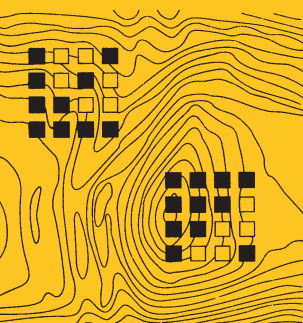


Año 2025. urtea

N.º 37. zk.



TRABAJOS DE ARQUEOLOGÍA NAVARRA

SEPARATA

Una estatua de bronce de una niña con *tunica* y *toga* de *Pompelo*

Carmen Marcks-Jacobs, Hans Rupprecht Goette

Una estatua de bronce de una niña con *tunica* y *toga* de *Pompelo*

Pompeloko neskato baten brontzezko estatua, *tunikaz* eta *togaz* jantzia

A bronze statue of a girl wearing a *tunic* and *toga* from *Pompelo*

Carmen Marcks-Jacobs
Humboldt-Universität zu Berlin
Berlin Graduate School of Ancient Studies
carmen.marcks@rz.hu-berlin.de

Hans Rupprecht Goette
Deutsches Archäologisches Institut – Zentrale
hans.goette@dainst.de

DOI: <https://doi.org/10.35462/tan37.1>

Recepción de original: 30/05/2025. Aceptación provisional: 27/06/2025. Aceptación definitiva: 18/07/2025.

RESUMEN

El artículo trata de una estatua de bronce hallada en Pamplona en 1895 y conservada en colecciones privadas, donde fue restaurada varias veces antes de volver a Pamplona en 2022. La estatua data aproximadamente del año 20 d. C. y muestra a una niña romana ataviada con la típica prenda inferior larga (*tunica*), que toca el suelo. Lleva el traje de estado romano, la *toga*, que no usaban las mujeres romanas casadas. La *toga* puede imaginarse con bordes purpúreos (*praetexta*) que, con simbolismo religioso, tenían por objeto proteger a la joven de forma similar a las prendas *praetextate* de los niños, magistrados y sacerdotes romanos de las agresiones de adultos.

Palabras clave: estatua-retrato; *civis Romana*; *toga praetexta*; espigas de trigo; *Pompelo*.

LABURPENA

1895ean Iruñean aurkitutako brontzezko estatua bati buruz dihardu artikuluak. Bilduma pribatuetan egon da eta zenbait aldiz zaharberritu dute, 2022an Iruñera itzuli aurretik. K.o. 20. urte ingurukoa da, eta neskato erromatar bat irudikatzen du, azpiko arropa luze tipiko batekin jantzita (*tunica*), zeina lurreraino iristen baitzaio. Erromako estatu jantzia darama, *toga*, emakume erromatar ezkonduak erabiltzen ez zutena. Imajina dezakegu *toga* horrek purpura koloreko ertzak izanen zituela (*praetexta*), zeinak, sinbolismo erlijiosoaren arabera, gaztea helduen erasoetatik babesteko balio baitzuten, haurren, magistratuen eta erromatar apaizen *praetextate* jantziek bezala.

Gako hitzak: erretratu-estatua; *civis Romana*; *praetexta toga*; galburuak; *Pompelo*.

ABSTRACT

The article deals with a bronze statue found in Pamplona in 1895, then kept for a long time in private collections (in the United States), where it was restored several times before returning to Pamplona in 2022, to the Museo de Navarra. The life-size statue, dating from around 20 AD, shows a Roman girl wearing the typical long lower garment (*tunica*), which falls to the feet and the ground. She is wearing the Roman state costume, the *toga*, which was not worn by married Roman women. The *toga* can be imagined with purple hems (*praetexta*), which, with religious symbolism, were intended to protect the young girl –similar to *praetextate* robes of Roman boys, officials and priests– from assault by adults.

Keywords: portrait statue; *civis Romana*; *toga praetexta*; ears of wheat; *Pompelo*.

1. INTRODUCCIÓN. 2. BREVE PRESENTACIÓN DE LA ESTATUA. 3. CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO Y PARADERO. 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN. 5. MASCULINA O FEMENINA? – LA *TUNICA*. 6. LA DATACIÓN. 7. EXCURSUS: DOS NUEVOS HALLAZGOS DE ESTATUAS DE NIÑAS VESTIDAS CON LA *TOGA PRAETEXTA* EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. 7.1. La *togata* de *Metellinum*. 7.2. La *togata* de *Myrtilis*. 8. EVALUACIÓN DE LA ESTATUA DE POMPELO. 9. REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO EN EL QUE SE UBICÓ LA *TOGATA* DE POMPELO. 10. CONCLUSIONES. 11. APÉNDICE: *TOGATAE* EN EL ARTE ANTIGUO. 12. REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

En 1895 se halló en Pamplona una estatua togada de bronce¹. Cuando se produjo el hallazgo, la estatua estaba muy deteriorada: falta la cabeza y, entre otros daños, presenta un gran agujero en el centro del cuerpo, donde debería abolsarse el *umbo*. En los trabajos de restauración no se reprodujo el *umbo* en forma abolsada, sino que fue alargado hacia arriba, hasta el hombro izquierdo, en pliegues de tiro tenso. El drapado original de la *toga* quedó así considerablemente alterado.

Por lo general, la estatua se ha interpretado como una representación togada, de tamaño inferior al natural, de un miembro del *ordo equester*. Esta interpretación se ha vuelto a reiterar recientemente. En ello, sin embargo, una opinión divergente, según la cual la figura se debe comprender como una niña vestida con la *toga praetexta*, que caracteriza a la portadora como romana soltera nacida libre (Marcks, 2005; Marcks, 2008), ha sido contradicha con argumentos insuficientes y la estatua ha vuelto a clasificarse como masculina (Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, pp. 150-153). La nueva presentación de la estatua en el Museo de

1 Los autores agradecen a Mercedes Jover Hernando y Susana Irigaray Soto la invitación a examinar la estatua en el museo y a dar constancia de los resultados en este artículo. También queremos darles las más sinceras gracias por habernos facilitado fotografías y material de documentación sobre la estatua, así como por las conversaciones y sus observaciones. Nuestro agradecimiento al Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Navarra por el permiso para reproducir la radiografía de la estatua (aquí figura 8 c) y a Mercedes Jover Hernando por gestionar dicha autorización. Luis Romero Novella tuvo la amabilidad de poner a nuestra disposición sus últimas aportaciones sobre la estatua inmediatamente después de la publicación del volumen del CSIR España I 9 en octubre de 2024. Este texto del volumen España I 9 del CSIR también puede consultarse ahora –con más debates sobre el tema– en <http://oppidaimperiromani.blogspot.com/2025/04/de-pvella-togata.html>.

Navarra en Pamplona, que manifiesta la interpretación como niña, ha despertado un gran interés público y ha dado lugar a un debate entre los especialistas en escultura romana que se ha llevado a cabo en diversos medios de comunicación nacionales, regionales y municipales. El presente artículo aboga una vez más por la interpretación de la estatua como figura de niña e intenta corregir las observaciones erróneas del objeto y los razonamientos problemáticos relativos a la interpretación de las fuentes que llevaron a clasificar la estatua como masculina.

La historia de la antigua *Pompelo*, desde el momento en que se elaboró la estatua hasta los acontecimientos que parece documentar el contexto de su hallazgo, sólo se ha explorado arqueológicamente de forma parcial hasta la fecha. Las particularidades mencionadas de la estatua de bronce permiten arrojar luz sobre los ideales sociales y objetivos que guiaron a quienes encargaron la estatua y que presumiblemente compartían con muchos habitantes de la antigua *Pompelo*, dado que también regían en todo el Imperio Romano.

Las siguientes consideraciones se basan en la autopsia de la estatua y utilizan, entre otras, imágenes cedidas amablemente por el Museo de Navarra.

2. BREVE PRESENTACIÓN DE LA ESTATUA

En el Museo de Navarra (n.º inv. CE004823), a los visitantes les espera un extraordinario

hallazgo de época romana: el cuerpo de una estatua-retrato de bronce de una niña vestida con *tunica* y *toga praetexta* (figuras 1-9, 13-14). La figura tiene una postura de paso contenido con el pie izquierdo ligeramente adelantado. El hombro derecho está algo inclinado, el brazo cuelga recto a lo largo del cuerpo, la mano sujeta tres espigas de trigo con las puntas apuntando al suelo (figuras 5-6). Mantiene el brazo izquierdo pegado al costado, con el antebrazo doblado y apuntando ligeramente hacia fuera. Los dedos de la mano izquierda están doblados en mayor o menor grado en posición relajada, pero no sujetaban ningún objeto. Las puntas de los dedos pulgar e índice están unidas por un puente corto (figura 7). Por un lado, destaca el material, ya que en Hispania sólo han salido a la luz unas pocas estatuas-retrato de bronce de época romana², y por otro lado, la indumentaria con la *toga praetexta*, una prenda que se reservaba a los niños de ambos sexos y a los varones adultos que ocupaban un cargo de magistrado, y que en los monumentos figurativos se representaba principalmente en hombres y niños, pero seguidamente se empleaba, aunque con menos frecuencia (*cfr.* el Apéndice), para las representaciones de niñas (Gabelmann, 1985). Las fuentes antiguas indican claramente la función del dobladillo púrpura de las vestimentas, y la investigación lo ha venido demostrando repetidamente desde el siglo XIX (Warde Fowler, 1896): A saber, con el traje romano se indicaba también la pertenencia social de los niños a los *cives Romani* y el dobladillo púrpura de la prenda, con su significado religioso, protegía a todo portador de una prenda marcada de esta forma contra agresiones – y en el caso

2 Para una visión general *cfr.* Olcina Doménech, 2017. Datos sobre la distribución geográfica de los hallazgos en las tres provincias hispanas y la distribución cronológica desde el siglo I a. C. hasta el siglo III d. C. *ibid.* 142; exposición de las estatuas-retrato de la familia imperial y de las pocas que pueden atribuirse a particulares, incluida la estatua de *Pompelo*, *ibid.* 142-146. Fundamentalmente ya Clavería Nadal y Koppel (2007). Mezquíriz Irujo (2011) ofrece una recopilación en particular de los hallazgos de bronce de la provincia de Navarra (la estatua de *Pompelo* *ibid.* 27 n.º 1 y los *calcei equestres* de una estatua de bronce que han perdurado sobre una base de la antigua Cara *ibid.* 28 n.º 4).



Figura 1. Estatua de niña con *tunica* y *toga*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.

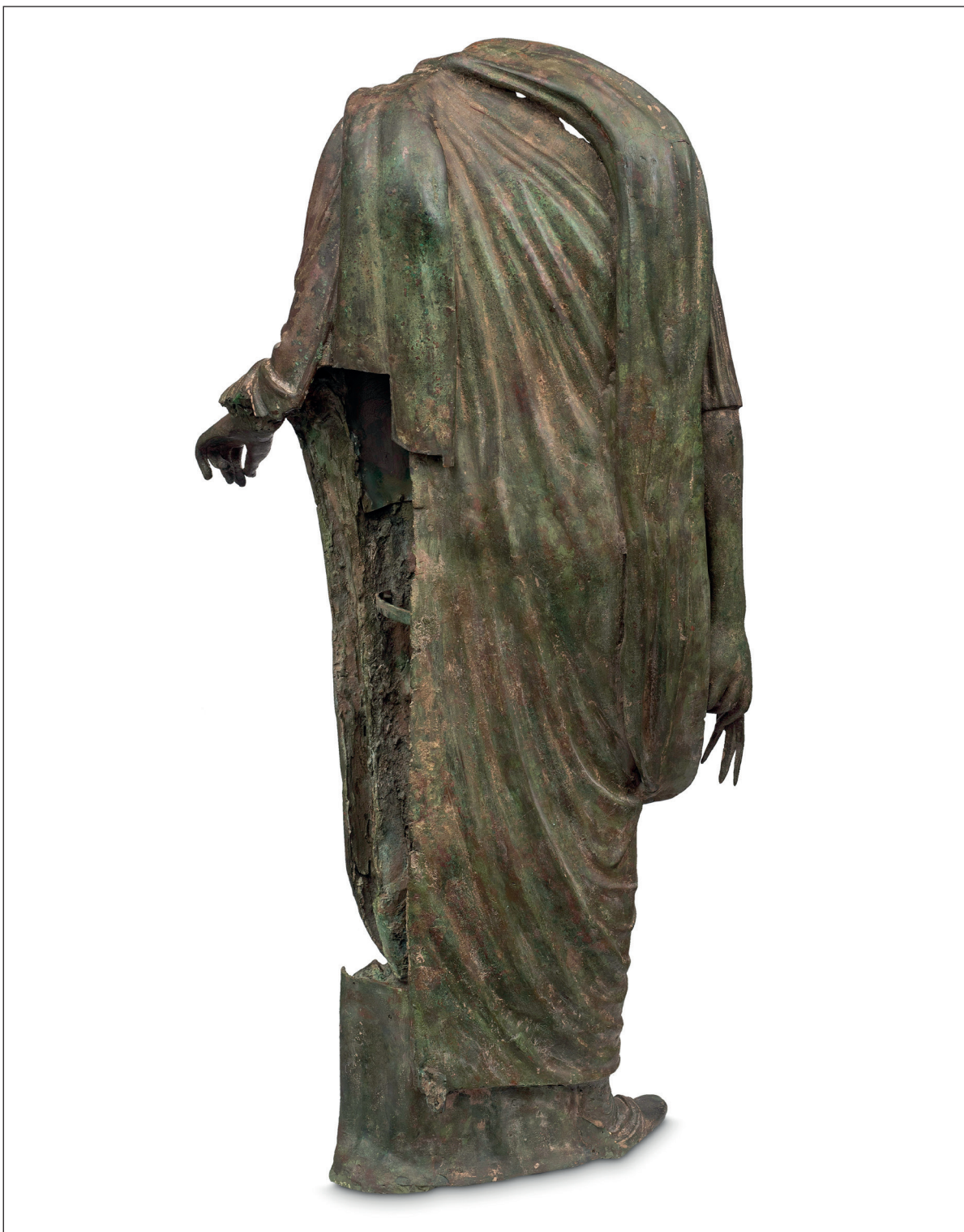


Figura 2. Estatua de niña con *tunica* y *toga*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.

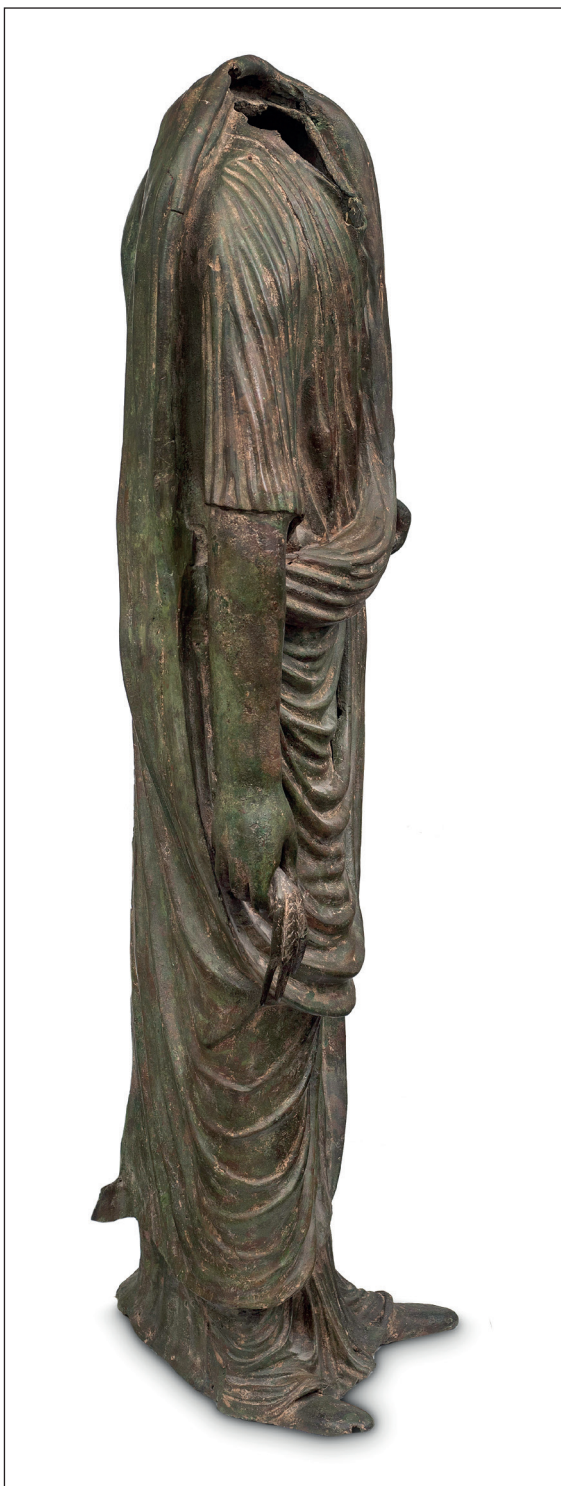


Figura 3. Estatua de niña con *tunica* y *toga*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.

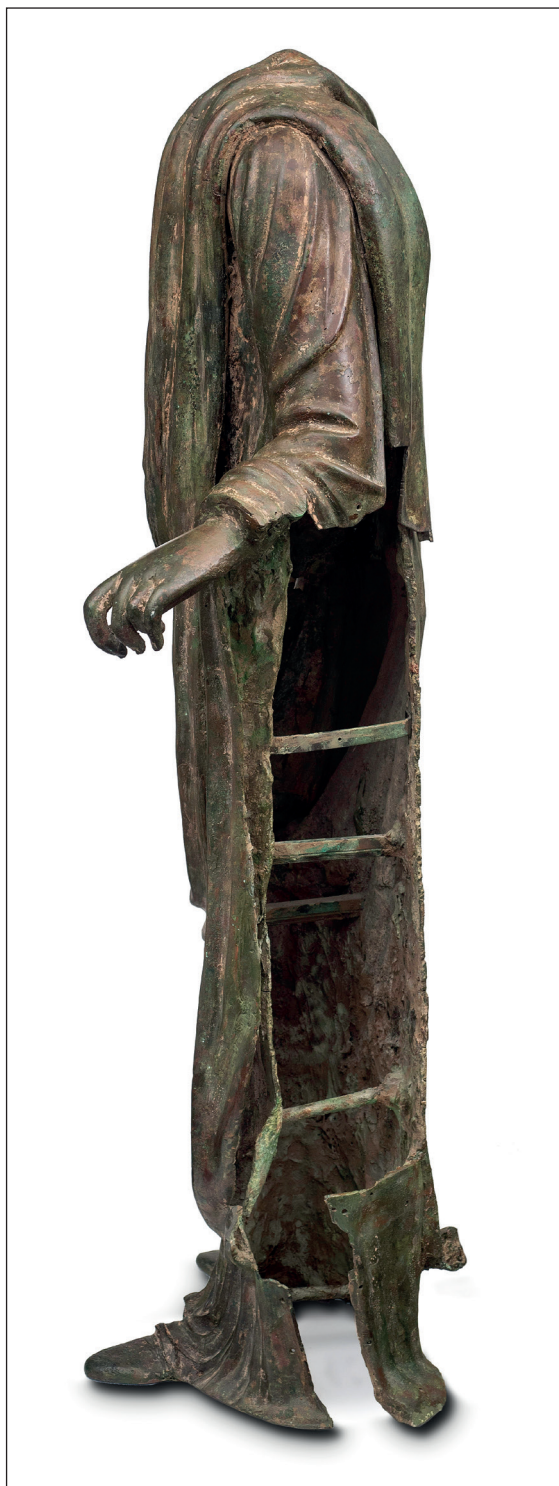


Figura 4. Estatua de niña con *tunica* y *toga*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.

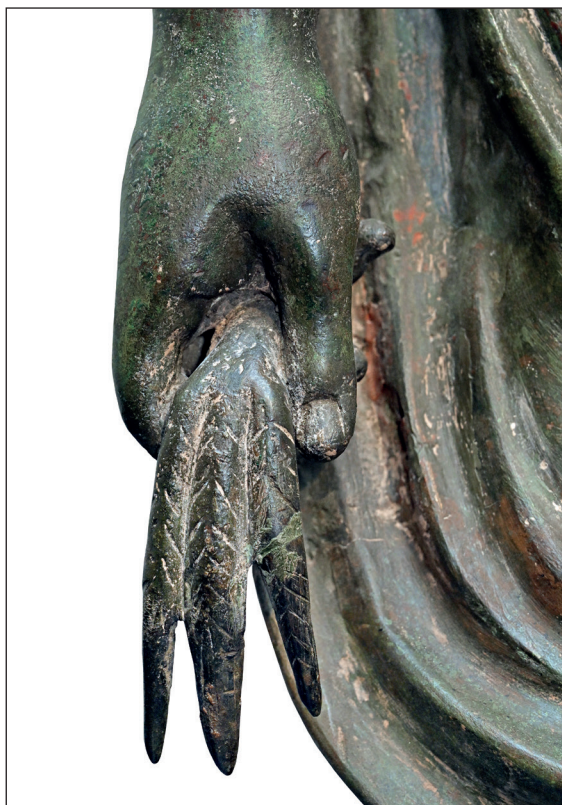


Figura 5. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle mano derecha: espigas de trigo. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de H. R. Goette.

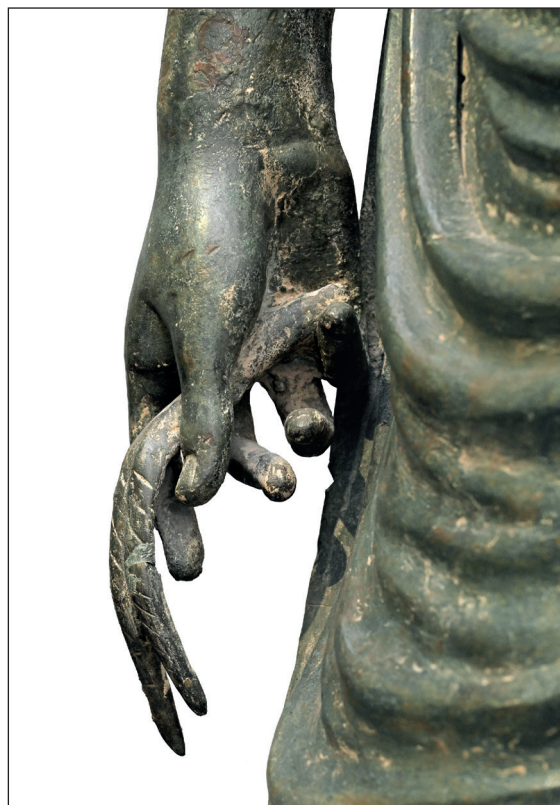


Figura 6. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle mano derecha: espigas de trigo. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de H. R. Goette.

de los niños y las niñas esto significaba sobre todo de acoso sexual, que en el derecho romano se denominaba *stuprum* y estaba severamente sancionado por la ley (Sebesta, 1997; Sebesta, 2005; Cleland et al., 2007, pp. 151-152, 190-197; Dolansky, 2008, pp. 53-54 y 60, nota 3; Edmondson, 2008, p. 26; Edmondson & Keith, 2008, pp. 7-8; Olson, 2008a; Olson, 2008b; Larsson Lovén, 2014, pp. 268-269; Rothe, 2019, pp. 37-38; Miramontes Seijas, 2021, p. 168).

3. CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO Y PARADERO

La estatua de bronce apareció en 1895 durante los trabajos de excavación que se lleva-

ron a cabo para la construcción de un edificio de viviendas en la pamplonesa calle Navarrería, probablemente a la altura del actual n.º 16. Juan Iturralde y Suit (1895, p. 178) describió el hallazgo ese mismo año como: «una estatua de bronce de tamaño natural, sin cabeza, muy deteriorada y rota en su mayor parte, sobre la cual se había desplomado una gruesa losa, ...». La figura aparece por primera vez con foto en una publicación de Julio Altadill de 1911 (figura 8 a). En ella señala que en su día se encontró rota en tres trozos y que ahora se presenta en estado reconstruido (Altadill, 1911, p. 681).

Durante las excavaciones mencionadas de 1895 se recuperaron, además de la estatua de



Figura 7. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle mano izquierda. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.

bronce, otros hallazgos, entre ellos una enorme base de arenisca, fragmentos de columnas de gran diámetro, un capitel y una cabecita femenina de bronce, hoy sin paradero conocido, que probablemente perteneció a un pequeño busto. Iturralde y Suit (1895, p. 178) escribe sobre las circunstancias del hallazgo: «Todo estaba ente-

rrado entre fajas de tierra calcinada, y claramente se comprende que allí debió haber un terrible incendio en la época romana, pues esos restos escultóricos guardan claras señales de ello, notándose en derredor suyo, en grandes cantidades, menudísimas partículas de metal fundido». También Julio Altadill menciona en su publicación que las piezas de bronce presentaban en los bordes de sus roturas signos indelebles de principio de fundición. Además de las partículas de metal fundido señaladas por Iturralde y Suit, informa de que se recuperaron monedas que habían comenzado a fundirse y, por tanto, estaban deformadas en los bordes (Altadill, 1911, pp. 681-682)³.

La estatua fue entregada a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra para su custodia y estudio, junto con las demás piezas (Iturralde y Suit, 1895, p. 178), y posteriormente se conservó en el Museo conformado por dicha Comisión (Altadill, 1919, p. 252). Sin embargo, continuó siendo una posesión de José Aramburu, maestro de obras de la ciudad, que se había convertido en el propietario del hallazgo según la ley vigente en aquel momento. Según Altadill, Aramburu, que nunca quiso cederla a la Comisión de forma permanente, la reclamó en 1904 o 1906 (Altadill, 1919, p. 252⁴). Años más tarde, el mismo autor localiza la escultura en el Museo Artístico-Arqueológico de Navarra, antecedente directo del actual Museo de Navarra (Altadill, 1911, p. 681), de lo que no hay prueba directa, por lo que es posible que ya hubiera iniciado su odisea por diversas colecciones privadas, en un primer momento en

3 Una documentación de la estatua a mediados de la década de 1990 (Mattusch, 1996) no reveló ningún rastro de incendio. Sin embargo, la estatua había sido restaurada previamente (véase más adelante).

4 En su publicación de 1919, Altadill informa de que la devolución de la estatua había sido solicitada por su propietario quince años antes, o sea, en 1904. Según Jesús Sesma Sesma, arqueólogo de la Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, el propietario no recuperó la estatua hasta 1906. Agradecemos al Museo de Navarra esta información.

Francia. Esta circunstancia hizo que la estatua se considerara perdida durante mucho tiempo (Elorza Guinea, 1974, p. 49; Mezquíriz Irujo, 2011, p. 22⁵). En 1996, sin embargo, apareció en el catálogo de una exposición de los Harvard Art Museums, que mostraba grandes bronce antiguos procedentes de colecciones norteamericanas (Mattusch, 1996, pp. 343-347, n.º 54), pues había pasado a formar parte de la colección privada de John W. Kluge, en EE UU. Luis Romero Novella y colegas han reconstruido la turbulenta historia de la estatua hasta su préstamo temporal en 2022 y su reintegración por compra en la colección estable del Museo de Navarra en 2023 y el camino de su redescubrimiento para la investigación arqueológica (Romero Novella & Montoya González, 2015, pp. 280-281; Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, pp. 150-151).

4. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La fotografía publicada en 1911 (figura 8 a) muestra la estatua en estado recompuesto, es decir, ensamblada a partir de los fragmentos. En aquel momento, había agujeros en varias zonas de la vestimenta, y en otros lugares se habían roto partes de la misma o se apreciaban grietas en el metal. En la fotografía mencionada se aprecian tres agujeros (figura 8 b): uno se encuentra delante del vientre e interrumpe el trazado del *balteus* aproximadamente en el punto donde cabría esperar un *umbo* en semejante tipo de *toga*. Otro agujero, bastante grande, afecta a la parte de la *toga* que se extiende entre el cuerpo, el codo y el antebrazo izquierdos. Un tercer agujero, igualmente grande, se abre algo por debajo del hombro izquierdo y baja hasta el *balteus*.

Como muestra también la foto, faltaban trozos del *sinus* y casi todo su borde. La mitad inferior del *sinus* estaba partida por una rotura. Otra rotura vertical atravesaba la parte inferior de la *tunica* que asoma por debajo de la *toga* y cae sobre los pies; aquí el metal estaba deformado y se abría en canal. La punta del pie izquierdo, que sobresalía por debajo del borde de la *tunica*, se había perdido y el antebrazo izquierdo estaba muy dañado. Además, la fotografía muestra graves daños en el borde de la *tunica* a la altura del escote, que sin duda pueden atribuirse al hecho de que la cabeza había sido arrancada. También faltaba la punta de la espiga de trigo que la niña representada sostiene en la mano derecha y que está más cerca del pulgar. Es posible que las puntas de las otras dos espigas también estuvieran dañadas. Pero esto no se puede determinar claramente a partir de la fotografía histórica (figura 8 a).

Hoy en día, la figura tiene un aspecto muy diferente, hecho que se debe a que ha sido restaurada varias veces. Una fotografía publicada en 1985 documenta un aspecto ya claramente alterado (Eisenberg, 1985, p. 97, n.º 277). Muestra que se había remodelado el borde del *sinus* y añadido la punta del pie izquierdo. El antebrazo izquierdo se reparó y la mano izquierda, que en su día se había fundido por separado, fue recolocada y fijada con un tornillo⁶. Además, se cerraron dos de los tres agujeros antes descritos; estos son el agujero delante del centro del cuerpo y el que estaba situado debajo del hombro izquierdo. Para ello, se intentó reconstruir el antiguo trazado del *balteus* y del *umbo*, hecho importante en la medida en que, como aclararemos más adelante, debe tenerse en cuenta a la hora de datar la estatua. La fecha

5 Según Mezquíriz Irujo, la estatua desapareció a principios del siglo XX junto con otros hallazgos realizados en Pamplona en las mismas fechas.

6 El uso de un tornillo se comunica en Mattusch, 1996, p. 343.



Figura 8 a. Estatua de niña con *tunica* y *toga* en el estado de conservación de 1911. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía sacada de J. Altadill, *Geografía del País Vasco-Navarro*, 1911, p. 681.



Figura 8 b. Estatua de niña con *tunica* y *toga* en el estado de conservación de 1911 con flechas indicando los agujeros. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía sacada de J. Altadill, *Geografía del País Vasco-Navarro*, 1911, p. 681.

en la que se publicó la fotografía, el año 1985, proporciona un *terminus ante quem* para la fase de restauración en la que se llevaron a cabo

las medidas mencionadas (*cfr.* Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 151). Otras fotografías datan de 1996. Muestran la estatua

en un estado nuevamente alterado (Mattusch, 1996, p. 344, fig. a y b, n.º 54). Ahora también se ha cerrado el tercer agujero, el que estaba situado entre el cuerpo y el brazo izquierdo, y se ha realizado una primera reparación del escote de la *tunica*. Sin embargo, la rotura que se abría en la zona inferior de la *tunica* entre los pies sigue estando visible. Ésta se cerró en una tercera restauración llevada a cabo entre 1996 y 2010, cuando también se retocó el escote, como muestra una fotografía publicada en el catálogo de 2010 de la casa de subastas Christie's (Christie's, 2010, fig. en p. 141, *cfr.* referencias). Carol Mattusch afirma que las secciones del *sinus* que se añadieron entre el codo derecho y el hombro izquierdo consisten en una masa similar a la resina (Mattusch, 1996, pp. 345-346). La estatua está cubierta de una pátina verdosa; sin embargo, algunas zonas poseen un lustre rojizo.

Los estudios de Mattusch sobre la factura técnica de la estatua revelaron además que antiguamente estaba compuesta por un total de más de treinta piezas individuales, fundidas por separado, de las cuales se han conservado veintitrés. Estas piezas estaban soldadas entre sí. Hay una gran abertura en la vista del perfil izquierdo (figura 4). Las piezas de bronce que faltan aquí no fueron repuestas durante los trabajos de restauración (figura 4). Mattusch supone que originalmente aquí debía de haber cinco piezas, de las que sólo se soldaron en algunos puntos la pieza superior y la inferior, ya que no hay rastros de unión a lo largo de los bordes de la abertura. Así pues, el lado izquierdo de la estatua permaneció abierto durante todas las etapas de restauración. Los soportes metálicos utilizados para estabilizarla son probablemente del siglo XIX (Mattusch, 1996, p. 344⁷).

Dado que la radiografía de la pieza, del año 2023 (figura 8 c), es útil para determinar cortes, uniones, perforaciones y zonas con mayor o menor densidad de metal, pero no proporciona información sobre los porcentajes de aleación, para comprobar definitivamente que la *tunica* –que cubre la parte superior del cuerpo de la figura y que coincide estilísticamente con la que cae sobre los pies– y la toga forman una misma pieza original, se realizó un estudio en mayo de 2024, con la tecnología hiperspectral de Bruke, que detecta distinta composición del metal en las zonas reintegradas y que dará a conocer el Servicio de Patrimonio Histórico



Figura 8 c. Radiografía de la estatua de niña con *tunica* y *toga*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía por cortesía del Servicio de Patrimonio Histórico.

7 Mattusch *ibid.* describe con detalle cómo se ensamblaron las piezas. También afirma que hay quince reparaciones rectangulares de época romana.

del Gobierno de Navarra. Las reintegraciones posteriores a la fotografía de 1911 (marcadas en naranja en la imagen actual de la figura togada, figura 8 d derecha) mostraron una

mayor presencia de elementos como titanio y hierro, así como menor presencia de plomo en comparativa con el bronce visible en la fotografía de 1911 (figura 8 d izquierda)⁸.



Figura 8 d. Comparativa estado de la pieza en 1911 y aspecto actual con indicación de las zonas reintegradas. Fotografía por cortesía del Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco.

8 El estudio analítico no invasivo sin toma de muestra de la figura togada se llevó a cabo por parte de investigadores del Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco bajo la dirección de la Profesora Maite Maguregui, a quien agradecemos la imagen y su autorización para publicarla.

5. MASCULINA O FEMENINA? – LA *TUNICA*

La figura viste una *tunica*⁹ bajo la *toga*. En la *tunica*, dos muescas, talladas en el metal después de la fundición, descienden desde el hombro derecho hasta tropezar con el *balteus* de la *toga* (figura 9)¹⁰. Probablemente se les fijaba una tira decorativa de otro metal, como sabemos por numerosas figuras de bronce de tamaño natural (*vid.* nota 14) y de pequeño formato. Además, la *tunica* es visible en la zona inferior, tapando las piernas y cayendo sobre los pies. Aquí cae con abundancia de finos pliegues que acentúan la anchura y longitud de la vestimenta y la finura de su tejido. El borde descansa en el suelo, acumulándose sobre el calzado y dejando al descubierto únicamente las puntas de los pies.

El atuendo y las espigas de trigo en la mano derecha de la figura llevaron a Altadill en aquel tiempo a identificar la escultura como una representación de la diosa Ceres (Altadill, 1911, pp. 681-682; también Mezquíriz de Catalán, 1958, p. 20). Otros, sin embargo, consideraron que se trataba de la representación de un personaje masculino. En 1974, Juan Carlos Elorza Guinea admitió que una *tunica* que cae hasta los pies es «más propia de una escultura femenina», pero la anatomía, en particular la ausencia de cualquier indicio de volumen de los senos en el pecho, las caderas rectas y los brazos presuntamente fuertes, le llevó a identificar la figura como masculina (1974, pp. 49-50). También Mattusch (1996, p. 343) calificó la figura de masculina. Lo basó, en



Figura 9. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle de la *tunica*: muescas. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de H. R. Goette.

9 Sobre las características de la *tunica* romana, *vid.* Pausch, 2003, pp. 59-60; Goette, 1990, pp. 8-10; Goette, 2013, pp. 39-42 con fig. 4.

10 Mattusch (1996, p. 343) habla equivocadamente de «a narrow vertical channel» que ya se hubiera elaborado en el modelo de cera. Sin embargo, visto de cerca, se observa que no se trata de una depresión, ya que los pliegues de la vestimenta atraviesan el supuesto canal, y que las mencionadas líneas delimitadoras se trazaron efectivamente tallando el metal después de la fundición.

particular, en la mencionada franja decorativa de la *tunica*, que consideró un *angustus clavus* que caracterizaría al personaje representado como miembro del *ordo equester* (véase más adelante).

Sin embargo, la identificación de la estatua togada como masculina entra en conflicto con el concepto, expresado por primera vez por Hanns Gabelmann, de que la *tunica*, como prenda interior que alcanza hasta el suelo, se da exclusivamente en el sexo femenino, mientras que la *tunica* de los varones es más corta (Gabelmann, 1979, p. 235 con nota 73; Pausch, 2003, pp. 92-93; Cleland et al., 2007, pp. 200-202). Por consiguiente, la persona representada tiene que ser femenina (así Marcks, 2005, pp. 253-254, cat. 89; *vid.* también *ibid.* 95-98; Marcks, 2008, pp. 155-160). Este punto de vista se ve respaldado por una monografía recientemente publicada sobre la indumentaria femenina romana. Según ésta, la *tunica* de los varones «never appears above their feet under the *toga*», mientras que en las figuras femeninas cualquier tipo de prenda interior cae hasta los pies y toca el suelo (Raeder, en Radicke, 2023, p. 675).

Para ilustrarlo, los autores remiten, entre otras cosas, a un grupo estatuario procedente de Roma (Musei Capitolini, Centrale Montemartini, inv. S.2176), que incluye el que probablemente es el ejemplo más destacado de una niña vestida con la *toga* que no era miembro de la familia imperial (Olson, 2008b, pp. 142-143, fig. 6.1; Larsson Lovén, 2014, pp. 268-269, fig. 12.8; Rothe, 2019, pp. 37-38, fig. 1.3; Raeder, en: Radicke, 2023, pp. 688-689, lám. 1; aquí figuras 10-11). La niña pequeña aparece al lado de su madre con una *tunica* que cae hasta los pies. Otro ejemplo es una escena en relieve de la tumba *Haterii* que se guarda en el Vaticano (Mus. Gregoriano Profano ex Latrense, inv. 9999: Sinn et al., 1996, pp. 45-51, n.º 5, lám. 8-10, esp. 9, 1) y que muestra una capilla ardiente: Vemos a dos mujeres y dos



Figura 10. Grupo estatuario de madre e hija. Musei Capitolini, Centrale Montemartini. Fotografía de H. R. Goette.

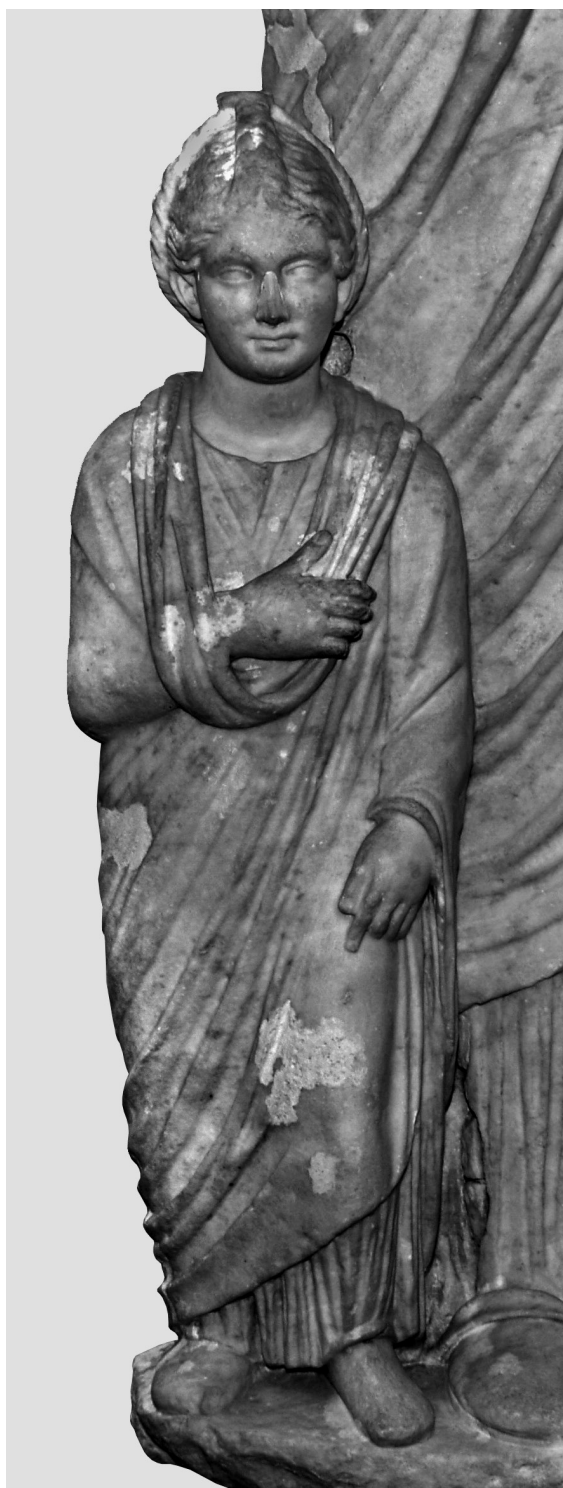


Figura 11. Niña del grupo estatuario. Musei Capitolini, Centrale Montemartini. Fotografía de H. R. Goette.

hombres de luto, cada una de ellas vestida con una *tunica* que cae hasta los pies, mientras que las prendas correspondientes de los hombres sólo les llegan hasta las rodillas (Raeder, en: Radicke, 2023, p. 675, pl. 3.1; aquí figura 12).

En la monografía publicada en 2024 por Luis Romero Novella y Javier Andreu Pintado sobre las esculturas romanas del territorio del *Conventus Caesaraugustanus* se contradice la opinión de que solamente los personajes femeninos llevaban túnicas que caían hasta los pies (Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 153; así mismo Romero Novella & Montoya González, 2015, p. 284). Los autores hacen referencia a varias estatuas masculinas togadas, que presuntamente demuestran que los varones también podían ser representados con una *tunica* larga hasta los pies. En consecuencia, afirman que la estatua de *Pompelo* podría identificarse como masculina, tal y como dicen que sugiere su anatomía (Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 151; Romero Novella & Montoya González, 2015, p. 284). El calzado sería el *calceus*. Sin embargo, debido a que la *tunica* cubre casi por completo la zona de los pies, según los autores mencionados, sería imposible decidir de cuál de los tres tipos de *calceus* se trataba, si del *calceus patricius*, *senatorius* o *equester* (Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 151; así mismo Romero Novella & Montoya González, 2015, p. 282).

Las estatuas que los autores citan en apoyo de su tesis son las siguientes:

- 1) Un *togatus* procedente de Astigi (*vid.* Romero Novella & Montoya González, 2015, p. 284 con fig. 2 a): Esta estatua se halló fragmentada; la pierna derecha se había preservado sólo hasta el centro de la tibia y la izquierda hasta el tobillo (*cfr.* Goette, 1990, lám. 31, 1). Durante una restauración moderna se añadió el extremo inferior de la figura, a la que se dotó por error de una *tunica* que cae



Figura 12. Relieve de la tumba *Haterii*. Vaticano, Museo Gregoriano Profano ex Laterense. Fotografía de H. R. Goette.

hasta el suelo. En la fotografía publicada por Luis Baena del Alcázar, es muy fácil reconocer dónde comienza el añadido moderno (Baena de Alcázar, 2009, p. 254 con fig. 2).

- 2) Un *togatus* expuesto en el Casino Mas-simo en Roma (Goette, 1990, p. 29, nota 122 a, lám. 5 a): En esta figura se aprecia un trozo de tejido entre las piernas por medio de pliegues verticales indicados esquemáticamente, que debe pensarse

como si cayera por detrás de la figura, y que confieren a esta un carácter de relieve. Si aquí se pretendiera una *tunica* larga, el tejido también tendría que ser visible en la parte de delante, por debajo de la toga.

- 3) Un *togatus* procedente de la *Via Appia* de Roma (Frenz, 1977, apéndice I 18, fig. 18): En este caso se trata de un relieve funerario que representa un *togatus* del tipo denominado «*pallium*» (sobre el

tipo *cfr.* Goette, 1990, pp. 24-25), en el que no es una *tunica* sino la *lacinia* la que aparece bajo el borde redondeado de la *toga* y descansa sobre el dorso del pie izquierdo.

- 4) Un *togatus* en Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 124472 (Giuliano, 1981, pp. 41-42, n.º I 30): Esta figura tampoco lleva *tunica* larga. Por el contrario, también en este caso es la *lacinia* la que toca el suelo. No sólo se distinguen en ambos pies los *calcei equestres*, que en caso de que se tratara de una *tunica* larga deberían estar cubiertos por esta, sino que también se aprecia un trozo de pierna desnuda más arriba de los *calcei*. Además, el borde de la *tunica* que realmente viste la figura asoma por debajo del *sinus* que se extiende sobre la pierna derecha. En esta figura la *tunica* sólo llega hasta la mitad de las tibias.

Por lo tanto, ninguno de los ejemplos citados es adecuado para demostrar una *tunica* que llega hasta el suelo en los *togati* masculinos y, por lo tanto, justificar la designación de la estatua de *Pompelo* con una prenda interior tan larga como masculina. Según criterios arqueológicos, se trata claramente de una figura femenina, la estatua de una niña. Fuentes escritas antiguas confirman categóricamente que una *tunica* de esta longitud que llegaba hasta los pies se consideraba inapropiada para los hombres, e incluso estaba mal vista. Como ejemplos pueden servir pasajes que Radicke ha recopilado sobre la llamada *tunica talaris* (= χιτὼν ποδῆρης), una forma especial griega de *tunica* que llevaban las mujeres como prenda exterior, es decir, sin manto, y que, según el equivalente griego ποδῆρης, llegaba hasta los pies. Las fuentes antiguas se refieren a Verres y a los seguidores de Catilina, a quienes Cicerón acusa en sus discursos de haber violado el «código de vestimenta» masculino al aparecer con este atuendo (Cic.,

Verr. II 5, 31; Cic., *Cat.* 2, 22; *cfr.* Suet., *Cal.* 54, 2; Radicke, 2023, pp. 256-257, 260).

Un argumento adicional a favor de la identificación de una prenda interior larga como prenda femenina, que también se encuentra a menudo en estatuas femeninas con un manto colocado sobre ella, pero que igualmente se da en algunas representaciones de niñas con la *toga*, es un cordón que ciñe la *tunica* a media altura de la parte superior del cuerpo (esto es, por debajo de los senos en el caso de las mujeres adultas). Este motivo o detalle de vestimenta jamás aparece en representaciones de personajes masculinos, por lo que las estatuas con una *tunica* larga, ceñida de este modo, y una *toga* pueden identificarse inequívocamente como estatuas de niñas, y por tanto, la afirmación de que las niñas no llevaban *toga* debe rechazarse por errónea.

Por último, un pasaje de Quintiliano (*Inst.* XI 3, 138) expresa sin rodeos el hecho de que la *tunica* de los varones era más corta que la de las mujeres. En este pasaje, el autor discute el atuendo correcto de un orador ataviado con la *toga*. Así, explica cómo debe ceñirse la *tunica* para que tenga la longitud adecuada (*cfr.* Radicke, 2023, p. 251):

«*Sed nos de praesentibus loquimur. Cui lati clavi ius non erit, ita cingatur, ut tunicae prioribus oris infra genua paulum, posterioribus ad medios poplites usque perveniant: nam infra mulierum est, supra centurionum.*».

«Pero hablemos ahora del presente. Quien no tenga derecho al *latus clavus* debe ceñir su *tunica* de modo que el borde delantero llegue un poco por debajo de la rodilla y el trasero hasta el centro de la corva. Pues corresponde a las mujeres llevarla más larga, y a los centuriones llevarla más corta.».

A pesar de las evidencias arqueológicas y de las afirmaciones de las fuentes escritas citadas,

Romero Novella y Andreu Pintado insisten en que la *togata* de *Pompelo*, si bien es cierto que viste una *tunica* larga, pese a ello es una representación masculina, y en este contexto remiten a *subucula* y *supparus*, diciendo que podrían estar representados aquí (2024, p. 153). La *subucula* era efectivamente una sub-*tunica* (cfr. Varro, *LL* 5, 131; Cleland et al., 2007, p. 183), que vestían tanto hombres como mujeres (Radicke, 2023, pp. 261-276). Sin embargo, como la estatua de *Pompelo* únicamente porta una sola *tunica*, queda descartada una interpretación de la larga *tunica* representada como *subucula*.

La referencia al *supparum* (también *supparus*) carece de importancia. Como señala Radicke, incluso en la Antigüedad había desacuerdo sobre la apariencia y el uso de esta prenda, un déficit que incluso la investigación moderna ha sido incapaz de resolver. Radicke considera posible que el término todavía se refiriera a una prenda de vestir en la primera mitad del siglo I a. C., pero ya no era el caso en época imperial (Cleland et al., 2007, p. 184; Olson, 2008b, pp. 142-143; Radicke, 2023, pp. 576, 641-643). El vocablo se convirtió en un *terminus* puramente literario y quedó restringido en gran medida a la comedia como término para una prenda de vestir. Aquí, pero también en la sátira, *supparus* es siempre una palabra para indumentaria femenina. Este término sólo se asocia a los hombres cuando se trata de travestis¹¹ o eunucos y hombres afebinados¹² (Radicke, 2023, pp. 184 y ss.). Con

referencia a Varrón *LL* 5, 131, Radicke llega a la conclusión de que *supparus* ya es aquí una glosa y no tiene cabida en una historia de la indumentaria romana¹³.

Así pues, además de las espigas de trigo en la mano derecha de la estatua de la que se habla aquí, es la longitud de su *tunica*, que cae hasta los *calceoli*, lo que demuestra que la persona representada es femenina. Con una altura conservada de 127 cm, la estatua puede ciertamente considerarse de tamaño natural, ya que representa a una niña de entre diez y doce años, es decir, antes de la pubertad. Y al igual que en la mayoría de las *togatae*, la parte superior del cuerpo no es claramente femenina, acorde con su edad infantil.

Lo que queda por explicar es la franja decorativa que se deduce de las incisiones mencionadas y que en su día adornaba la *tunica* de la figura (figura 9). Quienes creen que se trata de una estatua masculina con *toga* la interpretan como el *angustus clavus* y, por tanto, como la estrecha franja de color púrpura que adornaba la *tunica* de los miembros del *ordo equester*. Cabe señalar de paso que desde hace tiempo está claro que el *angustus clavus* no permite afirmar claramente el estatus social de los varones que vestían túnicas adornadas con él, y que la anchura de los *clavi* no estaba prescrita con una medida específica – pues Augusto llevaba *clavi* en la vestimenta interior que no eran «ni demasiado anchas ni demasiado estrechas» (Suet., *Aug.* 73; Goette,

11 Hay una escena bien conocida en Festo (p. 406, 8-21 L) en la que un joven, disfrazado de mujer, se cuela en casa de su amante y es descubierto. Para librarse, señala que lleva ropa femenina y que, por tanto, debe de ser una chica. Según Radicke, esto indica que el *supparus* era una prenda visible y típicamente femenina (Radicke, 2023, pp. 133, 156, 643-645, 655-656).

12 Así en la sátira Euménides (frg. 149-150, 119-121), en la que el narrador se entusiasma con la belleza de los sacerdotes de la *Magna Mater* y su vestimenta con ropas de mujer y niña (Radicke, 2023, pp. 184-186).

13 Radicke, 2023, pp. 572-573: «In no way does the term **supparus* witness a respective differentiation of the Roman costume that took place in early times. This should be regarded as another historical fiction of Varro, and the **supparus* should therefore be banned from the history of real Roman dress».

1990, p. 9 con Q 47; Cleland et al., 2007, p. 35). Las franjas rojas verticales decorativas también se encuentran en representaciones de esclavos y ayudantes en las ceremonias de culto y en sacrificios¹⁴, lo que llevó a Thomas Fröhlich a afirmar acertadamente que, dado que incluso los que guiaban a un asno y los *famuli* lucían la *tunica* adornada con franjas verticales, habría que abandonar definitivamente la idea de poder determinar el rango social de una persona basándose únicamente en los *clavi*¹⁵. Como elemento revelador del estatus social, los *clavi* pueden contribuir, todo lo más, a precisar la posición social de una persona representada en combinación con otras insignias de rango, en particular los distintos tipos de *calceus* (Goette, 1988, pp. 449-464; Goette, 1990, pp. 8-9).

Existen testimonios claros de franjas decorativas de colores en las vestimentas de figuras femeninas, por ejemplo, en pinturas murales romanas, mosaicos y –particularmente impresionantes– en retratos de momias. Este género artístico surgió en la segunda década del siglo I d. C. (Borg, 1996, p. 28; *cfr.* Parlasca & Seemann, 1999, p. 33: época tiberiana). Las franjas decorativas aparecen en los retratos de momias en diferentes colores y anchuras. Barbara Borg utiliza siempre el término «chitón»

para describir las prendas tanto de las mujeres como de los hombres y lo justifica con el hecho de que no hay pruebas de una *toga* en las tablas y, por lo tanto, no hay pruebas de un traje romano (1996, p. 161, nota 80). En la provincia de Egipto, de influencia tradicionalmente griega, el término griego «chiton» puede parecer apropiado para la prenda interior larga. Sin embargo, la terminología utilizada en la literatura romana no refleja la diferencia entre una *tunica*, cuyos dos paños de tela se cosían a lo largo de los hombros, y un *chiton*, que se abotonaba en los hombros; más bien, los términos son intercambiables. En escultura y pintura, sin embargo, la diferencia es bastante evidente (Radicke, 2023, p. 255; Raeder, en: Radicke, 2023, p. 676). La *togata* de *Myrtilis*, sobre la que se volverá más adelante, demuestra que la prenda interior abotonada sobre los hombros podía llevarse bajo la *toga* como una *tunica* (figura 17). Por tanto, es posible que las dos prendas interiores fueran intercambiables en el uso cotidiano romano. Entonces, nada habla en contra de que las mujeres que aparecen en los retratos de momias también vistieran a su manera como las demás damas de la clase alta romana (Parlasca & Seemann, 1999, p. 40). De hecho, túnicas con *clavi* rojos, como las que pueden verse en los retratos de momias¹⁶, también se observan en las pinturas murales

- 14 Fless (1995, p. 38) llega a la conclusión de que las túnicas con *clavi* eran una de las prendas habituales de los sirvientes, representadas por ejemplo en las pinturas de los *lararia* de las ciudades del Vesubio, donde se puede apreciar a *ministri* vistiendo túnicas blancas con dos *clavi* rojos. Para más ejemplos de sirvientes de sacrificios con *clavi* rojos sobre *tunica* blanca, *cfr.* Fless, 1995, p. 38 con nota 220, lám. 25.2 y lám. 26-29. La representación más conocida de un sirviente de sacrificios con *clavi* en la *tunica* es probablemente la estatua de bronce de un *camillus* en Roma, Palazzo dei Conservatori, inv. 1184; en este caso, los *clavi* están incrustados en cobre (Jones, 1926, pp. 47 y ss., lám. 66; *vid.* también Kluge, 1927, vol. 2, pp. 91 y ss.; vol. 3, lám. 26; Fless, 1995, p. 238, lám. 20).
- 15 Fröhlich, 1991, p. 32, nota 144: «..., sollte man sich endgültig von der Vorstellung lösen, allein an Hand der *clavi* den sozialen Rang einer Person bestimmen zu können».
- 16 Ejemplos: Colección particular (Parlasca & Seemann, 1999, p. 210, cat. 2); Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. E 5.1981 (Parlasca & Seemann, 1999, p. 285, cat. 185); París, Musée du Louvre, inv. N2733 (P 211) (Borg, 1996, p. 65, lám. 44, 2); San Luis, Museo de Arte de San Luis, inv. 128.51 (Borg, 1996, p. 57, lám. 48, 1); Brooklyn Museum inv. 86.226.18 (Borg, 1996, p. 57, lám. 35 c).

pompeyanas¹⁷. Es poco probable que las franjas tuvieran un significado más allá de un valor puramente decorativo (Borg, 1996, pp. 161 y ss.; *cfr.* Walker, 1999, p. 76). Así pues, debería ser válido también para la *tunica* de la figura aquí tratada que la franja decorativa sirviera meramente de ornamento de color¹⁸.

6. LA DATACIÓN

La *toga* proporciona buenas pistas para datar la estatua. Como ya se ha dicho, en el momento del hallazgo faltaba el *umbo* (así ya Elorza, 1974, p. 50). Su tamaño original puede determinarse bastante bien con ayuda de la fotografía de 1911 (figura 8 a). Hay que tener en cuenta que la estatua estaba ligeramente deformada, algo torcida, cuando fue fotografiada. Esto se puede reconocer fácilmente en el borde inferior de la *tunica*. Por lo tanto, cabe suponer que el agujero que marca la posición del *umbo* era incluso ligeramente mayor de lo que sugiere la foto. Por consiguiente, el *umbo* no debía haber sido muy estrecho, pero tampoco muy grande, ya que, como puede verse, sólo cubría una zona relativamente corta del *balteus*. Sin embargo, originalmente el *umbo* debía de solapar el *balteus* en toda su anchura. Hasta qué punto bajaba puede deducirse del hecho de que la superficie está dañada donde originalmente el *umbo* y el *sinus* coincidían.

Por lo tanto, el *umbo* debía de tener forma de lazo y sobrepasar un poco el *balteus*.

Como ya mencionamos, el tramo inferior del *sinus* tampoco se había conservado. Sin embargo, los restos que aún se pueden apreciar en la fotografía de 1911 y los pliegues que descienden cerca de la mano derecha permiten reconstruir aproximadamente el curso original de su borde: Probablemente terminaba en origen en una curva que alcanzaba un poco más arriba de la pierna de lo que ha sido remodelado en tiempos modernos. También es de suponer que su borde fuera menos voluminoso. Probablemente los dos pliegues inferiores del arco que forma el *sinus* eran algo más estrechos y sobresalían menos que lo que ocurre en la estatua restaurada. Esto se puede apreciar claramente en la vista lateral (figura 3).

El drapeado de la *toga* con un *umbo* en forma de lazo, que solapaba el *balteus* un poco, y con un *sinus* que terminaba justo debajo de la rodilla, puede clasificarse tipológicamente con facilidad y se conoce en la investigación arqueológica bajo la expresión de «toga imperial con *umbo* en forma de U» (Goette, 1990, pp. 29-54)¹⁹.

La equivocada restauración de la estatua con un *umbo* plegado que se prolonga en un recorrido apretado hasta el hombro izquierdo,

17 Nápoles, Museo Nazionale, inv. 9974: pintura de la llamada *fullonica* de *L. Veranius Hypsaeus* en Pompeya, peristilo, lado oeste de la pilastra sureste: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, p. 609, fig. 8c; Raeder en: Radicke, 2023, p. 675 con nota 15, lám. 3, 2.

18 Sobre los colores que podían tener las propias túnicas, *vid.* Radicke, pp. 253-254, 405-445.

19 Además de la *togata* de *Pompelo*, se han hallado en la Península Ibérica otras dos estatuas femeninas que representan el tipo de *toga* con *umbo* en forma de U, a saber, una estatua de *Myrtilis*, de la que se hablará más adelante, y una estatua de la Finca El Carrascal (Prov. Badajoz). Se desconoce el paradero actual de esta última. Agradecemos a Trinidad Nogales Basarrate su apoyo en la búsqueda del paradero de esta estatua. La única imagen fotográfica conocida de la estatua de El Carrascal fue publicada por Antonio García y Bellido en 1965: García y Bellido, 1965, pp. 85-86, fig. 3; *vid.* también Nogales Basarrate & Martínez, 1992-1993, p. 291, fig. 10; Marcks, 2008, p. 156, lám. 7. Para las circunstancias del hallazgo y la clasificación tipológica, véase Marcks, 2005, pp. 238-239, cat. 75.

y con un *sinus* algo más largo y voluminoso, han llevado a Romero Novella y Montoya González a datar la estatua de bronce de la que hablamos aquí en la primera mitad del siglo II d. C. por razones tipológicas (2015, pp. 283-285; así mismo Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 153)²⁰. Sin embargo, las características originales del drapeado de la *toga*, que hemos deducido más arriba, apuntan a una fecha anterior, concretamente al periodo comprendido entre finales de la época de Augusto y la época avanzada tiberiana (Goette, 1990, pp. 31-33). También el hecho de que las piernas de la figura apenas se marquen bajo la *toga* y permanezcan ocultas bajo los pliegues del *sinus* –sólo la parte inferior de la pierna derecha se marca algo bajo la *toga*– apunta a este espacio de tiempo (Goette, 1990, p. 32).

Según el registro estatuario, los primeros testimonios de retratos femeninos y efigies en bulto redondo de personajes femeninos de Hispania remontan a la época de Augusto (Marcks, 2005, p. 69 con n. 227; 145; Marcks-Jacobs, 2024, pp. 683-703). Esto concuerda en gran medida con la evidencia epigráfica. Las bases de estatuas femeninas más antiguas que se conservan son de comienzos del siglo I d. C. (Navarro Caballero, 2017, Vol. I, p. 50).

En cuanto al drapeado de la *toga* en estatuas de hombres, de niños y de niñas, podemos observar que los cambios en la «moda» (iniciados por la familia imperial) de la época republicana y de principios de la época imperial que tuvieron lugar en Roma también llegaron a la Península Ibérica. Así, por ejem-

plo, la forma de vestir la *toga* que se conoce bajo el término «*bracchio cohibito con sinus*» también está atestiguado allí²¹. La característica de esta variante de la *toga* es que el brazo derecho está en cabestrillo y el *sinus*, con el paso del tiempo, aumenta en volumen y por consiguiente también en longitud; no obstante, este tipo de *toga* se distingue claramente de un manto con drapeado similar por la forma redondeada de los bordes de la vestidura. Desde el punto de vista tipológico, este tipo de *toga* allana el camino a la *toga* con *umbo* en forma de U, o sea al tipo al que pertenece la *togata* de *Pompelo* (Marcks, 2005, pp. 266-267, cat. 100; pp. 187-188, cat. 19; así mismo Marcks, 2008, p. 156, lám. 6 y 11). El rigor con el que este cambio procesa y el evidente paralelismo con (y en dependencia de) el desarrollo en Roma, demuestran la actualidad que tiene el cambio de moda en Hispania. Ello se debe, entre otras cosas, a la estrecha relación que existía entre la producción hispana y los talleres itálicos (Marcks, 2005, pp. 124-128). Así que no hay razón para suponer un factor retardatario significativo a la hora de datar obras aisladas y desviarse, en consecuencia, de una datación que parece plausible para obras de arte romanas (Marcks, 2005, pp. 62-63). Por lo tanto, la estatua de *Pompelo* no debe datarse más tarde de época de Tiberio.

La datación entre los años 10 y 30 d. C. también la sugiere el análisis estilístico de la estatua. Como se puede observar especialmente bien en la zona del *sinus*, la caída de la *toga* está caracterizada por pliegues que se ramifican y por transiciones suaves al final

20 En sus descripciones de la estatua, los autores citados señalan que faltan el *umbo* y el *balteus* (Romero Novella & Montoya González, 2015, pp. 282, 283, 285; también Romero Novella & Andreu Pintado, 2024, p. 151). Esto no es correcto, ya que la *toga* imperial no existe sin estas dos partes de la vestimenta; simplemente se representan de forma diferente según cómo se drapee la *toga*.

21 Un ejemplo que se ha dado a conocer recientemente es la estatua de una niña de *Metellinum* (véase el pasaje 7.1).

de la depresión de los pliegues (figura 13). El tejido de la *tunica* envuelve el pie derecho en una gran variedad de pliegues y el movimiento del borde de la *tunica* queda plasmado como en una instantánea (figura 14). Todo esto indica una datación temprana, ya que bajo Calígula y Claudio las formas estilísticas evolucionaron hacia pliegues marcadamente acentuados y el espacio entre los pliegues es más profundo; los pliegues se desarrollaron con mayor plasticidad y con efectos de claroscuro.

7. EXCURSUS: DOS NUEVOS HALLAZGOS DE ESTATUAS DE NIÑAS VESTIDAS CON LA *TOGA* *PRAETEXTA* EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

La *togata* de bronce que aquí se estudia es una de varias estatuas de niñas vestidas con la *toga praetexta* que se han hallado en tierras hispanas. A la recopilación de ejemplares presentados ya en otros lugares (Marcks, 2005, pp. 95-98, 120-121, cat. 19, 75, 89, 100; *cfr.*



Figura 13. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle: *tunica*, *balteus* y *sinus*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de J. L. Larrion.



Figura 14. Estatua de niña con *tunica* y *toga*, detalle: borde inferior de la *tunica*. Pamplona, Museo de Navarra. Fotografía de H. R. Goette.

Marcks, 2008, pp. 155-160)²², se suman ahora dos *togatae* más, cuya clasificación cronológica y socio-histórica arroja también luz sobre la posición de la estatua de *Pompelo*. Se trata de una *togata* procedente del teatro de *Metellinum* y otra del foro de *Myrtilis*.

7.1. La *togata* de *Metellinum*

La estatua de *Metellinum* (Badajoz, Museo Arqueológico Provincial, inv. MAPB 7985 [cuerpo]; inv. MAPB 7981 [cabeza]; Nogales Basarrate & Merchán García, 2018, pp. 535-536 y 548 fig. 4; aquí figura 15) en la provincia de Badajoz, representa un tipo de *toga* de transición de la *toga* «*bracchio cohibito con sinus*» a la *toga* con *umbo*. Esto se debe a que hubo coincidencia temporal entre ambos tipos: Según los monumentos, el primero sólo se utilizó en la representación estatuaria hasta la época tiberiana (Goette, 1990, p. 27, ejemplos en lám. 4, 1-3), mientras que el U-*umbo* plenamente desarrollado aparece ya a partir de mediados de época augústea. También en la *togata* que se comenta aquí se aprecia que el *umbo*, sacado por detrás del *balteus*, que se despliega trazando una pequeña curva y no en forma de gran lazo y que sube –sujetado con la mano derecha y determinado por un trazado diferente de pliegues– casi verticalmente hasta el hombro izquierdo, se reproduce de forma rudimentaria. El hecho de que el *sinus* de la *togata* de *Metellinum*, apenas separado del *balteus*, sólo caiga hasta donde empiezan las piernas, es un indicio a favor de una temprana datación de esta estatua dentro del grupo de ejemplares. La *toga* es rica en tela, lo que hace que la silueta de la parte inferior del cuerpo quede oculta en su mayor parte. Sólo sobre la pierna que no es la de apoyo aparecen zonas casi libres de pliegues que revelan la forma de



Figura 15. Estatua de niña con *tunica* y *toga* procedente de *Metellinum*. Badajoz, Museo Arqueológico Provincial. Fotografía de L. Plana, cedida por el MNAR Mérida.

22 Fundamentales sobre las *togatae* en la escultura romana son Gabelmann, 1979, pp. 234-236; Gabelmann, 1985, pp. 497-541, esp. 518-521; Goette, 1990, pp. 80-82, 158-159.

la parte inferior del cuerpo. Se observa un virtuoso trazado y un desarrollo orgánico de los pliegues que evita bordes afilados y marca los pliegues suavemente y los dobla ligeramente; no obstante, se aprecian rebajes de pliegues alargados bastante profundos. La estatua demuestra que incluso en el interior de Hispania la población estaba al tanto de las tendencias de moda relativas a la evolución de la *toga*, y que estas tendencias se tenían en cuenta a la hora de elaborar estatuas-retrato de sus habitantes. Según criterios estilísticos, la forma de tratar los paños conduce a una datación en época tiberiana y confirma la aproximación a la cronología que se puede derivar del tipo de peinado de la niña: Lleva un peinado de raya central con dos bandas ligeramente onduladas, cubriendo los pabellones auriculares, que se recogen atrás en un voluminoso moño trenzado sobre la nuca (Nogales Basarrate & Merchán García, 2018, p. 535). Este tipo de peinado encuentra sus mejores paralelos en retratos de la vecina colonia *Augusta Emerita* de época tardoaugústea-tiberiana (Nogales Basarrate, 1997, pp. 44-46, n.º 30, lám. XXVII [la parte posterior de la cabeza se ha dejado inacabada], 46-47, n.º 31, lám. XXVIII [moño trenzado], que, a su vez, pueden relacionarse con retratos fechables con certeza de la ciudad de Roma, entre ellos los de damas de la familia imperial.

7.2. La *togata* de *Myrtilis*²³

La estatua de *Myrtilis* se hizo pública el año pasado (Nogales Basarrate, Lopes & Lapuente, 2024, pp. 467-468, 484-485, con 3 imágenes [Fig. 9]; aquí figuras 16-18). Está vestida con una fina prenda interior que llega hasta el suelo, abotonada a la altura de los hombros, y sobre esta prenda lleva una *toga*

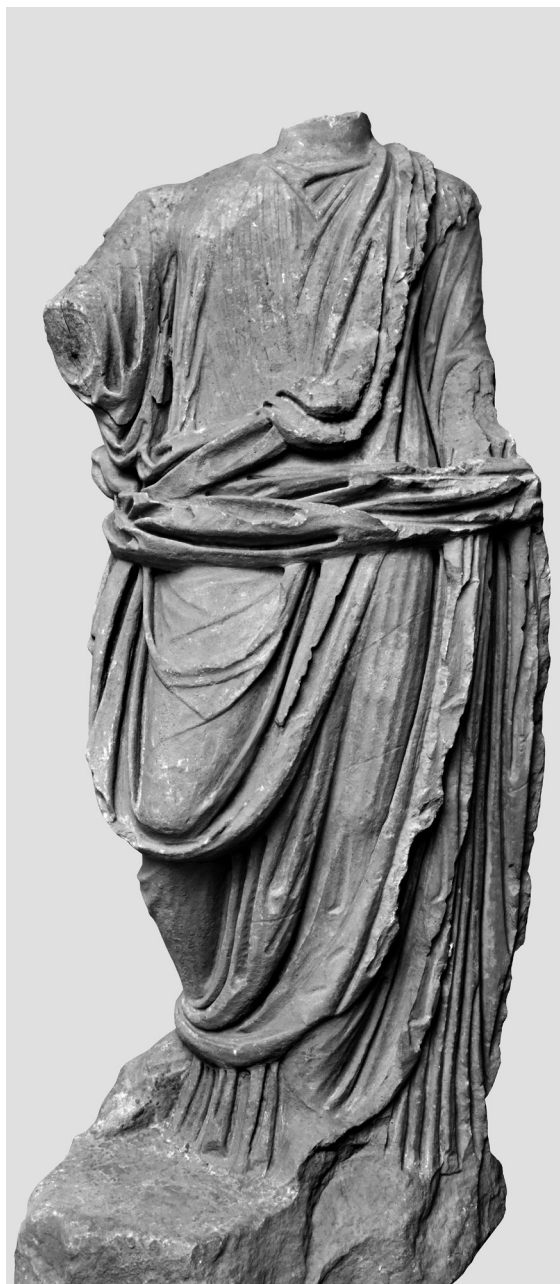


Figura 16. Estatua de niña con *tunica* y *toga* procedente de *Myrtilis*. Museu de Mértola. Fotografía de H. R. Goette.

23 Las esculturas mencionadas a continuación se encuentran en el Museo de Mértola, a excepción de un retrato de Augusto, reelaborado a partir de una imagen de Caligula (Boschung, 1993, p. 158, cat. n.º 118, lám. 127), que, tras haber sido hallado hace muchos años, se guarda en Lisboa desde hace varias décadas.



Figura 17. Estatua de niña con *tunica* y *toga* procedente de *Myrtilis*. Museu de Mértola. Fotografía de H. R. Goette.



Figura 18. Estatua de niña con *tunica* y *toga* procedente de *Myrtilis*. Museu de Mértola. Fotografía de H. R. Goette.

imperial del tipo con *umbo* en forma de U. A la altura de la cadera, una especie de faja voluminosa de textura más gruesa se enrolla en sentido horizontal alrededor del cuerpo y está anudada en la parte posterior de la cadera.

Que los paños dispuestos de este modo no pertenecen a la *toga* se puede deducir del hecho de que el brazo izquierdo de la estatua, que no se conserva en su totalidad, se extendía por lo visto por encima de ella. Debido a los daños

sufridos por la figura, actualmente no es posible explicar el drapeado de la indumentaria y, por su singularidad en el inventario de monumentos antiguos, tampoco es posible explicar el tipo de vestimenta (*cfr.* Nogales Basarrate, Lopes & Lapuente, 2024, p. 468). El hecho de que la pieza de tela en cuestión definitivamente no forma parte de la *toga* y que se trata de una especie de faja se reconoce también porque tanto el borde del *sinus* como otros pliegues que ascienden continúan en línea recta por encima de este mismo “mazo de pliegues”. La faja bordea el lado izquierdo del cuerpo de la estatua directamente por debajo del antebrazo izquierdo perdido. En este punto se mantiene en tensión gracias al pesado tejido de la *toga*, que cae sobre brazo y hombro izquierdos. De este modo, la figura se desarrolla en una llamativa anchura, una sensación que queda aún más acentuada por la faja de tejido que atraviesa el cuerpo en dirección horizontal.

La estatua formaba un conjunto con una estatua colosal *thoracata* probablemente de Augusto (elaborada sobre la base de un retrato de Calígula), una estatua de tamaño muy superior al natural presumiblemente de Livia, de la que se conserva la cabeza-retrato para ser insertada en el cuerpo de la estatua, y otras estatuas también de tamaño superior al natural de miembros de la casa imperial julio-claudia en el foro de *Myrtilis*. En la publicación en la que se dieron a conocer estos hallazgos, se sugiere para la estatua de la *togata* una interpretación como figura alegórica, esto en parte porque la cabeza no se trabajó por separado, sino en el mismo bloque estatuario, pero también se considera una interpretación como estatua-retrato de un personaje humano (Nogales, Lopes & Lapuente, 2024, pp. 468, 477). Si tenemos en cuenta que algunas de las estatuas que se erigieron junto a la *togata* eran de tamaño superior al natural, y que el tamaño original de la *togata* se calcula en torno a 1,70 m (se ha conservado sin cabeza a una altura de 1,40 m), su tamaño encaja en relación con las demás

estatuas del conjunto, absolutamente, con una adolescente. Por tanto, es posible que se trate de una estatua-retrato de una princesa de la familia imperial julio-claudia, que en su día fue erigida junto con otros miembros de su familia.

Para el grupo de las *togatae* procedentes de Hispania, el nuevo hallazgo de *Myrtilis* es importante, sobre todo porque la estatua con su faja es un ejemplar excepcional, casi manierista, de una *togata* para la que no se conocen paralelos hasta la fecha (Nogales, Lopes & Lapuente, 2024, p. 468). En este contexto resulta interesante que la estatua sea de mármol de Carrara, mientras que los fragmentos de otras estatuas hallados junto a ella son en su mayoría de mármol extraído de las canteras de Estremoz (Nogales, Lopes & Lapuente, 2024, pp. 473-474). Esto plantea la cuestión de si el gozar de un cierto grado de experimentación expresado en la inusual vestimenta sobre la *tunica* y la *toga* puede atribuirse al taller de un escultor local o, a la vista del mármol lunense, más bien a un taller itálico donde se elaboró la pieza.

8. EVALUACIÓN DE LA ESTATUA DE POMPELO

Mientras que la *togata* de *Metellinum* confirma la cronología propuesta para la estatua de bronce de *Pompeo*, la estatua de *Myrtilis* hace transparente aspectos substanciales.

Si se reconoce en la estatua de *Myrtilis* la imagen de un miembro femenino de la familia imperial, es una prueba –hay que subrayarlo: una prueba adicional e impresionante del fenómeno conocido desde hace tiempo– de que la familia imperial propagó el estatus de ciudadano como elemento central de la *romanitas* también en provincias: Como miembro de la familia imperial, la destacada ejemplaridad que iba unida a la posesión de la ciudadanía romana había de exhibirse y lucirse con orgullo mediante la presentación representativa con

la *toga*. Este era el objetivo de la reforma del traje de *toga* que llevó a cabo Augusto: la estrecha y ajustada *toga exigua* romana, que no era muy diferente del manto griego, se convirtió en un elaborado “traje de estado”, rico en paños y con sofisticado drapeado, con el que el *civis Romanus* era inmediatamente reconocible en la vida social en todo el Imperio, incluso en las provincias más lejanas.

La estatua de la niña de *Pompelo* subraya este aspecto substancial a través de la *toga praetexta* e identificaba a la representada como romana joven y soltera, nacida libre. Ambas funciones de la *praetexta*, la demostración del estatus jurídico y la referencia al estado civil, están documentadas por fuentes escritas. Quizá los testimonios más elocuentes se encuentren en Cicerón (106-43 a. C.) y Propertio (aprox. 50-15 a. C.).

En uno de los discursos de Cicerón contra Verres, la *toga praetexta* es un signo de riqueza y estatus de haber nacido libre. Cicerón acusa a Verres de negar a una hija la herencia de su padre (Cic., *Verr.* II 1, 113): «*Eripies igitur pupillae togam praetextam, detrahes ornamenta non solum fortunae sed etiam ingenuitatis.*» – «Así que quieres arrebatarle la *toga praetexta* a la huérfana, quieres privarla no sólo de los ornamentos de la prosperidad, sino también de los del libre nacimiento»²⁴.

Propertio describe una boda en una elegía: la novia se desprende de la *toga praetexta* para entrar en el estado de matrimonio (Prop. 4, 11, 33-35): «*Mox, ubi iam faciebus cessit praetexta*

maritis, vinxit et acceptas altera vitta comas, iungor, Paulle, tuo ...». «... Cuando la *praetexta* cedió finalmente el paso a las antorchas nupciales y una segunda cinta recogió y ató mi pelo, me uní a ti, Paullus ...». Aquí, el cambio de vestimenta simboliza el ingreso en la vida adulta, la transformación de niña a matrona.

La demostración del propio estatus jurídico como miembro de pleno derecho de la sociedad romana debió de resultar especialmente atractivo en un entorno en el que la posesión de la ciudadanía romana no era algo que se diera por sentado. En la época en que se elaboró y erigió la *togata*, *Pompelo* aún no había sido elevada a la categoría de *municipium*, o en el mejor de los casos hacía poco tiempo de ello. Existe una cierta seguridad de que *Pompelo* gozó de este estatuto jurídico en época flavia, pero es posible que también lo obtuviera algún tiempo antes (resumido por García-Barberena Unzu, 2024, pp. 123-124 con nota 2²⁵). El debate sobre este tema en la investigación es controvertido. En este contexto es interesante señalar que Javier Andreu Pintado ha constatado que entre los hallazgos epigráficos de *Pompelo* se encuentra una inscripción que nombra a un habitante de la ciudad que pertenecía a la *tribus Galeria*. Según Andreu Pintado, esto apunta a la existencia de *cives Romani* «desde época temprana, relacionados, quizás con las clientelas pompeyanas» (Andreu Pintado, 2006, p. 198). Mediante su representación como *civis Romana*, una niña podía ser destacada de las personas de estatus social inferior, como los *cives Latini*, los *peregrini* y los esclavos, cosa que, por supuesto, ya ocurría –y entonces era

24 Radicke (2023, pp. 357-363) ofrece una recopilación y comentario de todas las fuentes escritas que documentan el uso de la *toga praetexta* por parte de las niñas, así como un análisis de las circunstancias legales relevantes.

25 El hecho de que el foro se ampliara en época flavia y se construyeran termas en sus márgenes se considera una prueba (poco fundamentada) de que *Pompelo* tenía estatus municipal a más tardar en época flavia tardía, *cfr.* García-Barberena Unzu, 2024, pp. 124, 151.

especialmente llamativo— en asentamientos que aún no tenían estatus municipal.

El carácter simbólico que tenía la *toga prae-texta* en tales contextos queda de manifiesto en el altar funerario para *Hateria Superba* procedente de Roma (figuras 19-20)²⁶. Según la inscripción (CIL VI 19159), la niña tan sólo tenía 1 año, 6 meses y 25 días²⁷. Del mismo modo que la edad exacta indicada en la inscripción pretendía lamentar su muerte prematura y subrayar el dramatismo de la situación, la representación de la hija fallecida vestida con la *toga* pretendía dejar claro que esta niña era titular de la ciudadanía romana. Sin embargo, a la vista de la corta edad, es obvio que esta prenda sólo debe entenderse como un signo y nunca fue llevada realmente por la niña. Su aspecto, en posición estante, tranquila, con la mirada erguida y expresión serena, la hace parecer mayor de lo que fue en el momento de su muerte y recuerda a las representaciones estatuarias de los adultos (*cfr.* Goette, 1989, pp. 459-460)²⁸. *Hateria Superba* era hija de libertos, como indican los *cognomina* de sus padres *Ephebus* y *Zosime*, ambos de origen griego, pero también la ausencia de patronímico. Como es sabido, los *liberti* —especialmente a principios de la época imperial, cuando la posesión de la ciudadanía romana aún no era algo sobreentendido—

tenían especial interés en demostrar el estatus que habían adquirido para ellos y sus descendientes gracias a su puesta en libertad (Zanker, 1975, p. 293; Gabelmann, 1985, esp. 518-535).

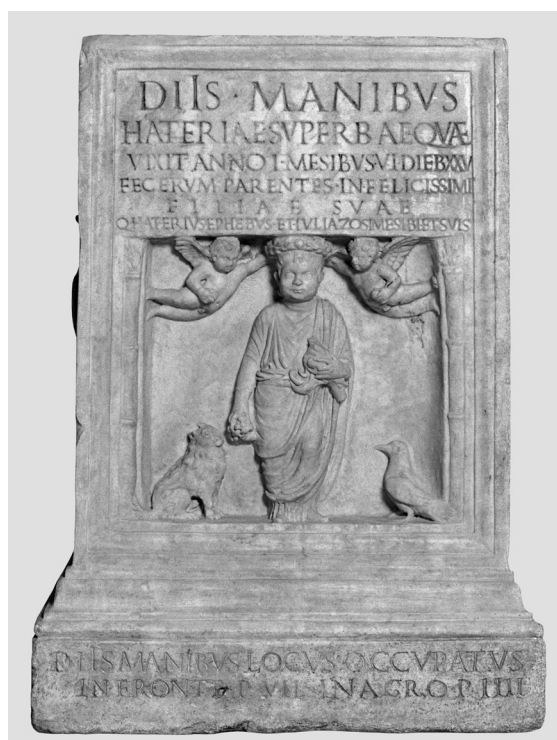


Figura 19. Altar funerario para Hateria Superba. Florencia, Galleria degli Uffizi. Fotografía D-DAI-ROM-2005.0359, por cortesía del DAI.

26 Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1914.942; Mansuelli, 1959, pp. 208-209, n.º 211; Goette, 1990, p. 159, N8, lám. 70, 5; Boschung, 1987, lám. 14, fig. 555.

27 Inscripción: *Diis Manibus | Hateriae Superbae quae | vixit anno I me(n)sibus VI dieb(us) XXV | fecerum parentes infelicissimi | filiae suae | Q(uintus) Haterius Ephebus et Iulia Zosime sibi et suis | Diis Manibus locus occupatus | in fronte p(edes) VII in agro p(edes) IIII*.

28 Otro ejemplo de este fenómeno es un altar funerario trajaneo para dos niños. Muestra a ambos con la *toga* y un rollo en la mano izquierda, aunque un niño murió a la edad de 11 meses y 8 días y el otro a la edad de 1 año, 5 meses y 10 días. Entre ambos hay una *capsa*. Este ejemplo de altar funerario también es especialmente interesante porque el niño mayor era un *verna* de nombre *Eutiques*, es decir, un esclavo. Sin embargo, también se le representa con la *toga*. Al parecer, en el ámbito sepulcral podía imperar una cierta libertad en cuanto a las normas de vestimenta cuando se representaba a personas que habían sido apartadas de la realidad cotidiana por su muerte. Sobre el altar funerario y la violación del código de vestimenta regulado por el Estado, *vid.* también Goette, 1990, p. 57 con nota 287, 143 C a 34; Rawson, 2003, pp. 286-288, fig. 2; Carroll, 2012, p. 142, fig. 7.



Figura 20. Altar funerario para Hateria Superba, detalle. Florencia, Galleria degli Uffizi. Fotografía D-DAI-ROM-2005.0359, por cortesía del DAI.

Innumerables representaciones, sobre todo en relieves funerarios, así lo atestiguan.

Un ejemplo de ello es un relieve funerario («*Kastengrabrelief*») procedente de Roma en la colección de Ince Blundell Hall (Goette, 1990, pp. 80, 158, N 3; Kockel, 1993, pp. 198-199, n° M2, lám. 111 c con literatura anterior; Olson, 2008b, pp. 142-143, fig. 6.4; aquí figura 21)²⁹ que pertenece a la época tiberiana-época de Claudio temprana. Muestra cinco personas, dos de ellas, en los extremos izquierdo y derecho, son mujeres adultas de la familia. Junto a ellas hay dos niños, un niño y una niña, ambos vestidos con la *toga praetexta*; el niño lleva además una *bulla* alrededor del cuello³⁰. Ellos, a su vez, flanquean a ambos lados a su padre (liberto), que también viste la *toga* y a quien se debe el hecho de que los niños hayan podido crecer como ciudadanos romanos nacidos libres.

Al parecer, el relieve retoma un tema representado unos años antes en el *Ara Pacis Augustae*, un monumento estatal motivado por el mismo Augusto, que se inauguró en 9 a. C. En el friso sur *Domicia* y su hermano *Cneo Domicio Enobarbo* (figura 22) están representados con la *toga praetexta* (Sebesta, 1997, pp. 532-533, fig. 2; Olson, 2008a, p. 17, fig. 1.3; Olson, 2008b, pp. 142-143, fig. 6.2; Larsson Lovén, 2014, p. 271), lo mismo que en el friso norte la hija pequeña de un magistrado (figuras 23-24) que participa en la procesión (Olson, 2008b, pp. 142-143, fig. 6.3). Este tipo de imágenes en un monumento imperial ponían de relieve el privilegio que significaba la posesión de la ciudadanía romana y fomentaban la imitación por parte de los ciudadanos romanos en todo el imperio.

La *togata* de *Pompelo* es una muestra más del hecho de que también en Hispania existía

29 Ince Blundell Hall, Garden Temple. Para una caracterización del coleccionista Henry Blundell en el contexto de la actividad coleccionista del siglo XVIII, *vid.* Southworth, 1996, pp. 110-114.

30 Goette, 1986, sobre la *bulla*; Zanker, 1975, pp. 289-293, sobre la representación de la *bulla* en los niños; Kockel, 1993, p. 53.



Figura 21. Relieve funerario (Kastengrabrelief) (Ince Blundell Hall). Fotografía de H. R. Goette.



Figura 22. Ara Pacis Augustae, detalle: friso sur. Roma, Museo dell'Ara Pacis. Fotografía de H. R. Goette.

una gran necesidad de visualizar el estatus de ciudadanía de las niñas nacidas libres a través de representaciones estatuarias (Marcks, 2005, pp. 120-121; Marcks, 2008, pp. 155-160). Lo mismo se aplica, por supuesto, a los ciudadanos varones y, no menos importante –al menos en el siglo I d. C.–, a las mujeres adultas, para quienes el estatus social de la *matrona romana* quedaba subrayado por la representación de la *stola* que se llevaba sobre la larga *tunica* y bajo la prenda exterior, un manto (Scholz, 1992; Marcks, 2005, pp. 115-120; Marcks, 2008, pp. 149-155).

9. REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO EN EL QUE SE UBICÓ LA TOGATA DE POMPELO

El atributo que la estatua sostiene en la mano derecha ya se identificó correctamente como un manojo de espigas a principios del siglo XX (figuras 5-6). Hubo que abandonar esta identificación para poder interpretar la estatua como masculina, y el atributo ahora se interpretó, de forma poco convincente, como una *mappa* o



Figura 23. Ara Pacis Augustae detalle: friso norte. Paris, Louvre. Fotografía de H. R. Goette.

*aspergillum*³¹. Pero, al tratarse de la representación de una niña, las espigas de trigo como atributo pueden explicarse de dos maneras. Si



Figura 24. Ara Pacis Augustae detalle: friso norte. Paris, Louvre. Fotografía de H. R. Goette.

31 Carol Mattusch asoció la figura con las carreras de cuadrigas y consideró que podría tratarse de la estatua de un magistrado que había financiado juegos circenses y que ahora sostenía una *mappa* como paño de señalización para el inicio de una carrera (Mattusch, 1996, p. 343; pero *vid.* también p. 346, nota 8, con reservas sobre esta interpretación). Luis Romero Novella y Javier Andreu Pintado identificaron el atributo como un *aspergillum* en el contexto de una *lustratio* (2024, p. 152), pero si se tratara de un acto de sacrificio cabría esperar una representación *capite velato*. El aspecto real de lo que se denomina *aspergillum* –un mango redondo con largos hilos (o cabellos) sujetos a la parte delantera para rociar agua– es bien conocido por las representaciones de relieves y monedas antiguas, *vid.* ThesCRA 5 (2005) 188, 190, n.º 205-207, lám. 20-21, fig. 25-28 (T. Hölscher); este utensilio de uso sacrificial no tiene nada que ver con la estructura de granos dispuestos a ambos lados de una línea central formando una espiga plana y ancha.

se trató de una estatua funeraria, las espigas reflejarían una aproximación a *Proserpina* y serían una referencia al mundo de los muertos. En cambio, si la estatua originariamente se erigió en el ámbito urbano, las espigas de trigo deben entenderse como una alusión a *Ceres*, la diosa de la fertilidad, y evocan la expectativa de una vida adulta próspera y plena como *matrona romana*, con el matrimonio y la maternidad todavía por llegar. En este caso, la estatua debe entenderse como componente de un monumento honorífico en el que estaba unida a estatuas de miembros de su familia.

En el caso de que la estatua de *Pompelo* fuera una estatua funeraria nos gustaría saber más sobre el contexto original en el que se erigió. A la vista del material, bronce, nos inclinamos a pensar en una elaborada construcción de tumba con una *aedicula* que albergaba la estatua, pero esto es cuestión de especulación³². En cualquier caso, la estatua habría sido trasladada desde la necrópolis donde se ubicara originalmente a la zona urbana, muy probablemente para ser fundida allí, como puede indicar su estado fragmentado y su asociación con otra esculturilla de bronce en el momento de su hallazgo. Como escapó a este destino, ello debió de ocurrir poco antes de los acontecimientos que se pueden reconstruir con base en la situación de su hallazgo.

Sin embargo, el lugar y el contexto de su hallazgo abren perspectivas que hacen más probable que el sitio original de instalación de la estatua sea diferente. A este respecto son útiles los resultados recientemente publicados de las excavaciones en las calles Navarrería, Curia y en las inmediaciones de la actual plaza

de Navarrería (García-Barberena Unzu, 2024). Muchos de los hallazgos registrados allí se asocian a la zona del foro, que debió de ubicarse en esta área (García-Barberena Unzu, 2024, pp. 143-144).

En época flavia se monumentalizó el centro de la ciudad y se construyó un nuevo foro. Anteriormente existía un foro de época julio-claudia, que debió de tener unas dimensiones más reducidas. Su área se integró en el nuevo foro que se aterrazó a un nivel superior (García-Barberena Unzu, 2024, p. 129). Durante las excavaciones se hallaron elementos de aquel foro más antiguo tanto en niveles de relleno, que sirvieron de base para la construcción de los edificios posteriores, como en el contexto de edificios más recientes, para los que se reutilizaron como *spolia* (García-Barberena Unzu, 2024, p. 127)³³. No se descubrieron muros u otras estructuras arquitectónicas del foro julio-claudio. El nuevo foro, situado a un nivel elevado, estaba conectado con el nivel inferior de la calle mediante una *porticus* (García-Barberena Unzu, 2024, pp. 132-136).

En el último tercio del siglo III d. C. se produjo un incendio devastador que destruyó zonas tan extensas del foro que, al parecer, los habitantes de *Pompelo* decidieron abandonarlo. Durante los trabajos subsiguientes de limpieza y desmantelamiento que se llevaron a cabo a finales del siglo III y principios del IV d. C., las *tabernae*, que colindaban con el muro de la terraza occidental de la plaza del foro a nivel de la calle, y que también habían ardido hasta derrumbarse sus techos, se utilizaron para verter escombros. Se rellenaron de tierra quemada y escombros, entre ellos restos

32 Kobusch, 2014, sobre los edificios monumentales funerarios de Hispania.

33 En los estratos de relleno se hallaron sillares de arenisca que, por sus considerables dimensiones, se atribuyen al foro julio-claudio. Componentes con ornamentación vegetal fueron reutilizados en época flavia para los cimacios de la exedra de las termas del foro.

de esculturas de mármol con y sin huellas de fuego, elementos constructivos, fragmentos de losas de mármol y piedra caliza, gran cantidad de estuco coloreado y otros materiales. Esta capa de escombros tenía más de 1 m de espesor. Es de suponer que dicho material de relleno se vertió desde arriba sobre los tejados derrumbados de las *tabernae*, con el fin de evitar el deslizamiento de la terraza (García-Barberena Unzu, 2024, pp. 148-150). Otros materiales del foro flavio se reutilizaron en el siglo IV d. C. para la construcción de unas murallas de la ciudad.

Las excavaciones que tuvieron lugar en 2008 y 2009 y aportaron estos resultados, se llevaron a cabo en el ámbito de la calle Navarrería, la misma donde se halló la *togata* de bronce a finales del siglo XIX³⁴. Por tanto, esto hace pensar que la situación del hallazgo descrita por Iturralde y Suit en el año 1895 pueda vincularse al nivel de escombros que se remonta al desmantelamiento del foro a finales del siglo III d. C.

El contexto original en el que se erigió la *togata* y su destino quizá sean, por tanto, los siguientes, aunque las reflexiones que se exponen a continuación son necesariamente hipotéticas: Bajo el emperador Augusto, el aspecto urbano de *Pompelo* experimentó una primera monumentalización. Por analogía con localidades vecinas como Los Bañales y Santa Criz de Eslava, García-Barberena Unzu

supone que en *Pompelo* ya existía un foro en época de Augusto. En aquel momento, la localidad aún no era *municipium*, pero Augusto mandó construir una vía que enlazaba *Pompelo* con *Caesaraugusta*, y que se convirtió en un importante eje de transporte e impulsó el desarrollo económico. Así, el primer foro de *Pompelo* pudo estar asociado principalmente a actividades comerciales (García-Barberena Unzu, 2024, p. 126). Puede que la *togata* se erigiera inicialmente en esta plaza, que floreció bajo Augusto, en el contexto de un monumento familiar³⁵. Desde su ubicación original debió de ser trasladada al foro flavio, un tratamiento especial que posiblemente se explique por su papel como *civis Romana* de la primera hora. Aunque hasta ahora sólo se ha excavado una pequeña parte del área del foro, hay indicios de que no hubo medidas significativas de restauración o reconstrucción con anterioridad al catastrófico incendio, es decir, que el foro permaneció esencialmente inalterado (García-Barberena Unzu, 2024, p. 150). En su nueva ubicación, la estatua habría permanecido en pie unos doscientos años, hasta el incendio de finales del siglo III d. C.

10. CONCLUSIONES

Como se ha explicado, la estatua data del periodo tardoaugústeo-tiberiano. Independientemente de su función como estatua funeraria o honorífica y, por tanto, de su antigua

34 En el transcurso de las obras de desmantelamiento también se produjeron cambios en la infraestructura urbana, que dieron lugar a diferentes trazados viarios (García-Barberena Unzu, 2024, p. 152).

35 La erección de estatuas de bronce en zonas urbanas no sería un fenómeno aislado en la región de *Pompelo*. En *Cara* (actual Santacara), a unos sesenta kilómetros más al sur, se encontró una base con los restos de una estatua masculina de bronce, de la que sólo se han conservado los restos de los *calcei equestres* y que se conserva en el Museo de Navarra en Pamplona (*cfr.* nota 1). Sobre la base hay huellas de anclaje de una segunda estatua. Junto con la base, también se encontraron numerosos fragmentos de bronce que presentan la misma pátina que los *calcei* y que, por tanto, se atribuyen a las dos estatuas que en su día se alzaban sobre la base. Entre los fragmentos se encuentran algunos de la vestimenta y de la cabeza de una de las dos estatuas (Mezquíriz Irujo, 2004, pp. 123-126; Mezquíriz Irujo, 2011, p. 28, n.º 4, con ilustración en p. 33).

ubicación en una necrópolis o en el foro, atestiguan un fenómeno que se observa con relativa frecuencia en Hispania: el deseo de mostrar la condición jurídica como *civis Romana*, como titular de la ciudadanía romana, en la representación estatuarial de personas femeninas. Esto es precisamente lo que la indumentaria, la *toga praetexta*, indicaba al que la contemplaba –si la inscripción en la base de la estatua con el nombre romano de la niña también lo dejaba claro ya no puede determinarse hoy en día. El deseo de presentarse como miembro de pleno derecho de la sociedad romana, exhibiendo el propio estatus jurídico en la representación estatuarial, puede entenderse como una forma de reafirmar el estatus social. Esto es especialmente comprensible en un momento en que *Pompelo* aún no había sido elevada a la condición de *municipium* – es de suponer que *Pompelo* adquirió este rango en época flavia. La *togata* de *Pompelo* es, pues, un ejemplo más de la necesidad, antaño difundida en Hispania, de visualizar el estatus de ciudadanía también con las imágenes de las niñas.

La estatua de la niña en la *toga* es un testimonio especialmente importante porque, por un lado, no se han conservado muchas *togatae* en todo el Imperio Romano (*cfr.* el Apéndice) y porque, por otro lado, es el único ejemplo de estatua-retrato de bronce que muestra a una joven muchacha con el traje típico romano.

11. APÉNDICE: TOGATAE EN EL ARTE ANTIGUO

El hecho de que los niños romanos de ambos sexos pertenecientes a familias con la ciudadanía romana vestían la *toga praetexta* está bien documentado por las fuentes escritas antiguas, citadas más arriba. Y en el arte romano hay representaciones de niñas con la *toga* que demuestran claramente esta costumbre. Los ejemplos abarcan desde monumentos oficiales del Imperio (como el *Ara Pacis Augustae*), que

fueron encargados por la familia imperial y, por tanto, legitimados por el emperador, y de hecho probablemente atestiguan el “código de vestimenta” deseado por Augusto, hasta representaciones que forman parte de grupos estatuarios de la familia imperial (de *Rosellae* y *Myrtilis*) y numerosos monumentos de carácter privado de diversos géneros artísticos. Desde la recopilación de catorce ejemplos pertinentes (Goette, 1990, pp. 80-82, 158-159, no N1-14, lám. 70, 1-6), se conocen más representaciones de *togatae*. Resulta llamativo que el número de estatuas de niñas con *toga* halladas en el territorio de Hispania, que pueden fecharse en la primera mitad del siglo I d. C., sea especialmente elevado, alcanzando el 40 % de todas las *togatae* en bulto redondo conocidas en todo el Imperio Romano.

La lista publicada en 1990 (Goette, 1990, pp. 158-159, n.ºs N1-14) puede completarse con las siguientes estatuas de *togatae*:

15. la estatua de bronce de *Pompelo* tratada aquí (figuras 1-9, 13-14).
16. Badajoz, Museo Arqueológico Provincial, inv. MAPB 7981 y 7985: estatua-retrato tiberiana del teatro de *Metellinum*: Nogales Basarrate & Merchán García, 2018, pp. 535-536 y 548, fig. 4; *vid. supra* 7.1 (figura 15).
17. Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, inv. 19074: estatua-retrato augustea (sin cabeza) procedente de yacimiento desconocido: Marcks, 2005, pp. 266-267, cat. 100, lám. 32, 3; Marcks, 2008, pp. 155-156, lám. 11.
18. Córdoba, Museo Arqueológico, inv. RC/CD/141: estatua-retrato augustea-tiberiana (sin cabeza) procedente de Córdoba: Marcks, 2005, pp. 187-188, cat. 19, lám. 7, 3; Marcks, 2008, pp. 155-156, lám. 6.

19. Mértola, Museo, estatua-retrato caligulea (sin cabeza) perteneciente a un grupo estatuario imperial procedente de *Myrtilis*: *vid. supra* 7.2 (figuras 16-18).
20. Paradero (en España) desconocido: estatua claudia (sin cabeza) con *tunica* ceñida bajo el pecho, procedente de Finca El Carrascal (Prov. Badajoz): García y Bellido, 1965, pp. 85-86, fig. 3; Nogales Basarrate & Martínez, 1992-1993, p. 291, fig. 10; Marcks, 2005, pp. 238-239, cat. 75, lám. 25, 3; Marcks, 2008, p. 156, lám. 7; *vid. supra* nota 19.
21. Londres, British Museum, inv. 1973,0327.31: estatua-retrato augustea (sin cabeza) con el brazo derecho “en cabestrillo” y sujetando los paños con la mano, probablemente procedente de Roma: A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture III* (Londres 1904) 210 n.º 2093; D-DAI-ROM-6448; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1973-0327-31?selectedImageId=1613752731.
22. Benevento, Museo Archeologico del Sannio: estatua-retrato claudia (sin cabeza): inédita. Fotografías: H. R. Goette y D-DAI-ROM-68.352.
23. Apt, Musée, inv. MAPB 7981 y 7985: estatua-retrato (sin cabeza) con *tunica* ceñida bajo el pecho de principios de época claudia, procedente del teatro de Apt: P. de Michèle, *La statuaire du théâtre antique d’Apt*, en: V. Gaggadis-Robin, A. Hermay, M. Reddé & C. Sintès (eds.), *Les ateliers de sculpture régionaux* (Arles 2009) 41-47; P. de Michèle, *La Favissa de la fosse du rideau de scène du théâtre antique d’Apt*, en: V. Gaggadis-Robin & P. Picard (eds.), *La sculpture romaine en Occident. Nouveaux regards* (Aix 2016) 291-297, fig. 4.

12. REFERENCIAS

- Altadill, J. (1911). *Provincia de Navarra I, Geografía general del país Vasco-Navarro*. Alberto Martín.
- Altadill, J. (1919). Datos para la historia del arte de Navarra VI. *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 10 (segunda época, 4. Trimestre, n.º 40), 251-260.
- Andreu Pintado, J. (2006). Ciudad y territorio en el solar de los Vascones en época romana. En J. Andreu Pintado (ed.), *Navarra en la antigüedad. Propuesta de actualización* (pp. 179-228). Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Baena del Alcázar, L. (2009). Estatuas togadas y femeninas vestidas. En P. León-Castro, R. Hidalgo Prieto, C. Márquez Moreno & A. Ventura Villanueva (eds.), *Arte romano de la Bética* (Vol. 2, pp. 236-276). Fundación Focus-Abengoa.
- Borg, B. (1996). *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*. Philipp von Zabern, Mainz.
- Boschung, D. (1987). *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*. Acta Bernensia 10. Stämpfli.
- Boschung, D. (1993). *Die Bildnisse des Augustus*. Herrscherbild I 2. Berlin.
- Carroll, M. (2012). The Roman child clothed in death. En M. Carroll & J. P. Wild (eds.), *Dressing the Dead in Classical Antiquity* (pp. 135-147). Amberley, Stroud.
- Christie’s. (2010). *Christie’s Antiquities including property from the collection of Max Palevsky*, New York 12/09/10, Sale 2364. Christie’s. <https://www.christies>.

com/en/auction/auction-2364-nyr/browse-lots?page=2&sortby=lotnumber.

Clavería Nadal, M. & Koppel, E. M. (2007). La gran escultura en bronce. *Sautuola*, 13, 251-275.

Cleland, L., Davies, G. & Llewellyn-Jones, L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. Routledge, London / New York.

Dolansky, F. (2008). Togam Virilem Sumere: Coming of Age in the Roman World. En J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (pp. 47-70). University of Toronto Press, Toronto.

Edmondson, J. (2008). Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome. En J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (pp. 21-46). University of Toronto Press, Toronto.

Edmondson, J. & Keith, A. (2008). Introduction. En J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (pp. 1-17). University of Toronto Press, Toronto.

Eisenberg, J. M. (1985). *Art of the Ancient World: A guide for the collector and investor IV: Ancient, European, Oriental, Pre-Columbian & Tribal Works of Art*. Royal-Athena Galleries.

Elorza Guinea, J. C. (1974). Dos notables esculturas romanas del país Vasco-Navarro. *Príncipe de Viana*, 134-135, 49-54.

Fernandes, L. & Nogales Basarrate, T. (2018). Teatro romano de Olisipo: programas decorativos teatrales de Lusitania. En J. Beltrán Fortes, C. Márquez & D. Ojeda (eds.), *Escultura romana en Hispania VIII: homenaje a Luis Baena del Alcázar* (pp. 431-455). UCOPress.

Fless, F. (1995). *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung* (1995). Philipp von Zabern, Mainz.

Frenz, H. G. (1977). *Untersuchungen zu den frühen römischen Grabreliefs*. (s. f.) Frankfurt am Main.

Gabelmann, H. (1979). Die Frauenstatue aus Aachen-Burscheid. *Bonner Jahrbücher*, 179, 209-250.

Gabelmann, H. (1985). Römische Kinder in der Toga Praetexta. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 100, 497-541.

García-Barberena Unzu, M. (2024). El foro de Pompelo: La reforma de época flavia. *Anas*, 37, 123-157.

García y Bellido, A. (1965). La villa romana de El Carrascal (Talavera la Real). *Archivo Español de Arqueología*, 38 (n.º 111-112), 83-86.

Giuliano, A. (1981). *Museo nazionale romano. Le sculture* (Vol. I, 2). De Luca, Rom.

Goette, H. R. (1986). Die Bulla. *Bonner Jahrbücher*, 186, 133-164.

Goette, H. R. (1988). Malleus – Embas – Calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 103, 401-464.

Goette, H. R. (1989). Beobachtungen zu römischen Kinderporträts. *Archäologischer Anzeiger*, 19-44.

Goette, H. R. (1990). *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 10. Philipp von Zabern, Mainz.

Goette, H. R. (2013). Die römische «Staats-tracht» – toga, tunica und calcei. En M. Tellenbach, R. Schulz & A. Wiczorek (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich, Begleitband zur Sonderausstellung «Die Macht der Toga – Mode im römischen Weltreich» im Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim in Kooperation mit den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim 20. April 2023 bis 8. September 2013* (pp. 39-52). Schnell & Steiner, Regensburg.

Iturralde y Suit, J. (1895). Descubrimiento de antigüedades romanas en Pamplona. *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra* (año I, n.º 8, agosto), 177-180.

Jones, H. S. (ed.) (1926). *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*. Clarendon Press, Oxford.

Kluge, K. & Lehmann-Hartleben, K. (1927). *Großbronzen der römischen Kaiserzeit* (Vol. 2 y 3). W de Gruyter & Co, Berlin.

Kobusch, P. (2014). *Die Grabbauten im römischen Hispanien. Zur kulturellen Prägung der Sepulkralarchitektur*. Tübinger Archäologische Forschungen 14. Leidorf, Rahden.

Kockel, V. (1983). *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji*. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 1. Philipp von Zabern, Mainz.

Kockel, V. (1993). *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*. Philipp von Zabern, Mainz.

Larsson Lovén, L. (2014). Roman art: what can it tell us about dress and textiles? En

M. Harlow & M. L. Nosch (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress* (pp. 260-278). Oxbow, Oxford.

Mansuelli, G. A. (1959). *Galleria degli Uffizi. Le sculture*. (Vol. I). Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma.

Marcks, C. (2005). *Formen statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und in der Kaiserzeit*. Universität zu Köln. <https://kups.ub.uni-koeln.de/2256/>

Marcks, C. (2008). (9-11 de noviembre de 2005). Las estatuas femeninas en Hispania: consideraciones acerca del concepto de ciudadanía visto a través de los signos externos. En J. M. Noguera Celdrán & E. Conde Guerri (eds.), *Escultura romana en Hispania Vol. V* (pp. 149-161). Universidad de Murcia.

Marcks-Jacobs, C. (2024). (27-29 de octubre de 2022). El «Matrimonio de Orippe» – Consideraciones sobre la representación estatuaria femenina romana temprana. En J. P. Bernardes, T. Nogales-Basarrate, L. G. Gonçalves, V. Lopes & M. Lopes (eds.), *Escultura Romana na Hispânia, Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia* (pp. 683-703). Universidade do Algarve, Faro.

Mattusch, C. C. (1996). *The Fire of Hephaistos. Large Classical Bronzes from North American Collections*. Harvard University Art Museums, Cambridge (MA).

Mezquíriz de Catalán, M. A. (1958). *La excavación estratigráfica de Pompaelo I: Campaña de 1956*. Excavaciones en Navarra 7. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.

Mezquíriz Irujo, M. A. (2004). Hallazgo de un «calceus» de bronce en Santacara. *Trabajos de Arqueología Navarra*, 17, 123-126.

- Mezquíriz Irujo, M. A. (2011). Catálogo de bronce romanos recuperados en el territorio de Navarra. *Trabajos de Arqueología Navarra*, 23, 21-118.
- Miramontes Seijas, E. (2021). *Latin Lexicon of Textiles. Clothes, adornments, materials and techniques of Ancient Rome*. BAR Intern Series 3051 (p. 168 s. v. *toga-ae* 5). BAR, Oxford.
- Navarro Caballero, M. (2017). *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine* (Vol. I), Scripta Antiqua 101. Ausonius.
- Nogales Basarrate, T. (1997). *El retrato privado en Augusta Emerita*. Diputación Provincial de Badajoz, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.
- Nogales Basarrate, T. & Martínez, J. M. (1992-1993). Algunas consideraciones sobre la decoración de villae del territorium emeritense: musivaria y escultura. *Studia Historica. Historia Antigua*, 10-11, 273-295.
- Nogales Basarrate, T. & Merchán García, M. J. (2018). Teatro romano de Metellinum: programa escultórico-decorativo. En J. Beltrán Fortes, C. Márquez & D. Ojeda (eds.), *Escultura romana en Hispania VIII: homenaje a Luis Baena del Alcázar* (pp. 619-645). UCOPress, Córdoba.
- Nogales, T., Lopes, V. & Lapuente, P. (2024). (27-29 de octubre de 2022). Un grupo escultórico imperial del Forum de Myrtilis (Mértola, Portugal). En J. P. Bernardes, T. Nogales-Basarrate, L. G. Gonçalves, V. Lopes & M. Lopes (eds.), *Escultura Romana na Hispânia, Actas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia* (pp. 449-500). Universidade do Algarve, Faro.
- Olcina Doménech, M. (2017). (4-5 de febrero del 2015). Large Roman Bronze Sculptures form Hispania. En M. Kemkes (ed. con contribución de M. Dietrich), *Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes: Abschlusskolloquium des Forschungsprojektes «Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes»*. Beiträge zum Welterbe Limes 9 (pp. 140-147). Limesmuseum Aalen.
- Olson, K. (2008a). *Dress and the Roman Woman: Self-presentation and Society*. Routledge, London.
- Olson, K. (2008b). The Appearance of the Young Roman Girl. En J. Edmondson & A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (pp. 139-157). University of Toronto Press, Toronto.
- Parlasca, K. & Seemann H. (eds.). (1999). *Augenblicke – Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 30. Januar bis 11. April 1999*. Klinkhardt und Biermann, München.
- Pausch, M. (2003). *Die römische Tunika. Ein Beitrag zur Peregrinisierung der antiken Kleidung*. Wißner-Verlag, Augsburg.
- Radicke, J. (2023). *Roman Women's Dress. Literary sources, terminology, and historical development. With an archaeological contribution by Joachim Raeder* (2023). De Gruyter, Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110711554>
- Rawson, B. (2003). Death, Burial and Commemoration of Children in Roman Italy. En D. L. Balach & C. Osiek (eds.), *Early Christian Families in Context* (pp. 277-296). Eerdmans Publishing Co, Grand Rapids.
- Romero Novella, L. & Andreu Pintado, J. (con la colaboración de L. García de la Barrera). (2024). *Conventus Caesaraugustanus – Territorio Vascón (Hispania Citerior)*,

Corpus Signorum Imperii Romani España. (Vol. I, Fasc. 9). Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Romero Novella, L. & Montoya González, R. (2015). A rediscovered togatus from Pompelo. *Cuadernos de Arqueología*, 23, 279-289.

Rothe, U. (2019). *The Toga and Roman Identity*. Bloomsbury, London.

Scholz, B. I. (1992). *Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona*. Böhlau, Köln.

Sebesta, J. L. (1997). Women's Costume and Feminine Civic Morality in Augustan Rome. *Gender and History*, 9(3), 529-541.

Sebesta, J. L. (2005). The toga praetexta of Roman children and praetexta garments. En L. Cleland, M. Hallow & L. Llewellyn-Jones (eds.), *The clothed body in the ancient world* (pp. 113-120). Oxbow, Oxford.

Sinn, F. & Freyberger, K. S. (1996). *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes*. Philipp von Zabern, Mainz.

Southworth, E. (1996). A rejoicing virtuoso? Henry Blundell and his sculpture collection. En D. Boschung & H. v. Hesberg (eds.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität. Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2. bis 10.2.1996*. Monumenta Artis Romanae 27 (pp. 110-114). Philipp von Zabern, Mainz.

ThesCRA *Thesaurus Cultus et Ritum Antiquorum* 1-8. Getty, Los Angeles 2004-2012.

Walker, S. (1999). Portraits auf Leichentüchern aus Antinoopolis. Einige Anmerkungen zu Kleidung und Datierung. En K. Parlasca & H. Seemann (eds.), *Augenblicke – Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 30. Januar bis 11. April 1999* (pp. 74-78). Klinkhardt und Biermann, München.

Warde Fowler, W. (1896). On the toga praetexta of Roman children. *Classical Review* (10, 7, Oct.), 317-319.

Zanker, P. (1975). Grabreliefs römischer Freigelassener, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 90, 267-315.