazione Internazionale pour la Peinture Murale Antique (AIMPA)*, I, Napoli 2010, pp. 315-321.
- Olovdotter 2005 = C. Olovdotter, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs* [BAR International Series 1376], Oxford 2005.
- Olovdotter 2011 = C. Olovdotter, “Representing Consulship. On the Concept and Meaning of the Consular Diptychs”, *Opuscula. Annual of the Swedish Institute at Athens and Rome* 4, 2011, pp. 99-123.
- Onians 1996 = J. Onians, “From the Double Crown to the Double Pediment”, en K. Hamma (ed.), *Alexandria and Alexandrianism*, Malibu 1996, pp. 127-140.
- L'Orange 1982 = H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, New York 1982.

- Østergaard 1996 = J. S. Østergaard, *Catalogue Imperial Rome. Ny Carlsberg Glyptotek*, København 1996.
- Østergaard 1999 = J. S. Østergaard, "A Sarcophagus of Salonitan type in the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen", en G. Koch (ed.), *Akten des Symposions "Frühchristliche Sarkophage"*, Mainz am Rhein 1999, pp. 157-166.
- Öztürk 2009 = A. Öztürk, *Die Architektur der Scaenae Frons des Theaters in Perge*, Berlin 2009.
- Pannuti 1992 = U. Pannuti, "Il tempio d'Iside a Pompei e la collezione calcografica del Museo archeologico di Napoli", *Bollettino d'Arte* 77, 1992, pp. 25-30.
- Palacios Méndez e. p. = L. M. Palacios Méndez, *La imagen de la verdadera Amistad en Venecia y otros territorios en el Cinquecento* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], en preparación.
- Palol 1959 = P. Palol, *Clunia Sulpicia. Ciudad romana. Su historia y su presente*, Burgos 1959.
- Palol 1960 = P. Palol, "Clunia. Een romeinse stad in Tarragona, Spanje", *Antiquity and Survival* III, 1, 1960 [reeditado en *Clunia 0*].
- Palol 1969 = P. Palol, *Clunia. Guía de las excavaciones y de la ciudad romana*, Burgos 1969.
- Palol, Vilella 1987 = P. Palol, J. Vilella, *Clunia II. La epigrafía de Clunia*, Madrid 1987.
- Paniagua Soto 2005 = J. R. Paniagua Soto, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid 2005 (12ª ed.).
- Pappalardo, Capuano 2006 = U. Pappalardo, A. Capuano, "Immagini della città nella pittura romana: visioni fantastiche o realtà architettoniche?", en L. Haselberger, J. Humphrey (eds.), *Imagining Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination*, Portsmouth 2006, pp. 75-90.
- Parada López de Corselas 2012a = M. Parada López de Corselas, "La arquitectura de poder y su recepción: la "serliana". ¿Viaje de formas, viaje de contenidos?", en G. Bravo Castañeda, R. González Salinero (eds.), *Ver, viajar y hospedarse en el mundo romano. Actas del IX Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid-Salamanca 2012, pp. 561-582.
- Parada López de Corselas 2012b = M. Parada López de Corselas, "En torno al "entablamento arcuado" y al "frontón sirio" en la arquitectura construida y la iconografía arquitectónica romana", *Ocnus* 20, 2012, pp. 181-212.
- Parada López de Corselas 2013a = M. Parada López de Corselas, "Filohelenismo y arquitectura en el arte funerario romano: la puerta al más allá, el dintel arcuado y otros motivos de prestigio", en G. Bravo Castañeda, R. González Salinero (eds.), *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana. Actas del X Coloquio de la AIER*, Madrid-Salamanca 2013, pp. 593-613.
- Parada López de Corselas 2013b = "The Arcuated Lintel and the "Serlian Motif". Imperial Identity, Architectural and Symbolic Interactions in Ancient Rome", en L. Bombardieri, A. D'Agostino, G. Guarducci, V. Orsi, S. Valentini (eds.), *SOMA 2012. Identity and Connectivity* [Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1-3 March 2012], Oxford 2013, pp. 479-487.



- Parada López de Corselas 2013c = M. Parada López de Corselas, “El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y al-Andalus”, *Anales de Historia del Arte* 23, Núm. Especial, pp. 105-122.
- Parada López de Corselas 2014 = M. Parada López de Corselas, “La espada de Tiberio: sometimiento, victoria y conmemoración. Nota sobre arquitectura militar romana”, en G. Bravo, R. González Salinero, *Conquistadores y conquistados: relaciones de dominio en el mundo romano*, Madrid 2014, pp. 521-537.
- Parma Armani 1986 = E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L’anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986.
- Paul 1996 = G. Paul, “Die Anastylose des Tetrapylons”, en C. Roueché, R. R. R. Smith (eds.), *Aphrodisias Papers 3. The setting and quarries, mythological and other sculptural decoration, architectural development, Portico of Tiberius, and Tetrapylon* (Journal of Roman Archaeology, Sup. Series 20), Michigan 1996, pp. 201-214.
- Penni Iacco 2004 = E. Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004.
- Pensabene 1983 = P. Pensabene, “Lastre di chiusura di loculi con naiskoi egizi e stele funerarie con ritratto del Museo di Alessandria”, en *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani I*, Roma 1983, pp. 91-119.
- Pensabene 1991 = P. Pensabene, “Elementi di architettura alessandrina”, en *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, Roma 1991, pp. 29-85.
- Pensabene 1993 = P. Pensabene, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani* (Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano C3), Roma 1993.
- Pensabene 2009 = P. Pensabene, ““Canopo” di Villa Adriana. Programmi tematici, marmi e officine nell’arredo statuario”, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 87, 9.1, 2009, pp. 381-424.
- Pensabene 2010 = P. Pensabene, “Le abitazioni di Marina: modelli ellenistici in chiave alessandrina”, en F. Raffaele, M. Nuzzolo, I. Incordino (eds.), *Recent Discoveries and Latest Researches in Egyptology* [Proceedings of the First Neapolitan Congress of Egyptology, Naples, June 18th-20th 2008], Wiesbaden 2010, pp. 201-220.
- Perry 2005 = E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, New York 2005.
- Pesce 1950 = G. Pesce, *Il “Palazzo delle Colonne” in Tolemaide di Cirenaica*, Roma 1950.

- Pevsner, Fleming, Honour 1979 = N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour (eds.), *Lexikon der Weltarchitektur*, München 1979 (1ª ed. inglesa como *Penguin Dictionary of Architecture*, London 1966).
- Pfuhl 1901 = E. Pfuhl, "Alexandrinische Grabreliefs", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 25, 1901, pp. 258-304.
- Pfuhl, Möbius 1977-1979 = E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein 1977-1979.
- Picón 2007 = C. A. Picón *et al.*, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007.
- Pinot de Villechenon 1998 = Pinot de Villechenon, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle "Terme di Tito" conservato al Louvre*, Milano 1998.
- Pollitt 1974 = J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven / London 1974.
- Platt 2011 = V. J. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, New York 2011.
- Plinio = C. Plinio, *Textos de Historia del Arte [escogidos de su Historia Natural]* (ed. E. Torregó), Madrid 2001.
- Pollard 1985 = J. G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. II. 1513-1640*, Firenze 1985.
- Pompei 1995 = *Pompei. Pitture e Mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995.
- Pop 1998 = C. A. Pop, *Bronzuri figurate în Dacia romană* [tesis de doctorado dirigida por Bodor András, Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca 1998].
- Porter 1912 = A. K. Porter, *Medieval Architecture. Its Origins and Development I*, New York 1912.
- Poursat 2001 = J. C. Poursat, "Les maquettes architecturales du monde créto-mycénien: types et fonctions symboliques", en B. Muller (ed.), *Maquettes architecturales de l'Antiquité* [Actes du Colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998], Paris 2001, pp. 485-495.
- Preisigke 1915 = F. Preisigke, *Sammelbuch griechischer Urkunden Aegypten*, Strassburg 1915.
- Price, Trell 1977 = M. J. Price, B. L. Trell, *Coins and Their Cities. Architecture on the Ancient Coins of Greece, Rome, and Palestine*, London 1977.
- Prückner 1980 = H. Prückner, "Das Budapester Aktium-Relief", en F. Krinzinger (ed.), *Forschungen und Funde: Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck 1980, pp. 357-366.
- Puchstein 1906 = O. Puchstein, *Die Romische Scenae Frons In Den Pompejanischen Wandbildern 4 Stils*, Berlin 1906.

Purcaro 1998 = V. Purcaro, "Il monumento onorario architettonico in Cirenaica, en E. Catani, S. M. Marengo (eds.), *La cirenaica in età antica* [atti del convegno internazionale di studi, Macerata, 18-20 maggio 1995], Macerata 1998, pp. 457-462.

Quatember 2010 = U. Quatember, "The "Temple of Hadrian" on Curetes Street in Ephesus: new research into its building history", *Journal of Roman Archaeology* 23, 2010, pp. 377-394.

Quatember 2011 = U. Quatember, "Der Wiederaufbau des Hadrianstempels an der Kuretenstraße in Ephesos", en C. Jäger-Klein, A. Kolbitsch (eds.), *Fabrica et ratiocinatio in Architektur, Bauforschung und Denkmalpflege* [Festschrift für Friedmund Hueber zum 70. Geburtstag], Vienna 2011, pp. 243-254.

Quatember 2012 = U. Quatember, "*Opus revinctum* in Dome and Barrel Vault Constructions in Roman Asia Minor", en R. Carvais (ed.), *Nuts & Bolts of Construction History* 3, Mercuès 2012, pp. 45-52.

Quatember 2013 = U. Quatember, "War der Hadrianstempel wirklich Hadrians Tempel? Aktuelle archäologische und bauhistorische Untersuchungen an der Kuretenstraße in Ephesos", *Antike Welt* 2, 2013, pp. 59-66.

Quatember 2014a = U. Quatember, "Betreten verboten, möglich, oder gar erwünscht? Überlegungen zur Zugänglichkeit antiker Gebäude und Stadtbereiche anhand der sog. Kuretenstraße in Ephesos während der römischen Kaiserzeit", en D. Kurapkat, P. I. Schneider, U. Wulf-Rheidt (eds.), *Die Architektur des Weges. Gestaltete Bewegung im gebauten Raum* [Kolloquium Berlin 2012, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 11], Berlin 2014, pp. 102-120.

Quatember 2014b = U. Quatember, "Ornament im Kontext. Der Beitrag der Bauforschung zur Untersuchung von Architekturdekoration", en J. Lipps, D. Maschek (eds.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung* [Studien zur antiken Stadt 12], Wiesbaden 2014, pp. 99-116.

Quatember e. p. = U. Quatember, *Der Hadrianstempel an der Kuretenstraße*, en prensa.

Quatember, Scheibelreiter, Sokolicek 2009 = U. Quatember, V. Scheibelreiter, A. Sokolicek, "Die sogenannte Alytarchenstoa an der Kuretenstraße von Ephesos", en S. Ladstätter (ed.), *Neue Forschungen zur Kuretenstrasse von Ephesos* [Akten des Symposiums für Hilke Thür vom 13. Dezember 2006 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften], pp. 111-154, Wien 2009.

Quoniam, Guimard 1988 = P. Quoniam, L. Guimard, *Le Palais du Louvre*, Paris 1988.

Rahmani 1999 = L. Y. Rahmani, *A Catalogue of Roman and Byzantine Lead Coffins from Israel*, Jerusalem 1999.

Rambaldi 2009 = S. Rambaldi, *L'edilizia pubblica nell'Imperio Romano all'epoca dell'Anarchia Militare (235-284 d. C.)*, Bologna 2009.

- Rambaldi 2011 = S. Rambaldi, “Coinvolgere per persuadere. Considerazioni sulla percezione dei rilievi storici romani”, *Ostraka* 20, 1-2, 2011, pp. 95-142.
- Raming 2009 = E. Raming, *Bogen und Gebälk. Untersuchungen zum Syrischen Bogen und verwandten Erscheinungsformen in der antiken Architektur* [Diss. Albert-Ludwigs-Univ., Freiburg 1999, revisión actualizada 2009].
- Ratté 2002 = C. Ratté, “The Urban Development of Aphrodisias in the Late Hellenistic and Early Imperial Periods”, en C. Berns, H. von Hesberg, L. Vandeput, M. Waelkens, *Patris und Imperium. Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit. Kolloquium Köln, November 1998*, Leuven 2002, pp. 5-32.
- Ratté 2008 = C. Ratté, “The founding of Aphrodisias”, en C. Ratté, R. R. R. Smith (eds.), *Aphrodisias Papers 4. New Research on the City and its Monuments* [Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 70], Rome 2008, pp. 7-36.
- Rausa 1997 = F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani*, Roma 1997.
- Redig de Campos 1967 = D. Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.
- Rekowska-Ruszkowska 2013a = M. Rekowska-Ruszkowska, “Architectural decoration of the House of Leukaktios: preliminary remarks”, en J. Żelazowski (ed.), *Ptolemais in Cyrenaica. Studies in memory of Tomasz Mikocki* [Ptolemais I], Warsaw 2013, pp. 157-181.
- Rekowska-Ruszkowska 2013b = M. Rekowska-Ruszkowska, “Greek tradition and Roman invention. The arcuated lintel in the domestic architecture in Cyrenaica: case study”, en L. Bombardieri, A. D’Agostino, G. Guarducci, V. Orsi, S. Valentini (eds.), *SOMA 2012. Identity and Connectivity* [Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1-3 March 2012], Oxford 2013, pp. 603-612.
- Rekowska-Ruszkowska 2014 = M. Rekowska-Ruszkowska, “Dziesięć lat polskich badań w Ptolemais w Libii, 2001-2009”, en S. Szafranski, M. Kądziała, M. Tobota, M. Ząbek (eds.) *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, Szczecin 2014, pp. 229-252.
- Richter 1956 = G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Cambridge 1956.
- Richter 1973 = G. M. A. Richter, “Der Zusammenhang zwischen ägyptischer und griechischer Kunst”, *Das Altertum* 19, 1973, pp. 74-88.
- Rind 2009 = M. Rind, *Römische Villen in Nordafrika. Untersuchungen zu Architektur und Wirtschaftsweise*, Oxford 2009.
- Rizzardi 2011 = C. Rizzardi (ed.), *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011.

- Rizzi 2008 = E. Rizzi, "S. Stefano Rotondo a Roma", en V. Volta (ed.), *Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, Milano 2008, pp. 150-156.
- Robertson 1969 = A. S. Robertson, "Distance Slab of the Twentieth Legion Found on the Antonine Wall, at Hutcheson Hill, 1969", *Glasgow Archaeological Journal* 1, 1969, p. 1.
- Robertson 1954 = D. S. Robertson, *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1954 (2ª ed.).
- Rodà 1994 = I. Rodà de Llanza, "Iconografía y epigrafía en dos mosaicos hispanos: Las *villae* de Tossa y de Dueñas", en *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo*, Palencia-Mérida 1994, pp. 35-42.
- Rodríguez González 2003 = J. Rodríguez González, *Historia de las legiones romanas I*, Madrid 2003.
- Rodríguez López 2011 = E. Rodríguez López, *Introducción a los jeroglíficos egipcios para jóvenes y adultos*, Almería 2011.
- Rodríguez Ruiz 2000 = D. Rodríguez Ruiz, "Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca", *Reales Sitios* 145, 2000, pp. 16-27.
- Rodríguez Ruiz 2001 = D. Rodríguez Ruiz, "Las trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada", en M. L. López-Vidriero (ed.), *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid 2001, pp. 419-447.
- Rodríguez Zahar 2008 = L. Rodríguez Zahar, *Arte islámico, evocación del Paraíso. Doctrina, lenguaje y temas iconográficos*, México 2008.
- Rohn 2004 = C. Rohn, "Die Macht der Stifter. Der Theater-Stadion-Komplex von Aizanoi als Familienmonument", en E. L. Schwandner, K. Rheidt (eds.), *Macht der Architektur, Architektur der Macht* [Bauforschungskolloquium in Berlin, 30. Oktober bis 2. November 2002], Mainz 2004, pp. 211-220.
- Rosenthal 1988 = E. E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid 1988 (1ª ed. inglesa 1985).
- Rossignani, Sacchi 2007 = M. P. Rossignani, F. Sacchi, "La Stoà-basilica dell'Agorà settentrionale (Regio I)", en D'Andria, M. P. Caggia (eds.), *Hierapolis di Frigia. I. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000-2003*, Istanbul 2007, pp. 359-411.
- Rossignani, Sacchi 2011 = M. P. Rossignani, F. Sacchi, "Porgetto architettonico e cicli figurativi nella stoà-basilica di Hierapolis di Frigia", en F. D'Andria, I. Romeo (eds.), *Roman Sculpture in Asia Minor Roman Sculpture in Asia Minor* [Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, May 24-26, 2007, Cavallino (Lecce)], Portsmouth 2011, pp. 235-247.
- Rosso 2006 = E. Rosso, *L'immagine de l'empereur en Gaule romaine portraits et inscriptions*, Paris 2006.

- Rosso e. p. (a) = E. Rosso, “Empereurs dotés d’attributs divins, ou dieux à visages d’empereurs? Les représentations impériales «théomorphes»”, en *Corps, gestes et vêtement des divinités dans l’Antiquité grecque, romaine et gallo-romaine : une lecture historique et anthropologique* [3e Rencontre Corps, gestes et vêtement dans l’Antiquité, Faculté Victor-Segalen de Brest, 21-22 juin 2012], en prensa.
- Rosso e. p. (b) = E. Rosso, “Tiberio, la trasmissione del potere e il culto imperiale. A proposito di un ‘nuovo’ rilievo storico”, en *Intorno a Tiberio. Archeologia, cultura e letteratura del principe e della sua epoca* [atti del convegno, Università degli Studi di Milano, 9-10 ottobre 2014], en prensa.
- Rostovtseff 1913-1914 = M. I. Rostovtseff, *La peinture decorative antique en Russie méridionale, Saint-Pétersbourg 1913-1914* (trad. Paris 2003).
- Roux 1981 = G. Roux, “Problèmes déliens”, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 105, 1, 1981, pp. 41-78.
- Rowland, Howe 1999 = I. D. Rowland, T. N. Howe (eds.), *Vitruvius. Ten Books on Architecture*, New York 1999.
- Ruprechtsberger 1993 = E. M. Ruprechtsberger (ed.), *Von den Aposteln zu den Kalifen*, Linz 1993.
- Russo 2006 = E. Russo, “Lettura del complesso eurasiatico di Parenzo (con particolare attenzione al suo episcopio)”, *Bizantinistica* VIII, 2006, pp. 19-60.
- Russo 2007 = E. Russo, “La decorazione scultorea della S. Sofia teodosiana di Costantinopoli”, *Bizantinistica* IX, 2007, pp. 1-14.
- Ruyt 1983 = C. de Ruyt, *Macellum. Marché alimentaire des romains*, Louvain-la-Neuve 1983.
- Sahner 2009 = C. Sahner, “Hierusalem in Laterano: Translation of Sacred Space in Fifth-Century Rome”, en A. Lidov (ed.), *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, Moscow 2009, pp. 103-130.
- Salona III = *Salona III. Recherches archéologiques franco-croates à Salone. Manastirine. Établissement préromain, nécropole et basilique paléochrétienne à Salone* [Collection de l’École Française de Rome 194/3], Rome/Split 2000.
- Satkowski 1993 = L. Satkowski, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993.
- Sauron 1994 = G. Sauron, *Quis deum? L’expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Rome 1994.
- Sauron 2007 = G. Sauron, *La peinture allégorique. Le regard de Cicéron*, Paris 2007.
- Schauenburg 1955 = K. Schauenburg, *Helios, archäologisch mythologische Studien über den antiken Sonnengott*, Berlin 1955.
- Schefold 1975 = K. Schefold, “Der zweite Stils als Zeugnis alexandrinischer Architektur”, en B. Andreae, H. Kyrieleis (eds.), *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, pp. 53-59.

- Schimmenti 2004 = O. Schimmenti (ed.), *Histoire de vignes, images du Berry: exposition* [Abbaye de Noirlac, du 19 mai au 30 septembre 2004], Bourges 2004.
- Schmid, Huguenot, B'dool 2004 = S. G. Schmid, C. Huguenot, M. Mahmoud al-B'dool, "Cleaning and excavation of the Renaissance Tomb at Petra", *Annual of the Department of Archaeology in Jordan* 48, pp. 203-210.
- Schmidt 2003 = S. Schmidt, *Grabreliefs im Griechisch-Römischen Museum von Alexandria*, Berlin 2003.
- Schmidt-Colinet 1992 = A. Schmidt-Colinet, *Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. Studien zur palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung*, Berlin 1992.
- Schmidt-Colinet 2005 = A. Schmidt-Colinet, *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich*, Berlin 2005.
- Schmidt-Colinet 2006 = A. Schmidt-Colinet, "L'architecture funéraire de Nabatène et de Palmyre: une bibliographie", en J. C. Moretti, D. Tardy (eds.), *L'architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l'Empire romain* [Actes du colloque organize par l'IRAA du CNRS et le muse archéologique Henri-Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001], Paris 2006, pp. 181-189.
- Schmidt-Colinet, al-As'ad 2007 = A. Schmidt-Colinet, K. al-As'ad, "Zwei Neufunde Palmyrenischer Sarkophage", en G. Koch (ed.), *Sarkophag-Studien. 3* [Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus, Marburg, 2-7 Juli 2001], Berlin 2007, pp. 271-278.
- Schneider 1893 = R. R. Schneider, "Drei römische Städte: Aquileja, Pola, Salona", en *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Wien 1893, pp. 21-52.
- Schneider 1941 = A. M. Schneider, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul* [Istambuler Forschungen 12], Berlin 1941.
- Scholz 2012 = M. Scholz, *Grabbauten des 1.-3. Jahrhunderts in den nördlichen Grenzprovinzen des Römischen Reiches. 1*, Mainz 2012.
- Schorndorfer 1997 = S. Schorndorfer, *Öffentliche Bauten hadrianischer Zeit in Kleinasien: archäologisch-historische Untersuchungen* [Charybdis 14], Münster 1997.
- Scully 1979 = V. J. Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods. Greek Sacred Architecture*, New Haven 1979.
- Sear 1982 = F. Sear, *Roman Architecture*, London 1982.
- Segal 1997 = A. Segal, *From Function to Monument. Urban Landscapes of Roman Palestine, Syria and Provincia Arabia*, Oxford 1997.
- Segal 1998 = A. Segal, "The Temple at Musmiyeh in Relation to the Religious Architecture in Roman Palestine", *Assaph-Studies in Art History* 3B, 1998, pp. 109-130.

- Segal 2001 = A. Segal, “The “Kalybe Structures” – Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon: An Historical-Architectural Analysis”, *Assaph-Studies in Art History* 6, 2001, pp. 91-118.
- Segal 2008 = A. Segal, “Religious Architecture in the Roman Near East: Temples of the Basalt Lands (Trachon and Hauran)”, en T. Kaizer (ed.), *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods*, Leiden-Boston 2008, pp. 97-132.
- Selzer 1988 = W. Selzer, *Römische Steindenkmäler. Mainz in Römischer Zeit* [cat. exp.], Mainz am Rhein 1988.
- Sennet 1997 = R. Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, 1997 (1ª ed. 1994).
- Sentenach Cabañas 1924 = N. Sentenach Cabañas, *Catálogo monumental de Burgos* [manuscrito inédito, versión definitiva: 4 diciembre 1924], vol. I, Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CCHS-CSIC), sig. RESC/1121.
- Serlio = S. Serlio, [lib. II] *Le second livre de perspective...* Paris 1545; [lib. III] *Il terzo libro...* Venezia 1540; [lib. IV] *Regole generali di architettura...* Venezia 1537; [lib. V] *Quinto libro d'architettura...* Paris 1547; [lib. VI] *Libro sesto di tutte le habitati ioni...* (manuscrito, New York, Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library, AA520 SE 694 F).
- Serra Desfilis 2012 = A. Serra Desfilis, “Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV”, *Anales de Historia del Arte* 22, n. esp., 2012, pp. 163-196.
- Seyrig 1950 = H. Seyrig, “Antiquités syriennes”, *Syria* 27, 3-4, 1950, pp. 229-252.
- Smith 1956 = E. B. Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.
- Smith 1959 = D. Smith, “A Palmyrene sculptor at South Shields?”, *Archaeologia Aeliana. 4th series* 37, 1959, pp. 203-211.
- Smith 1970 = M. T. Smith, “The Lateran fastigium. A gift of Constantine the Great”, *Rivista di Archeologia Cristiana* 46, 1.2, 1970, pp. 149-175.
- Smith 2011 = R. R. R. Smith, “Marble Workshops at Aphrodisias”, en F. D’Andria, I. Romeo (eds.), *Roman Sculpture in Asia Minor* [Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia, May 24-26, 2007, Cavallino (Lecce)], Portsmouth 2011, pp. 63-76.
- Sodini 1993 = J. P. Sodini, “Qal’at Sem’An: Ein Wallfahrtszentrum”, en E. M. Ruprechtsberger (ed.), *Von den Aposteln zu den Kalifen*, Linz 1993, pp. 128-143.
- Sommer 2003 = M. Sommer, *Hatra. Geschichte und Kultur einer Karawanenstadt im römisch-partischen Mesopotamien*, Mainz am Rhein 2003.



- Sotira 2013 = L. Sotira, *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII secolo)*, Bologna 2013.
- Sotira 2014 = L. Sotira, *Ravenna e i più significativi centri dell'Impero. Il mosaico parietale tra V e VI secolo: revisione critica* [Tesi di dottorato di ricerca, relatore Clementina Rizzardi, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2014].
- Spangenberg 2011 = S. C. Spangenberg, *Issues of Planning in Diocletian's Palace at Split. Imperial Cult and the Late Antique Palace*, Hanover 2011.
- Spagnesi 1984 = G. Spagnesi, "La percezione dell'architettura *picta* nelle opere di Raffaello: i modelli tipologici", en G. Spagnesi, M. Fondelli, E. Mandelli (eds.), *Raffaello. L'architettura «picta». Percezione e realtà*, Roma 1984, pp. 55-140.
- Spano 1913-1914 = G. Spano, "L'origine degli archi onorari e trionfali romani", *Neapolis* 1 1913, pp. 144-164 y 2, 1914, pp. 329-352.
- Spano 1940 = G. Spano, "Peculiarità architettoniche del tempio pompeiano d'Iside", en *Studi di Antichità Classica offerti da colleghi e discepoli a Emanuele Ciaceri al termine del suo insegnamento universitario*, Genova 1940, pp. 288-315.
- Spawforth 2006 = T. Spawforth, *The Complete Greek Temples*, London 2006.
- Spielmann 1966 = H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike. Untersuchungen und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß*, München-Berlin 1966.
- Spijkerman 1978 = A. Spijkerman, M. Piccirillo (eds.), *The coins of the Decapolis and Provincia Arabia*, Jerusalem 1978.
- Spinola 1999 = G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino 2. La Galleria delle Statue, la Sala dei Busti, il Gabinetto delle Maschere, la Loggia Scoperta, la Sala delle Muse, la Sala Rotonda e la Sala a Croce Greca*, Città del Vaticano 1999.
- Sporn 2012 = K. Sporn, "Römische Grabreliefs auf Kreta. Alte traditionen und neue Wege", en Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (eds.), *Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας* [Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009], Θεσσαλονίκη 2012, pp. 451-466.
- Stamper 2005 = J. W. Stamper, *The Architecture of Roman Temples. The Republic to the Middle Empire*, New York 2005.
- Stalley 2013 = R. Stalley, "On the Edge of the World: Hiberno-Romanesque and the Classical Tradition", en J. McNeill, R. Plant (eds.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Wakefield 2013, pp. 157-169.
- Stiglmayr 2000 = C. M. Stiglmayr, *Der Palast Karls V. in Granada*, Frankfurt am Main 2000.

- Stinson 2007 = P. Stinson, "Imitation and Adaptation in Architectural Design: Two Roman Basilicas at Ephesus and Aphrodisias", en M. Meyer (ed.), *Neue Zeiten – Neu Sitten. Zu Rezeption und Integration römischen und italischen Kulturguts in Kleinasien*, Wien 2007, pp. 91-100.
- Stinson 2008a = P. Stinson, "The Civil Basilica: urban context, design, and significance", en C. Ratté, R. R. R. Smith (eds.), *Aphrodisias Papers 4. New Research on the City and its Monuments* [Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 70], Rome 2008, pp. 79-106.
- Stinson 2008b = P. Stinson, "Mirami Süslemeler ve Şehir. Ornamentation and the City", en A. Güler (ed.), *Aphrodisias çığlığı*, Istanbul 2008, pp. 55-69.
- Stinson 2012 = P. Stinson, "Local Meanings of the Civil Basilica at Aphrodisias: Image, Text, and Monument", en L. Cavalier, R. Descat, J. des Courtils (eds.), *Basiliques et agoras de Grèce et d'Asie Mineure*, Bordeaux 2012, pp. 107-126.
- Strocka 1984 = V. M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8)*, Tübingen 1984.
- Strunje 2014 = P. Strunje, *Palladio i Dioklecijanova palača* [Ovaj rad izrađen je na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom doc. dr.sc. Jasenke Gudelj i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2013/2014], Zagreb 2014.
- Strzygowski 1906 = J. Strzygowski, "Spalato. Ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande", en *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider*, Freiburg im Breisgau 1906, pp. 323-336.
- Strzygowski 1936 = J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris 1936.
- Stuart, Bogaerts 2001 = P. Stuart, J. E. Bogaerts, *Nehalennia: Römische Steindenkmäler aus der Oosterschelde bei Colijnsplaat*, Leiden 2001.
- Stuart, Revett 1858 = J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece*, London 1858.
- Stubenrauch 2006 = M. Stubenrauch, *Unterhaltungsarchitektur im Kontext kleinasiatischer Städte. Das Stadion in römischer Zeit zwischen Sport und Spektakel* [Magisterarbeit vorgelegt am 15. 11. 2006. Referent: Prof. Dr. Rolf Michael Schneider, Korreferentin: PD Dr. Susanne Muth, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Klassische Archäologie].
- Stucchi 1975 = S. Stucchi, *Architettura Cirenaica*, Roma 1975.
- Studniczka 1914 = F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II: nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt* [Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 64, 2], Leipzig 1914.

- Swoboda 1961 = K. M. Swoboda, "The Problem of the Iconography of Late Antique and Early Mediaeval Palaces", *Journal of the Society of Architectural Historians* 20, 2, 1961, pp. 78-89.
- Tafuri 1989 = M. Tafuri, "Giulio Romano. Progetto di portale con loggia sovrapposta", en *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 496.
- Tafuri 1995 = M. Tafuri, *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid 1995 (1ª ed. italiana 1992).
- Tameanko 1999 = M. Tameanko, *Monumental Coins. Buildings and Structures on Ancient Coinage*, Iola 1999.
- Tamm 1963 = B. Tamm, *Auditorium and Palatium. A Study on Assembly-rooms in Roman Palaces during the 1st Century B. C. and the 1st Century A. D.*, Lund 1963.
- TAR 2002 = *Department for Culture, Media & Sport, Treasure Annual Report (TAR) 2002*, London 2004.
- Teja 1999 = R. Teja, "El ceremonial en la corte del Imperio romano tardío", en R. Teja, *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid 1999, pp. 39-71.
- Thébert 2003 = Y. Thébert, *Thermes romains d'Afrique du Nord et leur contexte méditerranéen*, Rome 2003.
- Thomas 2007 = E. Thomas, *Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age*, New York 2007.
- Thür 1989 = H. Thür, *Das Hadrianstor in Ephesos* [Forschungen in Ephesos XI.1], Wien 1989.
- Thür 1999 = H. Thür, "Der Embolos: Innovation und Tradition anhand seines Erscheinungsbildes", en H. Friesinger, F. Krinzinger (eds.), *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos* [Akten des Symposiums, Wien 1995], Wien 1999, pp. 421-428.
- Török 2011 = L. Török, *Hellenizing Art in Ancient Nubia 300 B.C. - AD 250 and its Egyptian Models*, Boston 2011.
- Toynbee, Ward Perkins 1956 = J. Toynbee, J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London 1956.
- Trell 1945 = B. L. Trell, "The Temple of Artemis at Ephesos" [Numismatci Notes and Monographs 107], New York 1945.
- Trell 1970 = B. L. Trell, "Architectura Numismatica Orientalis. A Short Guide to the Numismatic Formulae of Roman Syrian Die-markers", *Numismatic Chronicle* 10, 1970, pp. 29-50.
- Trell 1972 = B. L. Trell, "Architectura Numismatica: Early Types: Greek, Roman, Oriental: An extended review of G. Fuchs, "Architekturdarstellungen auf römischen Münzen"", *Numismatic Chronicle* 12, 1972, pp. 45-59.
- Trofimova 2012 = A. A. Trofimova, *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art*, Roma 2012.

Tybout 1985 = R. A. Tybout, “Alexandrijnse invloeden op de Romeinse kunst”, *Hermeneus* 57, 1985, pp. 173-187.

Tybout 1989 = R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchugen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam 1989.

Tybout 2001 = R. A. Tybout, “Roman Wall-painting and Social Significance”, *Journal of Roman Archaeology* 14, 2001, pp. 33-56.

Ulbert 2006 = T. Ulbert, “Stadttore in byzantinischer Zeit”, en T. G. Schattner, F. Valdés Fernández (eds.), *Stadttore. Bautyp und Kunstform. Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística* [Actas del coloquio en Toledo, 25-27 septiembre 2003], Mainz am Rhein 2006, pp. 275-290.

Ulrich 2007 = R. B. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven 2007.

Ungaro 1997 = L. Ungaro, “El modelo del Foro de Augusto en Roma”, *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, Roma 1997, pp. 170-176.

Ungaro 2004 = L. Ungaro, “La decorazione architettonica del Foro di Augusto a Roma”, en S. Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia 2004, pp. 9-10.

Ungaro 2008 = L. Ungaro, “L’Aula del Colosso nel Foro di Augusto: architettura e decorazione scultorea”, en J. M. Noguera Celdrán, E. Conde Guerri (eds.), *Escultura romana en Hispania V*, Murcia 2008, pp. 29-64.

Ungaro, Milella, Vitti 2004 = L. Ungaro, M. Milella, M. Vitti, “Il sistema museale dei Fori Imperiali e i Mercati di Traiano”, en J. Ruiz de Arbulo (ed.), *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del Occidente Europeo. Estudios Arqueológicos* [Reunión celebrada en Tarragona, los días 12, 13 y 14 de diciembre del 2002], Tarragona 2004, pp. 11-47.

Uscatescu 2012 = A. Uscatescu, “Palatium: arte, retórica y visibilidad imperial”, *Anales de Historia del Arte* 23, n. especial (II), 2013, pp. 387-411.

Valdés Fernández 2006 = F. Valdés Fernández, “Puertas de recintos urbanos y cambio político. Los casos de la muralla urbana de Toledo y de las alcazabas de Mérida y Badajoz”, en T. G. Schattner, F. Valdés Fernández (eds.), *Stadttore. Bautyp und Kunstform. Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística* [actas del coloquio en Toledo, 25-27 septiembre 2003], Mainz am Rhein 2006, pp. 407-429.

Vallejo Triano 2010 = A. Vallejo Triano, *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*, Córdoba 2010.

Vallois 1944 = R. Vallois, *L’architecture hellénique et hellénistique a Délos jusqu’à l’éviction des déliens (166 Av. J.C.)* I, Paris 1966.

- Vasori 1981 = O. Vasori, *I monumeni antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma 1981.
- Venit 2002 = M. S. Venit, *Monumental Tombs of Ancient Alexandria. The Theater of the Dead*, Cambridge 2002.
- Vera Botí 2004 = A. Vera Botí, *Arquitectura del Renacimiento. Elucidario. Significado de los términos según los tratadistas y evolución histórica de los elementos utilizados en la arquitectura, sus oficios y en el urbanismo*, Murcia 2004.
- Viscogliosi 2000 = A. Viscogliosi, *I fori imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma 2000.
- Vitruvio = M. Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura* (trad. J. L. Oliver Domingo), Madrid 1995.
- Vivó 2010 = D. Vivó Codina, "Els mosaics", en L. Palahí Grimal, J. M. Nolla i Brufau, *Felix Turissa. La vil·la romana dels Ametllers i el seu fundus (Tossa de Mar, la Selva)*, Tarragona 2010, pp. 211-228.
- Vivó, Lamuà Estañol e. p. = D. Vivó, M. Lamuà Estañol, "Anatomía arquitectónica de un proyecto cambiante. El muro oriental del foro de Augusto en Roma, el aula del coloso y la cabecera del pórtico meridional", en *Tarraco Biennal. 2º Congreso Internacional de Arqueología y Mundo Antiguo. Augusto y las provincias occidentales. 2000 aniversario de la muerte de Augusto* [26-29 noviembre de 2014, palacio de congresos de Tarragona], en prensa.
- Vogüé 1865-1877 = M. de Vogüé, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIIe siècle I*, Paris 1865-1877.
- Volbach 1976 = W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976.
- Vorster 2008 = C. Vorster, "Missorium de Teodosio", en S. F. Schröder (ed.), *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado* [cat. exp., Museo del Prado, 4 noviembre 2008 – 12 abril 2009], Madrid 2008, cat. 67, pp. 342-347.
- Vos 1980 = M. de Vos, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leiden 1980.
- Waddell 2008 = G. Waddell, *Creating the Pantheon. Design, Materials, and Construction*, Roma 2008.
- Waelkens 1998 = M. Waelkens, "The plan and development of the Roman colony: walls, gates, streets and the theatre", en S. Mitchel, M. Waelkens (eds.), *Pisidian Antioch. The site and its monuments*, London 1998, pp. 91-112.
- Wallace-Hadrill 1988 = A. Wallace-Hadrill, "The Social Structure of the Roman House", *Papers of the British School at Rome* 56, 1988, pp. 43-97.
- Wander 1973 = S. H. Wander, "The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath", *Metropolitan Museum Journal* 8, 1973, pp. 89-104.

- Ward 1907a = C. Ward, "The Temple at Mushennef, Haurân, Syria", *American Journal of Archaeology* 11, 1, 1907, pp. 1-6.
- Ward 1907b = C. Ward, "The Temple of Helios (?) at Kanawât", *American Journal of Archaeology* 11, 4, 1907, pp. 387-395.
- Ward-Perkins 1970 = J. B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture*, Harmondsworth 1970 (1981).
- Weigand 1924 = E. Weigand, "Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst", en *Strenabuliciana*, Zagreb-Split, 1924, pp. 77-105.
- Weigand 1928 = E. Weigand, "Propylon und Bogentor in der Östlichen Reichskunst. Ausgehend vom Mithridatestor in Ephesos", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5, 1928, pp. 71-114.
- Weitzmann 1970 = K. Weitzmann, "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates", *Metropolitan Museum Journal* 3, 1970, pp. 97-111.
- Weitzmann 1979 = K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* [cat. exp. Metropolitan Museum of Art, New York, 19 November 1977-12 February 1978], New York 1979.
- Wezel 1999 = G. W. C. Wezel, *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda. De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst*, Zeist-Zwolle 1999.
- White 1997 = D. White, "Of Coffins, Curses, and Other Plumbeous Matters. The Museum's Lead Burial Casket from Tyre", *Expedition* 39, 3, 1997, pp. 3-14.
- Wiegand 1906 = E. Wiegand (ed.), *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*, Berlin 1906.
- Wilinski 1965 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 7, 1965, pp. 115-125.
- Wilinski 1969 = S. Wilinski, "La serliana", *Bollettino CISA Andrea Palladio* 11, 1969, pp. 399-429.
- Wilkes 1986 = J. J. Wilkes, *Diocletian's Palace. Split: Residence of a Retired Roman Emperor*, Sheffield 1986.
- Will 1959 = E. Will, "L'adyton dans le temple syrien de l'époque impériale", *Études d'archéologie classique* 2 (Annales de l'Est. Mémoires 22), Paris 1959, pp. 136-146.
- Willemsen 1953 = C. A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Frankfurt am Main 1953.
- Winter 2006 = F. E. Winter, *Studies in Hellenistic Architecture*, Toronto 2006.
- Wittkower 1943 = R. Wittkower, "Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classical Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, 1943, pp. 154-164.
- Wittkower 1995 = R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid 1995 (1ª ed. inglesa 1949).

- Wölfflin 1888 = H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
- Wörrle 1973 = M. Wörrle, “Zur Datierung des Hadrianstempels an der “Kuretenstraße” in Ephesos”, *Archäologischer Anzeiger* 1973, pp. 470-477.
- Yegül 1976 = F. K. Yegül, “The Marble Court of Sardis and Historical Reconstruction”, *Journal of Field Archaeology* 3, 2, 1976, pp. 169-194.
- Yegül 1982 = F. K. Yegül, “A Study in Architectural Iconography: Kaisersaal and the Imperial Cult”, *Art Bulletin* 64, 1, 1982, pp. 7-31.
- Yegül, Bolgil 1986 = F. K. Yegül, M. C. Bolgil, *The Bath-Gymnasium Complex at Sardis* (Archaeological Exploration of Sardis, Report 3), Harvard 1986.
- Zanker 1968 = P. Zanker, *Forum Augustum: das Bildprogramm*, Tübingen 1968.
- Zanker 2002 = P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002.
- Zanker 2008 = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987. Utilizamos la versión española: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 2008.
- Zaragozá, Gómez-Ferrer 2007 = A. Zaragozá, M. Gómez-Ferrer, *Pere Compte arquitecto*, Valencia 2007.
- Zevi 1994 = F. Zevi, “Sul tempio di Iside a Pompei”, *La Parola del Passato* 49, 1994, pp. 37-56.
- Zielger 2003-2004 = Ziegler, “Geschmückt mit römischen Tropaia. Ein Beitrag zur Stadttitulatur von Anazarbos in Kilikien”, *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 53/54, 2003-2004, pp. 17-24.
- Zorzi 1959 = G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959.
- Zorzi 1965 = G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi di Andrea Palladio*, Venezia 1965.
- Zovatto 1958 = P. L. Zovatto, “La pergula paleocristiana del sacello di S. Prosdocimo di Padova e il ritratto del santo titolare”, *Rivista di Archeologia Cristiana* 34, 1958, pp. 137-158.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGLI  
ARQUITECTURA E ICONOGRAFÍA EN EL ALTO IMPERIO ROMANO: PORTADAS MONUMENTALES Y OTROS MOTIVOS  
DE PRESTIGIO DE LA CONJUNCIÓN DE LOS SISTEMAS ARQUITRABADO Y ARCUADO  
Manuel Parada López