

Un retrato funerario de Palmira en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ramón Corzo Sánchez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Anne Stierlin: fig. 8

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-6

© Istanbul Arkeoloji Müzeleri: fig. 9

© The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova: fig. 10

© 2016. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: fig. 7

© 2016. Museum of Fine Arts, Boston: fig. 11

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 13-33.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

En el año 2012 don Javier Viar Olloqui donó al Museo de Bellas Artes de Bilbao un relieve procedente de Palmira [fig. 1] que había adquirido en 1996. Se trata de uno de los bustos funerarios característicos del arte de la antigua ciudad siria, que el director del museo ha querido integrar en sus colecciones junto a otras obras de arte antiguo con las que se ha formado un espacio introductorio a las salas de arte medieval y moderno. En este caso, el retrato funerario de Palmira aporta la expresión de un hombre del pasado que nos devuelve una mirada real y viva, dispuesta a dejar abierta una puerta para el conocimiento de su época, de nuestros propios orígenes y de aquello que fundamenta nuestra civilización.

La procedencia del retrato que se consigna en el catálogo de la subasta de 1996 en la que el señor Viar adquirió la pieza¹ hace referencia a otra subasta anterior, celebrada en Nueva York en 1972², en la que se puso a la venta parte de las colecciones reunidas por Thomas Barlow Walker (1840-1928). Este personaje fue uno de los mayores empresarios estadounidenses de fines del siglo XIX, que centró su trabajo en la industria maderera al tiempo que formaba una gran colección de obras de arte. Thomas Barlow Walker promovió especialmente el desarrollo cultural de Minneapolis (Minnesota, EE.UU.) a través de la creación de una red de bibliotecas públicas y otros centros culturales. Ya en 1879 decidió abrir a los visitantes su casa para que pudieran contemplarse las pinturas adquiridas, entre las que había tanto una buena colección de arte europeo como del nuevo arte norteamericano, en el que se incluían muchos retratos de personalidades políticas junto a jefes indios o vaqueros famosos. Se critica que en esta colección existía un buen número de falsificaciones³. Después de diversas transformaciones y cambios de sede, su colección se convirtió en la base del actual Walker Art Center, uno de los museos más dinámicos de Estados Unidos. Debido precisamente al enfoque de la institución hacia el arte contemporáneo y a la organización de exposiciones itinerantes, en la década de los sesenta del pasado siglo se decidió vender la parte de las colecciones de Th. B. Walker formada por antigüedades y piezas de arte oriental, entre las que se encontraba el retrato funerario de Palmira.

Puede deducirse que el retrato funerario que nos ocupa sería adquirido por Th. B. Walker en el activo mercado norteamericano de antigüedades, al que llegaría procedente de los expolios de las tumbas palmiranas que en aquella época nutrieron especialmente el museo de Estambul, en el que se conservan muchas obras

1 *Fine Egyptian, classical and western Asiatic antiquities and Islamic works of art*, Nueva York, Sotheby's, 1996, s.p., n.º 167.

2 *Sotheby Parke Bernet: antiquities and oriental art, the Thomas Barlow Walker collection*, Nueva York, Sotheby's, 26, 27 y 28 de septiembre de 1972, n.º 304.

3 *Catalog of the Art Collection of T. B. Walker*, Minneapolis, 1907; *Catalogue of Paintings and Sculpture placed in the Minneapolis Public Library by Thomas Barlow Walker*, Minneapolis, 1909.



© Material protegido

1. *Estela funeraria de Palmira*, primera mitad de siglo II
Piedra caliza. 50,6 x 46,2 x 25,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 12/92

similares, debido a que la región de Siria pertenecía entonces al dominio turco. El Museum of Fine Arts de Boston posee varias obras parecidas procedentes de Palmira, del legado de Dana Estes, una editora de la ciudad fallecida en 1909 que había viajado a Siria en 1905. En el Metropolitan Museum de Nueva York hay cerca de veinte relieves de este tipo, que fueron adquiridos entre 1901 y 1902 a Azeez Khayat, un activo saqueador libanés que abrió tienda en Nueva York para vender allí los frutos de sus acciones en Egipto y Siria. Entre estas compras de los museos norteamericanos debe situarse el origen de la de Thomas Barlow Walker, ya que, como se dirá más adelante, hay algunas relaciones muy próximas entre nuestro retrato y los adquiridos por el Metropolitan. En esta misma época se realizó la primera gran expedición norteamericana a Siria⁴, con lo que se puso de mayor actualidad la arqueología de las grandes ciudades de la región, entre las que destacaba Palmira.

La identificación estilística del retrato no deja lugar a dudas sobre su procedencia. La singularidad del arte de Palmira lo hace fácilmente reconocible, del mismo modo que es singular todo lo que podemos relacionar con aquella ciudad⁵. El lugar de Palmira ha estado habitado al menos desde el Neolítico y su pervivencia se debe a la existencia de un rico oasis que ofrece la imagen característica de los palmerales en la seca panorámica del desierto. La palmera es precisamente el origen de su nombre clásico y también el significado de Tadmor o Tadmur, el antiguo nombre arameo que ha sido recuperado por la vecina población actual.

Tan singulares como su arte son muchos de los rasgos de la historia de la ciudad. Por su situación central en el desierto de Siria se vinculó muy pronto a los enfrentamientos militares y también a los intercambios comerciales y culturales de las potencias del Próximo Oriente y las europeas. Las tablillas de Mari y los documentos asirios del segundo milenio antes de Cristo mencionan reiteradamente a Tadmor y el Libro de los Reyes atribuye a Salomón la fundación allí de un asentamiento judío. Después de las campañas de Alejandro, quedó bajo el dominio de Seleuco y fue entonces cuando se aceleró su desarrollo urbano al mismo ritmo que el de otras metrópolis helenísticas de Siria. Las campañas de Pompeyo incorporaron la ciudad al dominio de Roma, con el carácter de una encrucijada esencial para el comercio hacia Oriente que aceleraría la prosperidad de Palmira. Fue el emperador hispano Hadriano quien la dotó de un estatuto de *ciuitas libera* al tiempo que promovía la edificación de grandes monumentos. El ápice de la fama de la ciudad se vivió en el siglo III, cuando a la muerte de Odenato, el gobernador que se había proclamado rey aprovechando la debilidad romana en las guerras persas, se hizo con el poder su esposa Zenobia, en calidad de regente de su hijo Vabalato. Zenobia expandió el poder de Palmira con la conquista de toda Siria, Anatolia, Líbano, Egipto y Arabia, con lo que formó un efímero imperio, del que la desposeyó finalmente Aureliano, que conquistó Palmira y llevó prisionera a Roma a su emperatriz. La sugerente personalidad de Zenobia la ha convertido en protagonista de óperas y dramas, o en imagen preferida para pinturas historicistas o románticas, que aumentan el halo novelesco que rodea a su ciudad. La reina que desafió al Imperio, evocada ya por Boccaccio y Petrarca, a la que Calderón de la Barca dedicó su *Comedia famosa. La gran Zenobia*, ha hecho que la visita a la ciudad se convierta en un símbolo eficaz de la aproximación al pasado.

A fines del siglo III de nuestra era, Palmira sirvió de asentamiento a un campamento estable creado por Diocleciano. Su importancia y autonomía fueron decayendo, aunque mantuvo un cierto carácter de capitalidad, tanto bajo el dominio bizantino como en los siguientes periodos de poder islámico, en los que la ciudad ha vivido las transformaciones políticas de toda la región.

4 Crosby Butler 1990.

5 Colledge 1976.

Los monumentos de Palmira son bien conocidos porque ha sido el aislamiento de su localización lo que la ha preservado en buena medida de mayores deterioros o expolios, aunque desde el siglo XVII se suceden las noticias de viajeros que llegaron hasta el corazón del desierto atraídos por el halo de misterio de la ciudad y de su famosa reina. En el siglo XVIII se divulgó ya en grabados el extraordinario estado de conservación de sus edificios y ha sido durante el siglo XX cuando se han efectuado las excavaciones y reconstrucciones más intensas. Sin embargo, la actual guerra civil de Siria y el auge del integrismo islámico encabezado por ISIS han provocado daños y pérdidas mucho más graves que los de los siglos de abandono.

Es necesario referirse ya, como otro de los caracteres excepcionales del abanico de paradigmas arqueológicos que ofrece Palmira, a su «Valle de las tumbas». Se trata más bien de la ladera de la montaña situada frente a la ciudad y al otro lado del cauce del Wadi-al-Qubur, el pequeño río que alimenta el oasis sobre el que se sustenta la vida. En la parte baja de la ladera se dispone una sucesión de monumentos turriformes que revelan la pervivencia de un modelo de enterramiento frecuente en Siria durante el primer milenio a. C., recuperado por los palmirenos en época romana⁶. En Palmira la novedad añadida fue la de organizar la cámara funeraria interior de las torres o los hipogeos que se alternan con ellas a base de nichos superpuestos en varios niveles y enmarcados entre pilastras, cuyo cierre se adorna con el retrato en busto del fallecido.

Estos tipos de tumba pueden llegar a contener decenas de enterramientos, lo que hace pensar en un tipo de sepulcro familiar extenso, que abarca más que a los integrantes de una familia nuclear y puede tener también un carácter colegiado o corporativo. En algunos casos, nuevas familias adquirieron el derecho a usar parte de los nichos creados por los fundadores del monumento. Lo que permite deducir la epigrafía es que cada una de estas tumbas se debe a la iniciativa de un personaje cuyos allegados encuentran aquí lugar digno para sus restos. La tumba de Jarhai, hijo de Elahbel, reconstruida en el museo de Estambul, alojó a un centenar de sus familiares directos en el transcurso de algo más de un siglo, y posteriormente fue ampliada para acoger a otros tantos difuntos de distinta familia. Del mismo modo, la tumba de Jarhai, hijo de Barikhi, trasladada y reconstruida en el museo de Damasco⁷, contiene doscientos noventa y un nichos de varias estirpes familiares⁸.

Los retratos funerarios de Palmira son también una singularidad notable en su época. La representación del difunto, basada en el respeto itálico a las *imagines maiorum*, se había manifestado también en estas imágenes vinculadas al propio enterramiento durante la época republicana. En Roma, son numerosos los retratos de grupos familiares asociados a tumbas, habitualmente los de matrimonios, acompañados a veces de sus hijos, pero este uso no se mantuvo ya en época imperial. Sorprende, por tanto, la forma en la que los palmirenos recuperaron este tipo de retrato funerario, y aún más el que en muchas tumbas se represente un grupo familiar en el nicho más destacado, con el padre reclinado en un lecho y su esposa e hijos tras él, al modo que había sido frecuente en antiguas tumbas etruscas e itálicas.

Los retratos funerarios de Palmira corresponden a la época más brillante de su historia, esencialmente al periodo que media entre la promoción de la ciudad libre por Adriano y el efímero reinado de Zenobia, un escaso siglo y medio en el que los artistas afincados en la ciudad desarrollaron un estilo también original e inconfundible que parece presagiar las formas del arte bizantino.

6 Henning 2013.

7 Seyrig 1950.

8 Amy/Seyrig 1936.



© Material protegido

2. Estela funeraria de Palmira
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 12/92
 Detalle de la inscripción

Inscripción	Transcripción
𐤕𐤙𐤓𐤓	Twdr̄t
𐤁𐤓𐤙𐤓𐤙	br Yr̄ḥy
𐤁𐤓𐤙𐤓𐤙	br Mqy
𐤁𐤓𐤙𐤓𐤙	'b' ḥbl

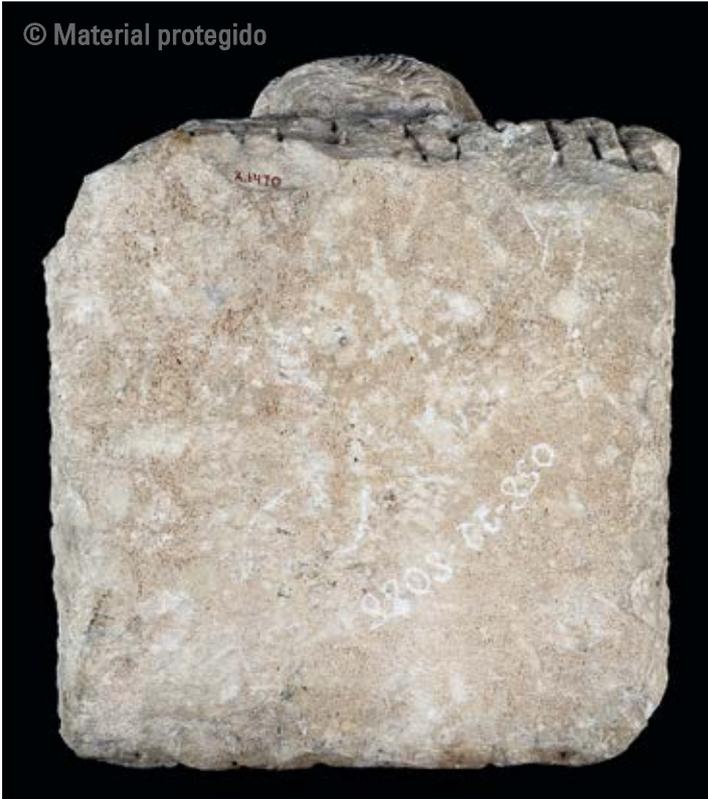
Los retratos funerarios de Palmira, y también de forma genérica el conjunto de su estatuaria, pueden agruparse en tres fases⁹. La primera de ellas abarca desde mediados del siglo I de nuestra era hasta el año 150 d. C. y se caracteriza por el uso de la indumentaria de origen griego, con pliegues lineales y de cortes agudos muy rígidos, así como el empleo de dos círculos concéntricos en la representación de la pupila y peinado de bandas continuas de rizos levemente curvados. En la fase segunda (150-200 d. C.) se extiende el uso de la barba y el peinado de rizos abultados y en forma de caracol que denotan la adopción de modas romanas, mientras que en la vestimenta se marcan los pliegues con mayor suavidad y animación. El tratamiento de los ojos se resuelve con una pequeña oquedad para representar la pupila rodeada por el círculo del iris. En la tercera fase (200-273 d. C.) se mantiene el uso de barba y pelo de rizos abultados pero con un naturalismo cada vez más acentuado en los pliegues del vestido y la actitud más animada de los efigiados. En esta clasificación se considera que los rasgos de rigidez de la primera fase y el modo de representación del iris y la pupila, que no se hace presente en la retratística romana hasta mediados del siglo II, son consecuencia de los contactos de Palmira con las culturas dominantes en el ámbito mesopotámico, especialmente la de los partos, que habían dominado antes la región¹⁰.

En sus líneas generales, la diferenciación de estas tres fases ha sido la aceptada de forma unánime¹¹, pero nuevas investigaciones han podido revisar el asunto con datos arqueológicos más precisos, ya que los primeros estudios sólo contaban con el material recogido en los museos y el procedente del mercado de

9 Ingholt 1928.

10 Ingholt 1954.

11 Colledge 1976, pp. 68 ss.



© Material protegido

- ◀ 3. *Estela funeraria de Palmira*
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 12/92
Reverso
- ▶ 4-5. *Estela funeraria de Palmira*
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 12/92
Vistas de perfil

antigüedades¹². A través de las asociaciones de los retratos de adscripción segura de un mismo hipogeo y de la fecha que consta en las inscripciones de algunos de ellos, se ha podido comprobar que las cronologías pueden ser muy distintas. El factor más relevante es la constatación de unas evidentes relaciones entre el arte de Palmira y el de otras poblaciones sirias del valle del Orontes. En la actualidad se desarrolla un amplio proyecto de investigación para formar el *corpus* completo de todos los retratos palmirenos, en el que se documenten con precisión sus datos arqueológicos y sus paralelos en el arte de la región¹³. Con todo y con eso, las formas del peinado y los cambios en el modo de labra de la indumentaria siguen aportando una guía válida para la determinación de la cronología relativa de muchas de estas obras.

En el análisis del retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao debe tomarse como primer punto de interés el de su inscripción, que permite personalizar al difunto. Este uso es también frecuente en los retratos funerarios de Palmira, en los que predomina el empleo del alfabeto arameo en su versión local palmirena, aunque también se utilizara en algunos casos el alfabeto griego.

Nuestro retrato posee una inscripción en cuatro líneas [fig. 2], dispuesta sobre el hombro derecho del personaje y grabada con limpieza y regularidad. La traducción sería la siguiente: «Twdrt (¿Teodoro, Teodoreto?) / hijo de Yarhay / hijo de Mqy (¿Moqimu?) / 'b' (¿'Aba?). ¡Ay!». La lectura y transcripción nos han sido facilitadas por el profesor de Filología Semítica de la Universidad de Barcelona, el doctor Fernando del Río Sánchez, a quien agradecemos especialmente su ayuda y amabilidad. A él corresponden también las siguientes

12 Kropp/Raja 2014.

13 <http://projects.au.dk/palmyraportrait/> (consulta: 1 de octubre de 2016).



observaciones: «La inscripción sepulcral no se separa de los modelos ya estudiados y publicados. Consta de cuatro líneas en arameo palmireno escritas con caligrafía palmirena epigráfica, no semicursiva. Algunos caracteres aparecen parcialmente dañados, pero son reconocibles. El nombre de la primera línea parece helenístico, lo cual no es raro en Palmira, especialmente en los últimos tiempos de la ciudad. El nombre de la segunda línea es muy común, y no ofrece ninguna duda. Por último, el nombre de la línea 3 podría ser Moqi(mu). En la línea 4 aparece un nombre muy común, 'Aba (¿hijo de Aba?). La exclamación HBL (¡Ay!) es un elemento común de este tipo de inscripciones sepulcrales».

El estado de conservación de nuestro retrato es realmente muy bueno, sin roturas ni erosiones significativas, salvo la pérdida de la esquina superior izquierda, que no afecta a la figura ni a la inscripción. Es probable que esta esquina se rompiera al forzar la pieza para extraerla del nicho en el que estaría situada. Las dimensiones totales del relieve son de 50,6 centímetros de altura por 46,2 de anchura y 25,5 de profundidad, lo que corresponde a una escala menor del natural, como es habitual en estas obras. El material es piedra caliza de color blanquecino. La labra se ha realizado por una talla más grosera de la parte posterior y los laterales del bloque de fondo [fig. 3], cuya cara delantera se ha desbastado con un cincel dentado o gradina de seis puntas, que ha dejado claras huellas paralelas. Después se ha labrado la figura con cinceles de corte plano y se ha procedido a un pulimento más cuidado en las zonas que representan la epidermis.

El busto del difunto está representado en alto relieve que se separa claramente del fondo de la lastra con un surco bien marcado. La parte superior de la cabeza sobresale del cuerpo rectangular del fondo, de manera que debía cubrir parcialmente el marco del nicho en que se alojaba, cuyo tamaño sería prácticamente cuadrado, de unos 46 centímetros de lado, que es la dimensión genérica de la antigua unidad de medida del codo, muy extendida en el Próximo Oriente. De otra parte, la vista de perfil [figs. 4 y 5] permite apreciar



6. *Estela funeraria de Palmira*
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 12/92
Detalles de las manos

que la zona inferior del torso está muy adelgazada frente al amplio volumen de la cabeza, que se representa casi completa y sobresale de forma notable, por lo puede deducirse que la pieza estaba destinada a ocupar un nicho elevado en la pared del hipogeo en que se situó originalmente y se procuró acentuar la proyección hacia delante de su rostro, para una mejor visibilidad desde el plano inferior.

Teodoro o Teodoreto está representado de frente, lleva una túnica cerrada y un manto que le envuelve los hombros y cuyo extremo derecho se cruza sobre el pecho. Los pliegues de la vestimenta están labrados con surcos poco profundos de perfil agudo y con una distribución convencional. La mano derecha sale de debajo del manto para sostener el pliegue cruzado, tiene el dedo pulgar cubierto por el manto, el índice extendido y los dedos restantes cerrados sobre el manto. La mano izquierda tiene también extendido el dedo índice y sostiene un objeto prismático que se analizará más adelante. El dedo meñique de la mano izquierda luce un anillo signatario de entalle oval [fig. 6]. La variedad de posiciones de los dedos de las manos en los retratos palmirenos ha sido objeto de análisis muy detenidos, como el elemento que ofrece una mayor expresividad y puede poseer cierto contenido significativo¹⁴. La actitud serena y contenida de las manos de nuestro personaje podría ser un indicativo de su propia dignidad varonil frente al recato o pudor de determinados gestos femeninos.

El rostro de Teodoro es la parte más cuidada de la obra. Sus facciones poseen cierta rigidez por la falta de modelado y la linealidad de los pliegues de las mejillas que enmarcan la boca. El mentón se proyecta hacia delante con decisión y la nariz es larga y levemente aguileña. Los ojos son de gran tamaño, muy abiertos, bajo las cejas lineales de un fino surco y con la pupila y el iris bien marcados entre los destacados párpados. El peinado está organizado en cuatro niveles de rizos que se extienden de forma concéntrica desde la parte superior de la cabeza hasta la frente. El grupo central es un amplio remolino, mientras que los tres niveles siguientes se hacen cada vez más estrechos y se componen de mechones en que se agrupan los rizos de

14 Heyn 2010.



7. Cabeza de varón de un retrato funerario de Palmira, segunda mitad del siglo I-primer mitad del siglo II Piedra. 26,8 x 24,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
N.º inv. 01.25.7

cinco en cinco con una evidente monotonía. La banda más estrecha de rizos se prolonga en unas pequeñas patillas que no sobrepasan la mitad de la altura de las orejas. Estos recursos son habituales en los retratos palmirenos y no restan expresividad al resultado final, en el que siempre se produce una sensación de vitalidad y de correspondencia activa con la mirada del personaje.

El estilo del peinado es el rasgo que mejor permite proponer una cronología aproximada de la obra. La construcción lineal del flequillo que enmarca la frente en un arco continuo es una adaptación esquematizada del peinado utilizado por Trajano y por muchos de sus contemporáneos dentro del estamento militar. En época de Adriano se recupera la moda helénica de la barba poblada y el cabello de rizos mucho más voluminosos y plásticos, lo que se encuentra también en muchos retratos palmirenos. Una cabeza conservada en el Metropolitan de Nueva York [fig. 7] ofrece un paralelo muy cercano a nuestro retratado¹⁵. Tanto las facciones como los distintos recursos técnicos empleados en ambos son idénticos, aunque la pieza del Metropolitan tiene peor conservación en su superficie, adolece de cierta tosquedad en la talla y muestra unos ojos algo deformados y excesivamente gruesos. En cualquier caso, no puede ponerse en duda la proximidad de la autoría y la cronología de ambas obras. La cabeza del Metropolitan fue adquirida junto con otros once retratos y un grupo familiar del mismo estilo y procedencia al anticuario y expoliador Azeez Khayat en 1901. Ya indiqué al inicio de estas páginas la proximidad existente entre las obras vendidas al Metropolitan por este anticuario libanés y la que perteneció originalmente a Thomas Barlow Walker y que debió de ser adquirida en estas mismas fechas.

15 Cesnola Collection 1904, n.º 2048, p. 135.

Un retrato funerario del museo de Palmira [fig. 8]¹⁶ muestra también unas facciones muy similares a las del que nos ocupa y una proximidad de estilo que podría deberse tanto a una relación familiar entre ambos personajes como a que se trate de obras del mismo escultor. El protagonista tiene un peinado más animado, con mechones voluminosos e independientes en el centro de la frente, y sus rasgos son más expresivos, gracias a unos ligeros surcos en la frente. También el tratamiento de los pliegues del vestido es menos profundo y aguzado, todo lo cual le aproxima a los tipos de la segunda mitad del siglo II d. C. La situación actual del museo de la ciudad siria lamentablemente impide ahora el acceso a una información completa que permita una correlación más precisa entre ambas obras. No obstante, sabemos que la escultura fue destruida, al igual que muchas otras, durante el expolio del museo realizado por el DAESH desde la ocupación en 2014, en la que los milicianos llegaron incluso a degollar a Jaled-el-Assad, su director¹⁷. Podría considerarse por ello que el retrato del museo de Bilbao adquiere, por desgracia, un mayor valor como superviviente de la pérdida de un patrimonio especialmente singular.

Dado que el rótulo del relieve no indica la actividad a la que se dedicaba Teodoro, resulta necesario intentar deducirla del objeto que sostiene con la mano izquierda [fig. 6]. Su aspecto es el de dos tablillas superpuestas en cuyo frente se ha grabado un curioso signo formado por un aspa con los extremos unidos por trazos cóncavos, lo que produce una apariencia estrellada. Un signo similar se repite en otros objetos semejantes de los bustos funerarios de Palmira, interpretados como *schedulae*, es decir, cédulas, fichas o soportes para escritura del tipo de las tablillas de cera, aunque la identificación formal no parece muy concluyente¹⁸. Sin embargo, la aparición del mismo signo en las tablillas de escritura dispuestas sobre el hombro de un personaje [fig. 9] que sostiene en la mano el mismo tipo de las supuestas *schedulae*¹⁹ parece confirmar que tanto el objeto como el signo del aspa estrellada deben relacionarse con una función profesional en la que juega un papel fundamental la escritura. Este «escriba» forma parte de los retratos de la tumba de Jarhai del museo de Estambul, en la que hay otro retrato cuyas manos están deterioradas pero que muestra tras su hombro izquierdo una tablilla colgada que tiene el mismo signo del aspa.

Las interpretaciones propuestas²⁰ recogen el posible significado legal de que los personajes representados con estas *schedulae* o tablillas sostienen el documento que les acredita como adquirentes del *loculi* o nicho que ocupan sus restos. Otra interpretación podría vincularse al sentido de preparación intelectual necesaria para emprender el camino de la otra vida. También se ha relacionado esta relativa abundancia de instrumentos y soportes de escritura en los retratos palmirenos con el carácter plurilingüístico de la ciudad, que siempre mantuvo su propio alfabeto y lengua diferenciados del arameo clásico, pero también empleó con regularidad el griego y debió aceptar el latín como vehículo de comunicación imprescindible en la época imperial. En relación con esta última idea podría destacarse que uno de los portadores de *schedulae* llamado Hairan consigna su condición de beneficiarius; es decir, se trataba de un militar licenciado que se ocupaba de funciones administrativas relacionadas con el abastecimiento del ejército y, de forma genérica, de control comercial. Palmira debió de necesitar un buen número de estos funcionarios, por lo que sería probable que les correspondan muchos de los retratos en los que aparecen instrumentos de escritura. El retrato de este *beneficiarius* llamado Hairan²¹ le representa con una de las llamadas *schedulae* en la mano izquierda y con

16 Ricci 2001, p. 252.

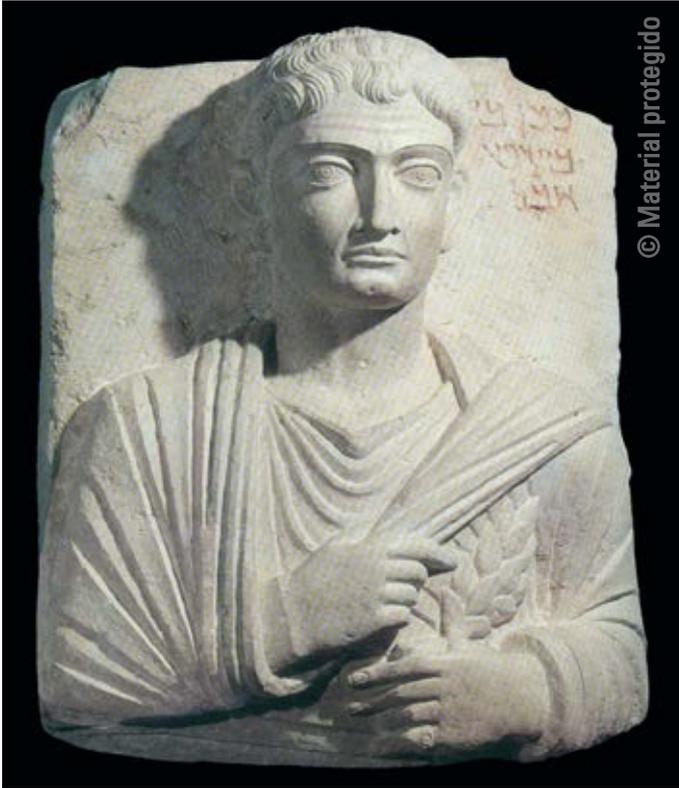
17 Jaime Alvar. «Palmira, la perla del desierto», en <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/palmira.pdf> (consulta: 1 de octubre de 2016).

18 Heyn 2010, p. 642.

19 Colledge 1976, p. 69, fig. 80.

20 Sokołowski 2014.

21 *Ibid.*, fig. 10.



© Material protegido

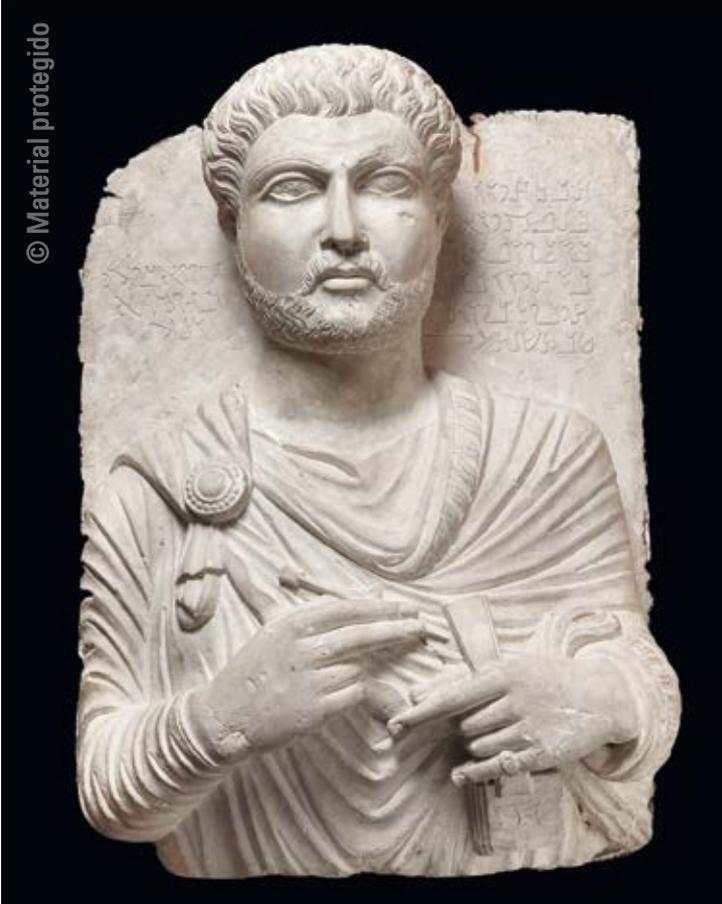
8. *Estela funeraria de Palmira*, primera mitad del siglo II
Piedra
En la actualidad, destruida. Anteriormente en el Museo Nacional de Palmira, Siria



© Material protegido

9. *Estela funeraria de Palmira*, c. 150
Piedra caliza. 51 cm (altura)
The İstanbul Archaeological Museums
N.º inv. 3793

© Material protegido



10. *Retrato funerario de Hairan*, 189
Piedra. 45 x 60 cm
The State Hermitage Museum,
San Petersburgo
N.º inv. DV-8840

© Material protegido



11. *Retrato funerario de Mokimu*,
segunda mitad del siglo II
Piedra. 58,5 x 42 cm
Museum of Fine Arts, Boston.
Donación del Estate Dona Estes
N.º inv. 10.79a-b

un *stylus* o punzón para escribir en la derecha [fig. 10]. La *schedula* tiene las dos tablillas separadas y abiertas, lo que permitiría pensar que no se trata de unas tablillas de escritura, cuyo contenido sería necesariamente muy limitado, sino de las dos hojas o tapas de un estuche destinado a contener los *styli* o punzones.

Cabe considerar, finalmente, el posible significado del aspa estrellada que aparece dibujada sobre las llamadas *schedulae* y también sobre las tablillas mayores. La forma en que se muestra en nuestro retrato, con los trazos cóncavos entre los extremos de las líneas, parece descartar que se trate de una simple letra X, como se ha propuesto²², e invita a reconocerla como un signo ornamental vinculado a la profesión de estos «escribas», posiblemente *beneficarii* militares, que emplean una «marca» o símbolo corporativo, lo que se refuerza con el uso que se aprecia en muchos de ellos del anillo signatario.

El caso es que entre los retratos palmirenos que se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York²³ y que fueron adquiridos en la misma época que el aquí estudiado, se encuentran otros seis que sostienen la *schedula*, o quizás estuche, en la mano izquierda, y en la que parece distinguirse el signo inciso del aspa. Además, en este mismo lote de retratos hay cinco que citan como padre, abuelo o esposo a un Mokimu, nombre del abuelo de Teodoro, el personaje de nuestro retrato. También se llama Mokimu el representado en otro busto del Museum of Fine Arts de Boston [fig. 11], que sostiene con la mano izquierda una tablilla trapezoidal con el aspa incisa. Este Mokimu es nieto de un Hairan, el mismo nombre del *beneficiarius* antes citado. Parece que tanto la iconografía como la antroponimia ofrecen muchos elementos de contacto entre este conjunto de retratos, lo que podría señalar que tengan una procedencia común en algún hipogeo expoliado a fines del siglo XIX, y que también tuvieran en común su condición profesional.

El retrato de Palmira conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao abre así múltiples caminos para la evocación de aspectos atrayentes del pasado. La singularidad de su estilo, su remisión a la rica actividad comercial de la ciudad, que llegó a ser capital del efímero imperio de Zenobia, y su excelente conservación, comparable a la que han tenido hasta hace poco los monumentos arquitectónicos de Palmira, se unen para suscitar de nuevo la evocación de un pasado culto y feliz que se presenta como una Edad de Oro perdida para la civilización humanística.

El conde de Volney contribuyó especialmente a difundir el carácter simbólico de Palmira como representación de la decadencia de los grandes estados de la Antigüedad²⁴. Su obra evoca el paisaje de las ruinas como el testimonio del fin desastroso que espera a todos los poderes autárquicos y de base economicista, mientras que la felicidad y la prosperidad sólo pueden lograrse a partir de la libertad y la condición igualitaria de todos los ciudadanos, a salvo de la tiranía de la religión. Para Volney, la ruina de las civilizaciones es inevitable como efecto natural del paso del tiempo, que deja siempre en ellas el hálito de una época mejor que la actual, pero la ruina provocada por la acción depredadora de los propios seres humanos llevados por la codicia y la insolidaridad produce una decadencia estéril.

En nuestros días, el retrato de Palmira en el Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva, en el alejamiento de su origen, toda la capacidad evocadora de un pasado que aún puede recuperarse, frente a la desdichada situación de la nueva ruina de Palmira provocada por la intransigencia religiosa que sólo puede sugerir la necesidad de eludir para siempre su efecto deshumanizador.

22 *Ibíd.*, p. 381.

23 <http://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?PerPage=20&offset=0&q=Palmyra>

24 Volney 1791.

BIBLIOGRAFÍA

Amy/Seyrig 1936

Robert Amy ; Henri Seyrig. «Recherches dans la nécropole de Palmyre» en *Syria : Revue d'Art Oriental et d'Archeologie*, Beyrouth, t. 17, fasc. 3, 1936, pp. 229-266.

Cesnola Collection 1904

The stone sculptures of the Cesnola collection of Cypriote antiquities in halls 14, 18, and 19. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1904. Disponible también en línea: <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15324coll10/id/9025> [Consulta: 26 de octubre de 2016].

Colledge 1976

Malcom A.R. Colledge. *The art of Palmyra*. Boulder (CO) : Westview Press, 1976.

Crosby Butler 1990

Howard Crosby Butler. «Report of an American Archaeological Expedition in Syria, 1899-1900» en *American Journal of Archaeology*, Boston (MA), vol. 4, n.º 4, oct.-dec. 1900, pp. 415-440.

Henning 2013

Agnes Henning. «The tower tombs of Palmyra : chronology, architecture and decoration» en *Studia Palmyreńskie*, Varsovia, vol. 12, 2013, pp. 159-176.

Heyn 2010

Maura K. Heyn. «Gesture and identity in the Funerary Art of Palmyra» en *American Journal of Archaeology*, Boston (MA), vol. 114, n.º 4, october 2010, pp. 631-661.

Ingholt 1928

Harald Ingholt. *Studier over Palmyrensk Skulptur*. København : C.A. Reitzel, 1928.

Ingholt 1954

—. *Palmyrene and Ghandaran sculpture : an exhibition illustrating the cultural interrelations between the Parthian Empire and its neighbors west and east, Palmyra and Gandhara*. New Haven : Yale University Art Gallery, 1954.

Kropp/Raja 2014

Andreas J. M. Kropp ; Rubina Raja. «The Palmyra Portrait Project» en *Syria : Archéologie, Art et Histoire*, Beyrouth, n.º 91, 2014, pp. 393-408.

Ricci 2001

Franco Maria Ricci (dir.). *Art FMR. La Enciclopedia del Arte de Franco Maria Ricci : siglos I-V*. Milán : Franco Maria Ricci, 2001.

Seyrig 1950

Henri Seyrig. «Antiquités syriennes» en *Syria : Revue d'Art Oriental et d'Archeologie*, Beyrouth, vol. 27, n.º 3, 1950, pp. 229-252.

Sokołowski 2014

Łukasz Sokołowski. «Portraying literacy of Palmyra : the evidence of funerary sculpture and their interpretation» en *Etudes et Travaux : (Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de l'Académie Polonaise des Sciences)*, Varsovia, XXVII, 2014, pp. 376-403.

Volney 1791

Volney, Constantin-François de Chasseboeuf (comte de). *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*. Paris : Desenne ; Volland ; Plassan, 1791.