

¿PVDICITIA? NOTAS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE UN APLIQUE DE BRONCE ROMANO PROCEDENTE DE TURIASO

*José Ángel García Serrano**



RESUMEN

En este artículo tratamos avanzar en la identificación de un aplique romano de bronce que representa a una figura femenina –*capite velata*–. Consideramos varias opciones en función de las características formales y del contexto del hallazgo, sin embargo, pensamos que la hipótesis más probable sería su identificación con *Pudicitia*.

Palabras clave: *Pudicitia*; *Angerona*; *Fortuna*; Cornucopia; Aplique romano; Bronce romano; *Capite velata*; Turiaso.

ABSTRACT

In this article we try to advance in the identification of a Roman bronze appliqué that represents a female figure –*capite velata*–. We considered several options depending on the formal characteristics and the context of the find, but we think that the most probable hypothesis would be its identification with *Pudicitia*.

Keywords: *Pudicitia*; *Angerona*; *Fortuna*; Cornucopia; Roman Bronze; *Capite velata*; Turiaso.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2023.

Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2023.

[...] *doce me, quid sit pudicitia et quantum in ea bonum, in corpore an in animo posita sit* (Séneca, *cartas a Lucilius* 88.8)

La antigua ciudad romana de *Turiaso*, la celtíbera *Turiazu*, se ubica en el solar de la actual Tarazona (Zaragoza). A los pies del Moncayo y partida en dos por el curso del río Queiles, los hallazgos arqueológicos se han ido sucediendo durante las últimas décadas a la par que se iba produciendo la renovación y extensión de la superficie urbana de la ciudad.¹ Por otra parte, no podemos olvidar la riqueza arqueológica del entorno rural con más de 300 asentamientos atribuibles al período romano en lo que tuvo que ser un potente motor económico de base agraria.²

* Área de Arqueología del Centro de Estudios Turiasonenses. Correo electrónico: jykdos@gmail.com.

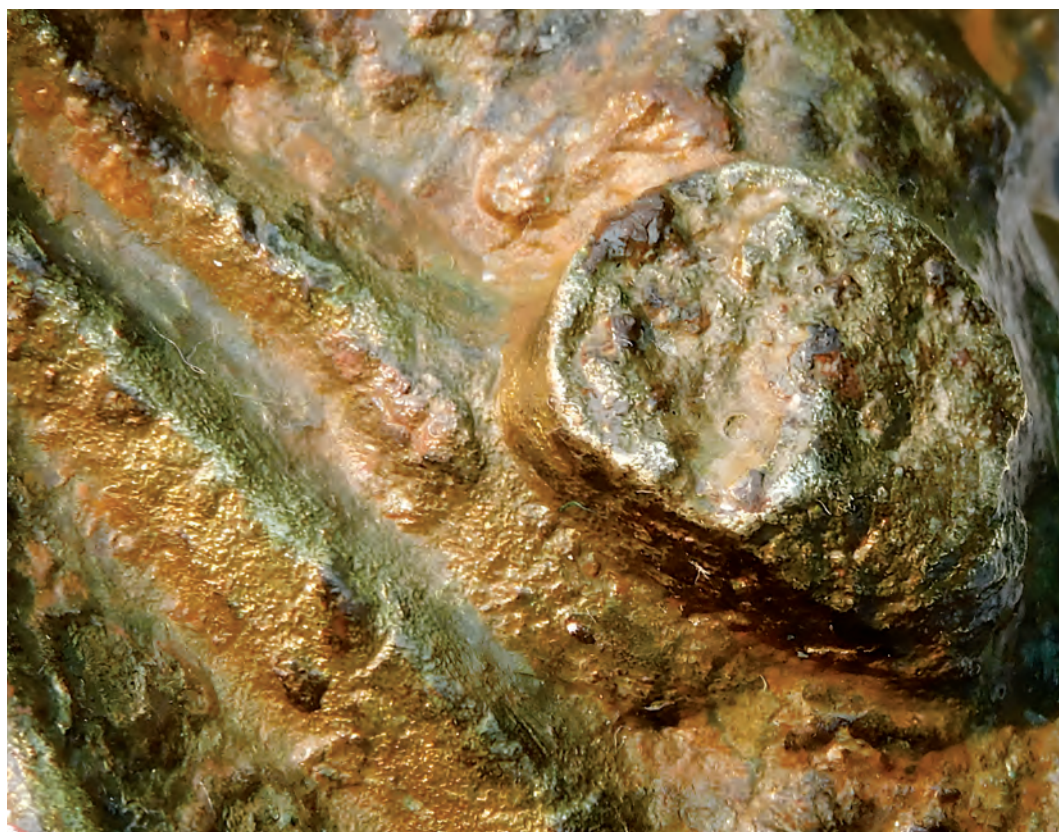
1. Para más información: José Ángel GARCÍA SERRANO, «Aproximación a la Turiaso imperial», en Carlos García Benito, José Ángel García Serrano y Julián Pérez Pérez (eds.), *Arqueología y poblamiento en el valle del Queiles*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2017, pp. 113-154.

2. José Ángel GARCÍA SERRANO y Julián PÉREZ PÉREZ, «El poblamiento rural romano en el área de influencia del *Municipium Turiaso*. Patrones de asentamiento en torno al río Queiles, término municipal de Novallas», *Tvriaso*, XX (Tarazona, 2011), pp. 55-95. Carlos GARCÍA BENITO, Daniel GARCÍA UBALDE y Julián PÉREZ PÉREZ, «Base de datos arqueológicos», en Carlos García Benito, José Ángel García Serrano y Julián Pérez Pérez (eds.), *Arqueología y...*, pp. 263-304.

Es precisamente en este entorno rural donde se produjo el hallazgo que nos ocupa allá por los años 80 del pasado siglo. Según consta en los archivos del Centro de Estudios Turiasonenses se trata de un descubrimiento fortuito que un donante anónimo depositó en el área de Arqueología del Centro de Estudios Turiasonenses, donde la pieza en cuestión se ha conservado hasta nuestros días.³ Se trata de un aplique de bronce que representa a una figura femenina –*capite velata*– cuya filiación se nos escapó en aquel momento.⁴ Veinte años más tarde nos proponemos aventurar una hipótesis, pensamos que sólida, para su posible identificación.

3. El área de Arqueología del CET lleva en funcionamiento más de 40 años. La década que comenzó en 1980 se caracterizó por intensas campañas de sensibilización y captación de noticias y elementos arqueológicos procedentes de Tarazona y su término municipal. Gracias a la colaboración cívica se fueron poniendo las bases para el futuro museo arqueológico cuyos pasos previos fueron las exposiciones de 1990 y 2003. Más información sobre este proceso en Carlos GARCÍA BENITO, José Ángel GARCÍA SERRANO, Pedro PARACUELLOS MASSARO y Julián PÉREZ PÉREZ, *40 años de Arqueología. La actividad arqueológica del CET en imágenes*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2021. Disponible en <https://ceturiasonenses.org/40-anos-de-arqueologia-la-actividad-arqueologica-del-cet-en-imagenes/>

4. En el catálogo elaborado en 2003 para la exposición permanente ya aparece esta pieza: José Ángel GARCÍA SERRANO, *Arqueología del Moncayo*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, pp. 164-165.



1. Detalle del vástago fracturado del aplique.

El lugar del hallazgo es inexacto, aunque sabemos gracias a la ficha de donación que se encontró en un campo labrado situado entre el embalse de Santa Ana y el término de la Dehesa, más cerca del primero que del segundo. Se trata de un área bastante extensa en la que los pequeños asentamientos romanos de carácter agrario son abundantes por lo que no nos es posible acotar más la ubicación. Aunque en su mayoría tienen una cronología altoimperial, algunos de ellos presentan una secuencia cronológica que arranca en el siglo I a. C. y se extiende hasta el siglo II o III d. C.⁵

5. Un mapa orientativo en María SEBASTIÁN-LÓPEZ y Daniel GARCÍA-UBALDE, «Cartografía», en Carlos García Benito, José Ángel García

En su mayoría son probablemente granjas o pequeñas *villae*, sin embargo, en algunos casos, a través de los restos de superficie, se puede adivinar una cierta riqueza en forma de teselas de mosaico, fragmentos de mármoles decorativos, etc. Dadas las características de esta pieza pensamos que atestigua un rango de riqueza notable.

La figura que nos ocupa pudo formar parte de algún elemento mueble como aplique incrustado en la madera, tal y como se deduce del resto del vástago que se conserva en el tercio inferior de la parte dorsal [fig. 1]. Resulta significa-

Serrano y Julián Pérez Pérez (eds.), *Arqueología y...*, p. 371.

tivo que nuestra pieza está trabajada por ambas caras, aunque no es estrictamente de bulto redondo ya que la parte trasera está un tanto aplanada para facilitar su ubicación dando la espalda a un fondo plano; aunque quizás pudo estar diseñada para que la parte superior fuera visible también por la espalda, al menos parcialmente, ya que los detalles de la vestimenta están igual de trabajados que la parte delantera. Podemos inferir que la estructura de la que formaba parte tuvo que tener entidad suficiente como para estar ricamente decorada con una figura de bronce, quizás no la única a tenor de los ejemplos mejor conservados de este tipo de elementos. Es posible que estuviera ubicada a cierta altura ya que la mejor perspectiva de la pieza la encontramos observándola unos 30 cm por encima de la línea horizontal de la mirada.

A este respecto no podemos soslayar por la cercanía la mención al *arca ferrata* de Turiaso, cuya banda central cuenta con 3 apliques similares a este que representan a otras tantas divinidades: Apolo, Fortuna o Abundancia y Mercurio.⁶ Tienen unas dimensiones parecidas al nuestro, rondan los 13 cm, siendo la figura femenina central la más pequeña (11,2 cm) si bien el pedestal sobre el que se yergue la iguala a las otras dos. Estas medidas están en consonancia con el aplique que estudiamos del que se con-

6. Marta BAILÓN GARCÍA, «Aspectos de la «Fortuna Privata» culto individual y doméstico. Popularización del culto como protección mágica», *Espacio Tiempo y forma*, serie II, Historia Antigua, 19-20 (Madrid, 2006-2007), p. 247, definiendo la filiación del aplique central del *arca ferrata* de Turiaso con Fortuna, mientras que Miguel BELTRÁN LLORIS, «Las aguas sagradas del *Municipium Turiaso*», *Caesaraugusta*, 76 (Zaragoza, 2004), pp. 153 y ss., lo hace con Abundancia.

servan 10 cm, si bien está fragmentado en su parte inferior un poco por encima de los tobillos, de manera que pudo tener al menos 11 cm.

Sin embargo, donde no hay coincidencia es en el sistema de sujeción, que en el caso del *arca ferrata* se basa en la soldadura mientras que en nuestro aplique la pieza conserva restos de un vástago cilíndrico en la parte de atrás que probablemente estuviera apuntado de forma que iría inserto directamente en la madera o el soporte que fuere.

Por otra parte, existe otra clara diferencia y es que nuestra figura está trabajada por ambos lados y es maciza, mientras que las del *arca ferrata* son huecas por detrás con una mortaja rellena de plomo y restos de sendos vástagos de sección cuadrangular.⁷

Sin entrar todavía en la identificación, nos encontramos ante una figura femenina [fig. 2] de inspiración helénica ataviada con el *chiton* que está ceñido a la altura de la cadera con lo que podría ser un cordón trenzado bastante grueso o quizás un pliegue de la propia túnica, enrollado sobre sí mismo, a modo de *cingillum*, que da la sensación de estar sujeto mediante un broche en el lado derecho.⁸ Como consecuencia

7. *Ibidem*, p. 152.

8. Jan RADICKE, *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, p. 493; señala la doble nomenclatura para referirse al cinturón femenino en las fuentes «*cingillum*», como diminutivo de *cingulum* y «*zona*», sin otra diferencia aparente salvo que el primer término es preferido en las obras en prosa mientras que el segundo lo es en las de verso. En cambio, Patricia Salzman constata que la *palla* iba sujeta con una «faja», en Patricia B. SALZMAN, «Cierre y clausura. Construcción de un ideal femenino en la literatura



2. Aplique romano de Tarazona.

se marca claramente el vientre.⁹ Está cubierta de pies a cabeza por la *palla*, que tapa completamente la cabeza hasta la frente, toda la espalda y el brazo izquierdo que la sujeta. La factura de la imagen no permite ninguna información sobre el pelo que está completamente cubierto por la *palla*. Tan sólo se puede intuir

un rodete coronando la frente para sujetarla, aunque tampoco está nada claro. Los pliegues de la ropa han sido tratados con cierto detalle sobre todo en la zona del torso. Ambas piernas están fracturadas: la izquierda a la altura del tobillo y la derecha un poco por encima de este. La pierna izquierda se encuentra ligeramente flexionada de forma que el peso se apoya sobre la derecha, invisible bajo los ropajes, generando sensación de movimiento.

latina», *Revista de Estudios Clásicos*, 28 (Mendoza, 1999), p. 113.

9. Este elemento resalta de manera especial el vientre de la figura, hecho que puede ser significativo para su identificación. A este respecto se ha señalado que «Given the looseness of Roman garments, affixing the garments was the only means of accentuating the feminine shape of the body and delineating the breasts, waist, and hip»: JAN RADICKE, *Roman Women's...*, ob. cit., p. 495.

En cuanto a los brazos, el izquierdo descansa parcialmente sobre la cadera con la palma de la mano, que ha perdido el pulgar, vuelta hacia arriba. El derecho, con una proporción mayor de la necesaria, está desnudo desde el codo y se



3. Detalle del brazo derecho y del rostro.

encuentra flexionado sobre el torso con la mano apoyada por debajo de la barbilla formando una «uve» entre el dedo pulgar y el índice. La cabeza, demasiado pequeña con respecto al tamaño de la figura, está girada unos 30 grados hacia la derecha y la mirada se dirige hacia abajo con unos ojos que presentan la pupila ligeramente marcada y unos arcos ciliares altos y contundentes. La expresión del rostro es bastante torva, con una boca muy descuidada donde quizás pueden adivinarse unos labios apretados [fig. 3].

Encontramos una figura similar en cuanto a la composición y vestimenta en el Museo Barbier-Mueller de Ginebra: se trata de la denominada *Femme drapée debout* (Inv. 202-117) fechada entre la se-

gunda mitad del siglo I a. C. y la primera mitad del siglo I d. C. [fig. 4].¹⁰ Aunque en este caso el *cingillum* es un cordón simple anudado en el centro. Tenemos abundantes ejemplos, siempre en el ámbito religioso, en los que podemos observar una disposición similar al que nos ocupa. Así aparece en una figurita votiva del santuario de Diana en Nemi [fig. 5],¹¹ la figurita de Fortuna en el Museo Lázaro Galdiano, una represen-

10. Alain PASQUIER en VV.AA., *Le profane et le divin, arts de l'Antiquité. Fleurons du musée Barbier-Mueller*, Genève-Paris, Musée Barbier-Mueller & Hazan, 2008, p. 502. Disponible en <https://www.barbier-mueller.ch/2020/09/06/statue-de-femme-drapee/>

11. British Museum, inv. 1920,0612.1.



4. Femme drapée debout (Inv. 202-117),
Museo Barbier-Mueller de Ginebra.
Foto Studio Ferrazzini Bouchet.



5. Figura femenina helenística-etrusca de bronce
del British Museum perteneciente al santuario
de Diana en Nemi (Italia). Foto © The Trustees
of the British Museum. Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0) license.

tación de *Hygieia* en el Museo Británico, etc., por citar algunos ejemplos.¹²

El hecho de que, como señala Jan Radicke lamentándose,¹³ exista un gran vacío en las fuentes y una carencia de es-

12. Fortuna del Museo Lázaro Galdiano inv: 4768. *Hygieia* del British Museum inv: 1814,0704.759.

13. Jan RADICKE, *Roman Women's...*, ob. cit., pp. 493 y 497.

tudios especializados muy notable sobre este importante accesorio, nos condiciona en lo que podría ser un dato significativo para la identificación de la figura.

Hay por lo tanto varios elementos que pueden contribuir a la filiación de nuestra pieza: para empezar, tenemos la casi segura certeza de que se trata de un personaje perteneciente al ámbito del culto religioso, ya sea la representación de una *dea*, alguna de las virtudes o una

sacerdotisa. Se podría pensar también en una matrona romana, pero la lógica nos lleva a pensar que un elemento con un valor económico evidente que se encuentra en una zona rural de una provincia romana debe justificarse casi ineluctablemente en el mundo de lo sagrado.

Por otra parte, es muy significativo el atuendo de la figura que se encuentra ligado a las virtudes tradicionales de la mujer romana dentro de la ortodoxia moral que establecen los *mores maiorum* que Augusto se empeñó en revitalizar. Se trata de un elemento de prestigio vinculado con la *matrona univira*, considerada modelo de *pudicitia*.¹⁴ Un emblema de la castidad, la continencia y la fidelidad, así como la encarnación del ideal de mujer romana casada y de buena familia. Se ha llegado a decir que «la castidad, la *pudicitia*, es a la mujer romana lo que el honor a los hombres».¹⁵ Para Patricia Salzman sería una metáfora de la contención de la sexualidad femenina.¹⁶ En esta línea tenemos que insistir en que es relevante que el cabello aparezca totalmente cubierto por la *palla*, que se extiende hasta los pies. Tampoco podemos soslayar que los senos de la figura se nos presentan muy atenuados, apenas perceptibles, bajo el ropaje.

En relación con todo esto hay que resaltar el hecho, ya anunciado más arriba,

14. Marta BAILÓN GARCÍA, «El papel social y religioso de la mujer romana. Fortuna Muliebris como forma de integración en los cultos oficiales», *Habis*, 43 (Sevilla, 2012), p. 104.

15. Jean-Nöel ROBERT, *Eros romano. Sexo y moral en la Roma antigua*, Madrid, Ed. Complutense, 1999, p. 10.

16. Patricia B. SALZMAN, «Cierre y clausura...», ob. cit., pp. 117-118.

de que a través del juego con los pliegues del ropaje y del *cingillum*, independientemente de que sea exento o parte de la propia vestimenta, se ha puesto mucha atención en visibilizar el vientre del personaje. Esto nos lleva a identificar una clara intención de resaltar el concepto de la fecundidad (*fecunditas*) cuya presencia entre las virtudes que una mujer romana de buena familia debe poseer es indiscutible. Este argumento cobra fuerza con las palabras del poeta Marcial que relaciona la posición del cinturón con el embarazo *Longa satis nunc sum; dulci sed pondere venter / Si tumeat, fiam tunc tibi zona brevis* (Mart. 14.151.1 y 151.2). Nos situamos, por lo tanto, en el universo de los cultos matronales y femeninos junto a *Fortuna Muliebris*, *Juno Lucina*, *Mater Matuta* y *Pudicitia*.

Otro elemento a tener en cuenta es la gestualidad de la figura que viene determinada por la posición de los brazos y piernas, así como por el rostro.

Por una parte, las piernas y la sinuosidad que se intuye en el cuerpo sugieren movimiento; un personaje que está caminando capturado en el momento preciso en que el peso apoya en la pierna derecha y la izquierda se flexiona para avanzar.

Por otro lado, tenemos los brazos. Pensamos que es determinante la posición del brazo derecho flexionado por el codo y plegado sobre el torso para descansar la mano sujetando la barbilla con los dedos pulgar e índice. Esta gestualidad es muy poco común en la iconografía femenina romana. Si bien es cierto que con frecuencia encontramos representaciones con el brazo flexionado de esta guisa, resulta muy rara la forma en que la mano se coloca sobre la cara. Sabemos que *Angerona* es represen-

tada con la mano sobre la cara haciendo el gesto del silencio.¹⁷ No obstante se trata de una divinidad muy poco conocida y sobre la que hay más sombras que luces. Apenas se han conservado imágenes suyas de la época, al contrario, curiosamente, de lo que ocurre con su equivalente masculino Harpocrates. En todo caso, no nos parece que nuestra figura esté realizando ese gesto ni tenga intención de hacerlo. No obstante, no es una opción a descartar, a pesar de que no hemos encontrado ninguna figura similar, ya que la posición de los labios parece indicar un acto voluntario para mantenerlos cerrados lo que pudiera considerarse atribuible a *Angerona*, una de cuyas características sería mantener en secreto el nombre sagrado de Roma.¹⁸ Aunque es posible que se trate simplemente de un defecto en la factura de la boca ya que el rostro es la parte peor trabajada de nuestro bronce.

A nuestro juicio resulta más verosímil nuestra segunda hipótesis que sería la identificación de la figura con *Pudicitia*. Se trata de una de las principales virtudes romanas que, según Tito Livio,¹⁹ llegó a contar con dos templos en Roma uno para *Pudicitia Patricia* y otro para *Pudicitia Plebea*. En este caso sí que existe un buen elenco de imágenes para poder comparar. La posición de la mano

en varias de las representaciones conocidas, aun sin coincidir plenamente, estaría mucho más cerca de la pieza que tratamos de reconocer.²⁰

Sin embargo, la propia idiosincrasia de *Pudicitia*, que suele aparecer con mucha frecuencia envuelta completamente en su manto, nos hace dudar. Nuestra figura, como ya se ha dicho, no lleva el manto cerrado, sino que la *palla* está abierta por la parte delantera de manera que se puede apreciar el *chiton* amén de intuir los rasgos anatómicos básicos con especial atención sobre la zona del vientre. Hay que considerar que las representaciones más icónicas de *Pudicitia* suelen situarse en el marco del siglo II d. C. en el entorno de la *domus* imperial, con un exacerbado interés ejemplarizante en mostrar todas esas virtudes de la mujer romana comentadas más arriba.²¹ En cambio nuestra figura está representada de una manera menos estricta en sus atributos, quizás por la influencia helenística que nos lleva al marco del final de la república o inicios del principado. Nos apoyamos en una representación

17. Encontramos una de las pocas representaciones antiguas en un bronce [<http://www.ancientresource.com/images/roman/figures-statues/roman-bronze-venus-ar2703.jpg>] identificado como Venus. Sin embargo, consideramos que en realidad se trata de una representación de *Dea Angerona*.

18. MACROBIUS, *Saturnalia* III, 9: «[...] *Angeronam, quae digito ad os admoto silentium denuntiat: alii autem*».

19. TITO LIVIO, *Ab Urbe condita*, 10:23.

20. En <https://feminaeromanae.org/class.html> se pueden encontrar hasta siete representaciones listadas.

21. Existe un auténtico programa de propaganda para exaltar las virtudes tradicionales de la mujer romana, encarnadas en las mujeres de la *domus* imperial, a través de las emisiones monetales sobre todo del periodo antonino y también parcialmente en el siglo III d. C. con abundantes ejemplos: Sabina, Plotina, Faustina la Mayor, Faustina la Menor, Julia Domna, Herennia Etruscila, etc. Sobre este tema puede consultarse Carmen María RUIZ VIVAS, «Alcanzar la gloria tras la muerte: “Pietas y Aeternitas”. Virtudes de feminidad», *Eikón Imago*, 10 (Madrid, 2021), pp. 191-210. También puede resultar útil un elenco numismático recogido por R. VOLLKOMMER, «Pudicitia», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, 1 (Zurich, 1994), pp. 589-592.



6. Estatua de Pudicitia de influencia helenística conservada en The Walters Art Museum (Baltimore), n.º 33.88. Foto © Creative Commons zero.



7. Detalle del reverso de un áureo de Lucilla Augusta (RIC 779) que representa a Pudicitia con un atuendo similar al del aplique de Turiaso.

también de inspiración helenística identificada como *Pudicitia* que se conserva en *The Walters Art Museum* (Baltimore) en la que la figura no aparece totalmente tapada por el manto, sino que parte del *chiton* queda visible a la altura del torso [fig. 6]. Como señala Mercedes Oria,²² no es infrecuente encontrar en el ámbito religioso iconografías de inspiración helenística ajenas a la propiamente romana. Además, contamos con

22. Mercedes ORIA SEGURA, «De mujeres y sacrificios: un estudio de visibilidad», *SALDVIE*, 10, (Zaragoza, 2010), p. 130.

las representaciones numismáticas que aportan una mayor riqueza iconográfica que nos aproxima más a nuestra imagen: con el manto abierto en el torso y el *cingillum* colocado del mismo modo [fig. 7]. Podemos encontrar la imagen de *Pudicitia* sentada y de pie y, lo que puede ser más relevante como desarrollaremos más abajo, a veces portando objetos como el cetro, la páttera o la cornucopia.²³ Por otra parte debemos con-

23. Carmen María RUIZ VIVAS, «Alcanzar la gloria...», ob. cit., p. 198.



8. Detalle de la mano izquierda, vista desde abajo, del aplique de Turiaso. Se señala con una flecha la muesca producida por la fractura del manto.

siderar la mirada de nuestra imagen que está orientada hacia el suelo, lo que se considera como un rasgo característico de *Pudicitia*.

Para terminar, nos fijamos en la mano izquierda [fig. 8]. Resulta significativa la forma que adopta, con la muñeca girada 90 grados, los dedos juntos y la palma hacia arriba. A pesar de la fractura que nos ha privado de conocer cómo estaba dispuesto el dedo pulgar, parece evidente que esta mano estaba sujetando algún objeto. Teniendo en cuenta la forma y posición de la fractura podemos observar, aunque sea mínimamente, su huella sobre la palma de la mano, por delante

del pliegue del manto. También hay una ligera fractura en forma de muesca en el manto, por debajo de la mano. Ya hemos visto en las representaciones de las monedas cómo la imagen de *Pudicitia* aparece a veces portando un lago cetro. La posición de la mano podría ser compatible con este objeto. Sin embargo, observando la manera en que se coloca habitualmente la mano para la sujeción de la cornucopia en otras esculturas (de Fortuna, por ejemplo) pensamos que es más probable que se trate de este elemento, cuyo extremo inferior quizás bajaba hasta el manto provocando la fractura existente al desprenderse. Esto no sería extraño ya que la relación entre

Pudicitia y *Fortuna virginalis* es patente, dado que su estatua velada «se identificaría con *Pudicitia* como genio protector de la mujer y personificación del pudor femenino».²⁴ Este mismo modelo lo encontramos también asociado a *Pudicitia* en la numismática por ejemplo en un denario de Faustina II [fig. 9].²⁵

Una tercera posibilidad sería que el objeto fuera una vasija, quizás un *rhyton*, vinculado a un momento del culto. Tal y como observamos en otras imágenes la posición de la mano sería perfectamente compatible con ello.²⁶

Se ha afirmado de la pudicia que se trata de una cualidad de la mujer romana, estrechamente ligada a la fecundidad, que precisa ser apreciada por los demás.²⁷ Mercedes Oria habla además de la importancia de la imagen social «construida» para las matronas romanas según patrones iconográficos como el de *Pudicitia* aun cuando no refleje necesariamente la indumentaria cotidiana ya que toma como modelo la iconografía griega.²⁸ Consideramos que todo lo dicho hasta aquí encaja perfectamente con la psicología y los usos del lugar para el que fue creada: el ámbito doméstico de una familia tradicional en una zona rural alejada del bullicio de las grandes ciudades. Toda una declaración



9. Detalle del reverso de un denario de Faustina II (RIC 507a) en el que aparece Pudicitia con la cornucopia.

de principios para reforzar la romanidad de la familia y resaltar las virtudes de la *matrona univira* en un momento, quizás, en el que las élites locales tenían que enfatizar su vínculo con los valores del imperio a la par que romanización avanzaba frente a los usos tradicionales indígenas. En este ámbito es más difícil encontrar justificación para *Angerona*.

En otro orden de cosas, debemos detenernos, aunque sea brevemente, en la observación del brazo derecho [véase la fig. 3]. Como ya se ha dicho, aparece claramente agigantado, sobre todo en contraste con un rostro empedecido en

24. Marta BAILÓN GARCÍA, «El papel social...», ob. cit., p. 108.

25. RIC 507a, CRE 165 [R4].

26. Por ejemplo: British Museum, figura votiva inv. 1955,0501.1.

27. Rebecca LANGLANDS, *Sexual morality in ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 37 y 38.

28. Mercedes ORIA SEGURA, «Matronas y madres: la creación de una imagen social», *Instrumenta*, 53 (Barcelona, 2016), p. 161.

exceso. Hemos visto este tipo de desproporción en otras estatuillas de bronce de factura provincial.²⁹ La explicación más sencilla descansa en la posibilidad de una hechura deficiente debido a la impericia del artesano que la modeló. Sin embargo, no es fácil explicar por qué la factura de la pieza en general es bastante aceptable, con algunos detalles de calidad como los pliegues de la ropa o el trato de la mano izquierda. En cambio, el brazo derecho tiene este aspecto tan grosero.

Se nos ocurre, y esto es ya pura especulación, en la posibilidad de que el artesano dispusiera de un elenco de piezas de referencia ya prefabricadas que usaría para obtener los moldes maestros y a partir de ellos generar las figuras en cera que servirían de base al molde de fundición. Quizás en algunas ocasiones, a demanda de los clientes, manipulando la figurilla de cera, podía transformar un personaje en otro, ya fuera añadiendo o quitando atributos, modificando la posición de los miembros o cambiando el gesto. Mediante esta estrategia conseguiría mitigar sus carencias de artesano poco diestro en el modelado ya que la mayor parte del trabajo, la más delicada, le vendría dada por la figura de referencia que usó como patrón: utilizaría

como base una figura de otro personaje diferente para obtener un molde maestro a partir del cual obtener el modelo en cera. Quizás el artesano, partiendo de la figurita de cera obtenida en este proceso, modificó el brazo y el rostro remodelándolos torpemente, para convertirla en la imagen que nos ocupa. Quizás es demasiado intrincado, pero es una explicación que consideramos plausible.

Como conclusión, no podemos afirmar con certeza que la atribución del aplique de bronce turiasonense corresponda a *Pudicitia*. Sin embargo, hemos tratado de extraer toda la información posible de la figura y las coincidencias tanto formales como morales y de otra índole encajan de manera satisfactoria con esta atribución, aunque somos conscientes de que también podrían hacerlo con otras de las virtudes ya que todas caminan en sendas parecidas. Menos plausible sería la identificación con *Angerona*, aunque tampoco la podemos descartar dada la escasez de elementos de comparación; quizás estemos ante una de las pocas manifestaciones que se han conservado de esta diosa. Confiamos que en el futuro vean la luz nuevas imágenes que permitan afinar con mayor precisión.

29. Así aparece, por ejemplo, en la Venus de Pollentia. VV.AA., *Los bronce Romanos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 247, fig. 158.