

junio '11 | *El togado romano del segundo jardín*



PIEZA DEL MES

Museo Sorolla

Calle Gral. Martínez Campos, 37
28010 Madrid
España

Tel. 00 34 913101584
Fax. 00 34 913085925





MS **PIEZA DEL MES | junio '11**

“El togado romano del segundo jardín”

Por Andrea López Azcona

Segundo Jardín

Todos los jueves de junio a las 18.30 h.

Duración 30 minutos

[Asistencia libre]



El togado romano del segundo jardín

La pieza objeto de estudio, con número de inventario 20004, corresponde a un togado, nombre comúnmente aceptado para referirse a las estatuas que se presentan vistiendo la toga, el atuendo característico de los romanos. Es ésta, sin duda, la tipología llamada a tener más popularidad dentro de la estatuaria romana, alcanzando así amplia difusión por todos los territorios del Imperio entre los siglos I d. C. y III d.C.

Del análisis visual de la pieza se desprende que es una estatua de mármol blanco de un personaje masculino togado, de tamaño mayor que el natural, que se apoya sobre un plinto rectangular. La obra aparece partida transversalmente a la altura de la cadera y ha sido restaurada con cemento y una grapa de hierro en la parte posterior. La estatua no conserva la cabeza ni los antebrazos. Lejos de tratarse de partes fracturadas de una estatua trabajada en un mismo bloque de mármol, la cabeza y los brazos constituían partes independientes. En este sentido, se han de observar la cavidad del cuello y los orificios practicados en ambos brazos, pues hacen referencia a uno de los aspectos más singulares de la escultura romana.

En efecto, en el mundo romano era común el trabajo independiente de la cabeza, en la que el escultor plasmaba los rasgos individualizados del retratado, determinando la posición de la cabeza, los rasgos fisionómicos, la expresión mímica, las características del peinado y, en su caso, de la barba. Esta cabeza-retrato, cuyo cuello se prolongaba en una pieza convexa se acoplaba después a un soporte o herma, o bien se encajaba en un cuerpo fabricado en serie. La misma lógica seguía el trabajo de los brazos que también se esculpían independientemente, por considerar que de ellos también dependía la individualidad del personaje, debido a la propia expresividad de las manos y en la medida en que éstos podían portar objetos a modo de atributo. Estos antebrazos quedarían anclados a los brazos por medio de vástagos metálicos.

Esta modalidad de escultura que implicaba la producción individualizada de la cabeza y los brazos y el trabajo seriado de los cuerpos respondía a motivaciones de índole diversa.

Citamos, en primer término, las artísticas, pues existían escultores de obras en mármol o marmorarius especializados en cada una de las partes de las estatuas. Los marmorarius dedicados al trabajo de las cabezas y las extremidades utilizaban un mármol de mayor calidad, al que Plinio denominaba “mármol estatuario”, con el que se conseguía un mayor detalle en rostro y manos.

Junto a los motivos artísticos, se ha de

hablar de causas económicas, ya que al trocear las partes, el bloque de mármol que se necesitaba para cada parte de la estatua era menor, con el consiguiente aprovechamiento de bloques de mármol que en otro caso quedarían inutilizados, así como de motivos puramente técnicos, debido a que el traslado de piezas pequeñas facilitaba que no se fracturaran durante su transporte y manipulación.

Si la cabeza mostraba la personalidad individual del retratado, el cuerpo, por su parte, indicaba por medio de la indumentaria y los atributos el rango social y la posición del personaje dentro de la estructura del Estado. En el caso de las estatuas femeninas, éstas se representan como matronas romanas vistiendo una túnica larga ceñida a la cintura, llamada stola, y sobre ésta la palla, una tela de lana rectangular que descansaba en su hombro izquierdo y pasaba por debajo del brazo derecho para quedar recogida sobre el antebrazo izquierdo.

Mayor diversidad encontramos en la estatuaria masculina. Tres son los modelos básicos de cuerpos masculinos que presenta la escultura retratística romana: la figura thoracata, la figura heroizada y la figura togada. La figura thoracata es aquella que viste el atuendo de los militares de alto rango. La figura heroizada presenta, por su parte, el cuerpo desnudo o cubierto parcialmente por un manto y hace alusión a la divinización del personaje. En época imperial, ambas tipologías se vinculan exclusivamente con la representación del emperador y



Cabeza-retrato de Vespasiano
Museo Arqueológico de Sevilla

sus familiares. Excepcionalmente, pueden aparecer también estatuas heroizadas de personajes particulares, principalmente en contextos funerarios.

Las estatuas togadas identificaban al retratado como ciudadano romano. Se podía tratar de representaciones del emperador, que aparece, así, como primus inter pares o lo que es lo mismo como el “primero entre los ciudadanos”, así como de miembros de la familia imperial. Asimismo, las estatuas togadas podían

corresponder a particulares de alto rango. En ambos casos, cuando estas estatuas togadas se vinculaban a grandes recintos públicos, como teatros, anfiteatros o foros, poseían un valor ideológico al crear una escenografía del poder, en la que los miembros de la familia imperial y los próceres locales se presentaban al orbe romanizado. Esta utilización de la escultura con fines propagandísticos se hace más intensa en el s. I d.C., ante la necesidad de consolidar el nuevo orden político creado por Augusto, el Imperio.



Augusto o Tiberio en desnudo heroico
Museo Nacional del Prado
Inv. E00166



Augusto de Prima Porta (representación thoracata del Emperador)
Museos Vaticanos

En el caso que nos ocupa, ante la ausencia de la cabeza y al desconocer el contexto arqueológico en el que apareció la pieza, no es posible precisar si nos encontramos ante una obra perteneciente a la retratística pública u oficial o si se trata de un retrato privado vinculado a una sepultura e, incluso y con carácter excepcional, a un ámbito doméstico, como un jardín.

De cualquier modo, y como ya se ha indicado, la condición de ciudadano romano del individuo resulta incuestionable por el empleo de la toga. La toga era la peculiar distinción de los romanos, de ahí que fueran llamados por autores como Virgilio *togati* o *togata gens*. Originariamente, la toga quedaba restringida a la ciudad de Roma, y su uso estaba prohibido a los exiliados. Con el paso del tiempo, la toga se convierte en símbolo de la ciudadanía romana, a la par que comienza a ser desplazada como vestimenta de uso diario en favor de otras prendas más cómodas como el *pallio*. La toga continuará siendo vestida, no obstante, por las clases altas, que la consideraban una distinción honorífica.

La toga, que se vestía sobre una túnica con mangas hasta el codo, era una amplia prenda de lana de corte elíptico, de unos 6 ó 7 metros de ancho y 2 ó 3 metros de largo. La túnica se enrollaba alrededor del cuerpo y se mantenía sujeta sin broches ni alfileres, por lo que debía ser pesada. En la parte inferior de la toga se cosían, además, pequeños pesos para conseguir que ésta mantuviera su forma y rigidez.

Ponerse la toga constituía, por tanto, todo un arte, que precisaba la ayuda de esclavos entrenados, los llamados *vestiplicus*, como ilustra el relieve que decora el frontal de un sarcófago hallado en la ciudad romana de Firenze.

Junto a las fuentes gráficas, se han de citar los textos de los autores clásicos, en concreto los de Tertuliano y Quintiliano, que proporcionan una valiosa información acerca de cómo vestir la toga para que ésta tenga un volumen correcto y una buena caída.

La toga generalmente se pasaba por el hombro izquierdo, dejando caer uno de los extremos que se recogía con el brazo izquierdo. Con el resto del paño se envolvía la espalda, pasando por debajo o por encima del brazo derecho, para curvarse en el delantero y reposar, finalmente, el segundo extremo sobre el hombro izquierdo. Es la peculiar disposición de los pliegues en el delantero la que aporta a la toga romana su carácter exclusivo. Se distingue así el *umbo*, el *sinus* y el *perquam brevis*.

El *sinus*, que en latín significa seno o cavidad, es la parte de tela frontal que nacía del pliegue que pasaba por debajo del brazo derecho. El *umbo* es el nudo que formaban los pliegues a la altura del estómago. Esta parte de la toga recibía tal denominación porque este pliegue estaba situado en el *umbo*, o lo que es lo mismo en el centro o punto medio. Posiblemente, para sostenerlo se utilizaría el cinturón con el que se ceñía la túnica. Por su parte, el

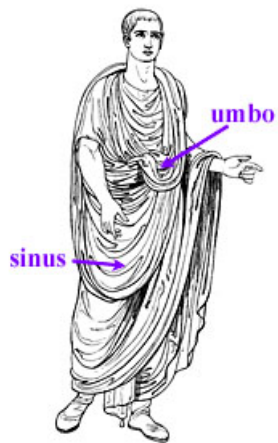


Sarcófago hallado en la ciudad romana de Firenze
Firencia

perquam brevis se define como la parte frontal superior ubicada por encima del *umbo*.

La toga identificaba al que la vestía como romano, pero, a su vez, el color de la misma y sus elementos de adorno permitían establecer diferenciaciones dentro del amplio grupo de los ciudadanos. Pueden identificarse, así, diversos tipos de togas que permitían indicar la edad, el estado civil, el estatus social o la posición económica de su portador.

Cabe citar la toga *praetexta* (toga bordeada), que presenta una cenefa púrpura en el borde, y que era exclusiva de los niños, los magistrados y los sacerdotes; la toga *virilis* (toga viril), de color blanco, sin adornos, ni tinturas, que era empleada por todo ciudadano romano al alcanzar la mayoría de edad; la toga *pulla* (oscura), de lana negra, que fue usada en el duelo privado y por algunos grupos populares, como los artesanos; o la toga *purpurea*, teñida completamente de púrpura (toga



Partes de la toga romana



Toga praetexta

llenas de color. En efecto, para los escultores de Mediterráneo antiguo, el objetivo primario era satisfacer los deseos de los comitentes, por lo que era preciso lograr la máxima veracidad en la representación de dioses y hombres. Para lograr el mayor realismo en la representación, los artistas pintaron los ojos, los labios, la piel, el pelo, la ropa y los accesorios de sus figuras para completar esta ilusión de realidad. El color fue usado, por tanto, con objetivos miméticos pero también con un valor simbólico, para establecer la jerarquía y comunicar el género.

Vemos, en definitiva, que el color

originario de las togas de las estatuas proporcionaba una valiosa información. Por otra parte, y aunque en líneas generales se observa una continuidad en el modelo de toga, el volumen y la ampulosidad de los pliegues del frente permiten establecer una cronología precisa de las estatuas. En el caso que nos ocupa, el togado del Museo Sorolla puede fecharse por su amplio sinus, que alcanza la zona de la rodilla, en época julio-claudia, primera mitad del siglo I d. C., y más concretamente entre los reinados de los emperadores Claudio (41-54 d.C.) y Nerón (54-68 d.C.). Entre los paralelos de esta obra puede situarse el togado de

púrpura), y que fue utilizada por los reyes de Roma y, ya en época imperial, por algunos emperadores en un intento de asimilarse a los antiguos monarcas.

Esta diferenciación de los ciudadanos romanos a partir del color y de ciertos adornos presentes en su toga se hacía extensiva a las estatuas que los representaban pues la escultura romana aparecía frecuentemente policromada.

Tradicionalmente, se ha impuesto una visión errónea del arte clásico según la cual los bustos y las estatuas de la Antigüedad siempre habían carecido de

cualquier color en su superficie. De esta forma, se entendía que las esculturas habían sido originariamente tal y como aparecían en las excavaciones arqueológicas. Las posteriores reinterpretaciones del arte clásico que se suceden tanto en el Renacimiento, en el siglo XVI, como en el Neoclasicismo, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, contribuyeron a reforzar esta imagen de la estatuaria clásica.

Por contra, las investigaciones actuales basadas en modernas técnicas de laboratorio que permiten detectar restos de pigmentos, prueban que las esculturas del mundo clásico estaban



*Cabeza de Calígula con restos de policromía
NY Carlsberg Glyptotek*

Baelo Claudia que custodia el Museo Arqueológico Nacional; obra, sin embargo, de mejor factura, en la que los pliegues están trabajados de una forma más artística y en la que la figura adquiere un mayor dinamismo al retrasar grácilmente la pierna derecha.

Si queda clara la cronología de la obra, más dudoso resulta fijar su procedencia. Frente a numerosas esculturas de togados en las que aparece una inscripción en la parte posterior de la pierna izquierda, indicando el

taller escultórico responsable de su ejecución, la pieza del Museo Sorolla carece de cualquier marca que permita identificar su lugar de fabricación. María Pilar San Nicolás Pedraz y Mónica Ruiz Bremón en su estudio sobre *La colección arqueológica del Museo Sorolla* señalan su posible origen andaluz atendiendo a sus importante proximidad con el togado de Mérida, donado al Museo Arqueológico Nacional por el marqués de Monsalud, que se ha considerado procedente de taller bético y de época Flavia. Ambas autoras



Estatua togada de Baelo Claudia
Museo Arqueológico Nacional



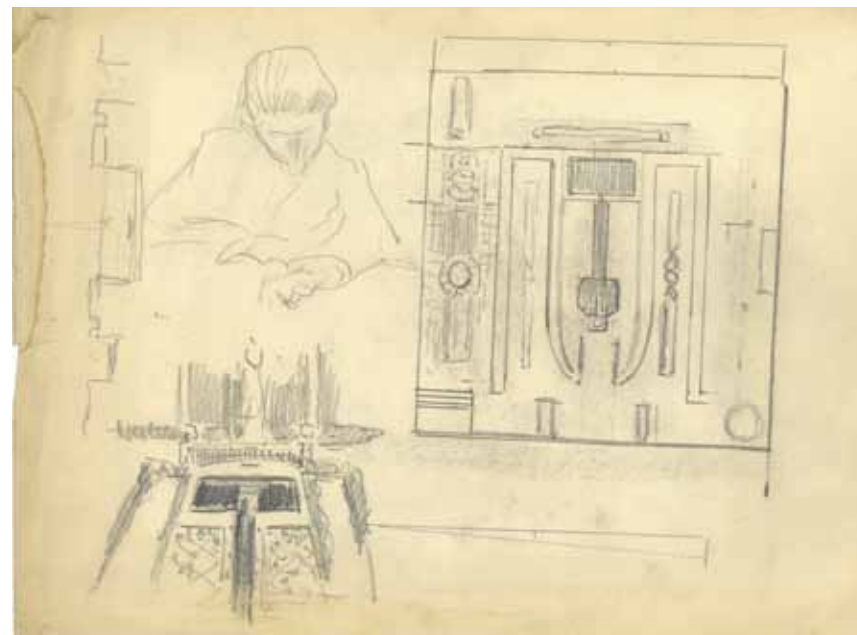
Estatua togada del Museo Sorolla
Nº inv. 20004

rechazan, no obstante, la vinculación de esta pieza con una carta conservada en el Archivo del Museo Sorolla, que podría resultar de interés para establecer su procedencia. Se trata de una carta, fechada el 19 de enero de 1916, en la que José de Saavedra y Salamanca, Marqués de Viana, informa a Joaquín Sorolla del envío de “dos figuras bastante interesantes de las ruinas de Cástulo”, antigua ciudad romana localizada en las proximidades de Linares, provincia de Jaén, “que acaban de descubrirse” y continúa diciendo “que en ningún lugar estarán mejor que en el precioso jardín de usted”. Nicolás Pedraz y Ruiz Bremón rechazan que se trate de una de estas figuras, argumentando que por su envergadura e importancia debería merecer otro título más expresivo que el de simple “figura”. Por el contrario, en este estudio nos inclinamos a considerar que la figura a la que se refiere el Marqués de Viana es la estatua del togado, pues aunque no del todo reveladora, sí que es la mención que más se ajusta al togado dentro de la documentación epistolar de Sorolla, que por aquellos años proyectaba el Segundo Jardín de su casa. Esta tesis podría reforzarse gracias a los dibujos preparatorios que realizó el pintor para la configuración de este jardín. Vemos, así, que en un proyecto para el testero datado en 1915 aparece representada una estatua, pero dotada de cabeza y

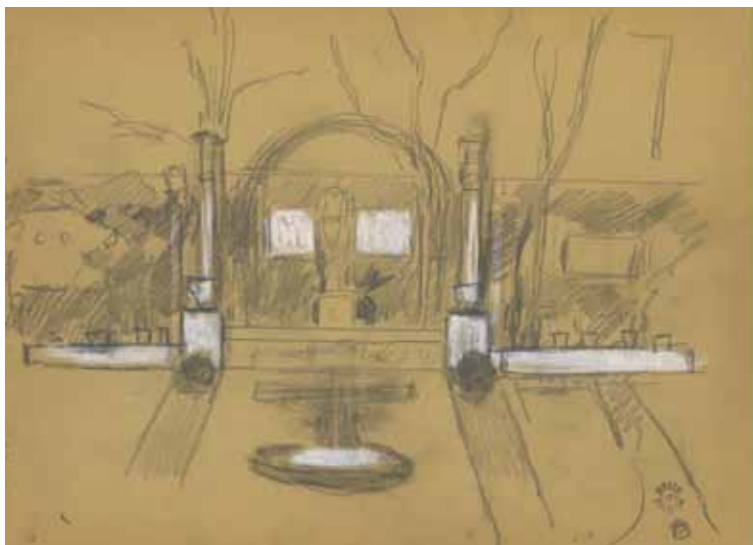
brazos, por lo que podríamos deducir que Sorolla planifica la colocación de una estatua aún sin concretar, que le permitiría completar el eje de la fuente con pileta y el riad.

Será ya en los dibujos de 1916, año en el que está fechada la carta del Marqués de Viana, cuando aparezca claramente la estatua del togado, que aunque dibujado de forma esquemática es reconocible por la ausencia de cabeza y brazos y por las líneas que simulan los pliegues de la toga.

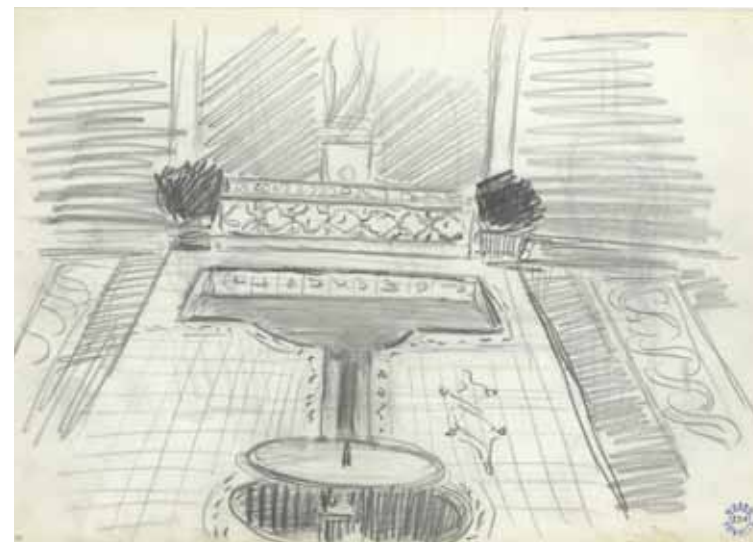
La estatua togada, supuesto regalo del marqués de Viana, pasa a ocupar un protagonismo indiscutible en el catálogo de vistas de los jardines de la casa Sorolla, que incluye dibujos y obras pictóricas. Estos cuadros deben entenderse como trabajos realizados por placer, simples ejercicios de pintura al aire libre, que permitirán a Sorolla evadirse de la responsabilidad que conllevaba el ciclo decorativo sobre las regiones de España, encargado por la Hispanic Society of America. De este modo, más allá de su valor en el mundo antiguo, esta estatua togada adquiere tras su ingreso en la colección de Joaquín Sorolla una nueva significación, al quedar immortalizada en la obra del ilustre pintor valenciano.



Joaquín Sorolla
Figura leyendo y dos esquemas para el segundo jardín
ca. 1915
Lápiz y carbón sobre papel, 25,5 x 34,8 cm.
Fundación Museo Sorolla
Núm. de inv. 14439/R



Joaquín Sorolla
Otro proyecto para el testero este del segundo jardín
1916
Carboncillo y clarión sobre papel, 22,5 x 32,5 cm.
Museo Sorolla
Núm. de inv. 11323



Joaquín Sorolla
Proyecto para el testero este del segundo jardín
1916
Lpiz sobre papel, 25,5 x 32,5 cm.
Museo Sorolla
Núm. de inv. 11310

Joaquín Sorolla
Jardín de la casa Sorolla
1916
Óleo sobre lienzo, 65 x 96 cm
Museo Sorolla
Núm. de inv. 1235



BIBLIOGRAFÍA

CAZES, D. et al. (Com)/SADA, P. (Coord), [Catálogo de exposición] *La mirada de Roma. Retratos romanos de Mérida*, Toulouse y Tarragona, Barcelona, 1995.

POTTS, A. el al, [Catálogo de exposición] *The color of life*, Getty publications, 2008.

SAN NICOLÁS, M.P., y RUIZ, M., “La colección arqueológica del Museo Sorolla” en *Espacio, tiempo y forma*, Serie I, Prehistoria y Arqueología, Tomo IV, UNED, Madrid, 1991, pp. 339-360.

SANTA ANA, F. (Com), [Catálogo de exposición] *La casa Sorolla. Dibujos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2007.

STEELE, P., *Clothes and Crafts in Roman Times*, Gareth Stevens Publishing, 2000.



Jardín de la casa Sorolla.
ca.1918
Museo Sorolla.
Núm. de inv. 1237