



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018  
ISSN 1130-1082  
E-ISSN 2340-1370

31

SERIE II HISTORIA ANTIGUA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018  
ISSN 1130-1082  
E-ISSN 2340-1370

# 31

**SERIE II HISTORIA ANTIGUA**  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfi.31.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2017

SERIE II · HISTORIA ANTIGUA N.º 31, 2018

ISSN 1130-1082 · E-ISSN 2340-1370

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF II · HISTORIA ANTIGUA · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

## ARTÍCULOS



# LA URNA DE *LUSCINIA PHILUMENA*. CONSIDERACIONES SOBRE SU ATRIBUCIÓN ROMANA Y SU *CARMEN EPIGRAPHICUM*

## THE URN OF *LUSCINIA PHILUMENA*. CONSIDERATIONS ABOUT ITS ROMAN ATTRIBUTION AND ITS *CARMEN EPIGRAPHICUM*

Sabino Perea Yébenes<sup>1</sup>

Recibido: 30/04/2018 · Aceptado 25/10/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfi.31.2018.23035>

### Resumen

Estudiamos una urna romana que se exhibe en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Tiene una inscripción poética realizada en los primeros años del siglo XVII, inspirada en los poetas latinos de *Re Rustica* y de *Historia Natural*, texto latino considerado espurio por CIL 06, \*346r. Hacemos un análisis iconográfico del monumento y un análisis filológico del poema, ofreciendo una nueva traducción del mismo. Se ofrecen imágenes inéditas de la urna.

### Palabras clave

Urna romana; Madrid; Coleccionismo de arte; Poema epigráfico del siglo XVII.

### Abstract

We studied a Roman urn that is exhibited at the Museo Lázaro Galdiano in Madrid. It has a poetic inscription made in the early years of the seventeenth century, inspired by the Latin poets of *Re Rustica* and *Naturalis Historia*. The Latin text of the inscription was rightly considered spurious by the CIL editors. We make an iconographic analysis of the monument and a philological analysis of the poem, offering a new translation of it. Unpublished images of the urn are offered, especially the epigraphic text.

### Keywords

Roman Urn in Madrid; Art collectors in the seventeenth-twentieth centuries.

---

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: [sperea@geo.uned.es](mailto:sperea@geo.uned.es)

## 1.- NOTICIAS DEL MONUMENTO

En el presente estudio fijamos la atención en una urna romana<sup>2</sup> conservada en Madrid, en el Museo Lázaro Galdiano, al menos desde 1926, cuando se le asignó el Número de Inventario 08210. Se trata de la mal llamada «urna del ruiseñor» (pues la expresión indica que se trataría de la tumba de un pájaro), considerada obra moderna por algunos estudiosos. En el presente estudio queremos realizar un peritaje integral, no solo sobre sus avatares durante los siglos XVII al XX, sino, y sobre todo, practicaremos un análisis iconográfico –lo que determina la antigüedad romana–, completándolo con un análisis filológico elemental de la extensa inscripción que en ella puede leerse, un texto moderno realizado sobre un monumento romano.

El lugar a procedencia de la pieza es Italia, aunque no pueda precisarse más en este sentido. La urna ha pasado por múltiples colecciones; aquí nos haremos eco de las principales. Su último poseedor italiano conocido en Italia fue el cardenal Camillo Massimi (1620-1677), de donde pasa, junto con otras obras de arqueología, a la colección del marqués del Carpio, quien la adquirió en 1677 directamente de la colección del cardenal Massimi. En efecto, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, era el embajador de Carlos II en Roma, Virrey de Nápoles y famoso coleccionista de cuadros y antigüedades. Se ha conservado un volumen titulado *Mamotreto o índice para la memoria y uso* (manuscrito 7.526 de la Biblioteca Nacional de Madrid), escrito de puño y letra por su secretario, el poeta y erudito don Juan Vélez de León. En esta obra aparece un párrafo que, en efecto, merece ser transcrito por completo<sup>3</sup>:

... Logró la fortuna del Marqués que al tiempo que se hallaba en Roma, muriese el Cardenal Camilo de Maximis, amantísimo de las antigüedades por la inteligencia que tenía de sus primores. Este purpurado había juntado muchas cosas que se vendieron, y así compró Su Excelencia de su almoneda nueve ídolos de la preciosa piedra de parangón que se sacaron de debajo de la viña del emperador Adriano, en la ciudad de Tívoli, poseída hoy por la religión de la Compañía de Jesús. También hubo en la misma ocasión trece filósofos antiguos, la estatua del natural de un Ganimedes, obra excelente, el célebre calendario, y la urnita del ruiseñor, tan celebrada por los escritores, y unos bajorrelieves, todos monumentos de preciosa antigüedad...

Este apunte está fechado el 3 de abril de 1726, como consta a pie del folio 141 del manuscrito, que es la página final del informe realizado por Juan Vélez de León del inventario de las obras del marqués.

2. Como ya sugirió de pasada BLÁZQUEZ, J. M., 1972, p. 225.

3. El *Mamotreto* no es un manuscrito unitario, sino una suma (encuadrada en códice) de múltiples documentos manuscritos de los siglos XVII y XVIII (por ejemplo, hay documentos fechados en 1621 en el fol. 99; y documentos fechados en 1712 en los folios 59, 61 y 63). Cada escrito o memoria lleva una numeración propia. Más tarde, al encuadrarse este compendio de manuscritos independientes (de diferente contenido y fecha), el libro fue numerado correlativamente hasta un total de 282 folios numerados a lápiz solo en la cara anterior de cada uno de ellos. El texto que reproducimos está en el folio 136. La transcripción que damos aquí la tomamos de CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, 2001, p. 199.



FIGURA 1. URNA, DIBUJO DEL INVENTARIO DEL MARQUÉS DEL CARPIO. FOL. 100. MS. 879 DE LA SOCIETY OF ANTIQUARIES DE LONDRES.

El texto es fundamental. Indica no solamente el cambio de manos de un coleccionista a otro, sino el cambio implícito de país. Las obras que el marqués del Carpio iba adquiriendo en Italia, las fue trasladando a España en sucesivas consignas, por vía marítima, hacia los puertos de Alicante y de Cartagena, para ser transportadas desde allí, por vía terrestre, hasta la capital de España. Estos traslados se hicieron a lo largo del quinquenio en que el marqués ejerció como diplomático en Italia, entre 1682-1687.

Urna y tapa, formando un conjunto, tal y como como hoy puede verse hoy la urna, es como el monumento fue comprado por el marqués del Carpio. Lo atestigua el dibujo del llamado «Álbum del Carpio», fol. 100. Ms. 879 de la Society of Antiquaries de Londres<sup>4</sup>, que reproduce en su trabajo Carrasco y Elvira<sup>5</sup>:

Muerto el marqués, la colección arqueológica fue subastada en almoneda en 1690. Una parte quedó en casa del duque de Alba –una hija del marqués del Carpio había casado en 1688 con Francisco Álvarez de Toledo, VIII Duque de Alba– y otras piezas, acabaron, tras algunas mediaciones, en manos del rey Felipe V y de

su esposa Isabel de Farnesio, en 1728, igualmente ávidos coleccionistas de obras de arte arqueológicas. Las piezas que pasaron a la colección privada del rey y de su esposa tenían como destino y función adornar las estancias del palacio de La Granja. En los inventarios reales constan la tapa de la urna «del ruiseñor», y otras urnas, hoy custodiadas en el M.A.N., pero no figura el cuerpo de la urna, que siguió por otros derroteros<sup>6</sup>.

Carrasco y Elvira han seguido el rastro de la urna y algunas de sus citas en obras impresas de los siglos XVII-XIX<sup>7</sup>. Nosotros añadiremos otras e incidiremos en algunas referencias antiguas ya conocidas. Estos autores concluyen, en definitiva, que el monumento no es romano en su conjunto, ni la tapa ni la urna: «Nadie que nosotros sepamos, ha intentado rescatar el texto, el cual, por tanto, ha de ser

4. Sin fecha. Hacia 1683.

5. CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A, 2001, 199 fig. 1.

6. Las peripecias y viajes del monumento, a partir de 1722, están detalladamente explicados en el trabajo de CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A, 2001. Los «ídolos» citados en el *Mamotreto*, sacados de la Villa de Hadriano en Tívoli serían las formidables estatuas de las Musas, que luego formaron parte de la colección de la reina Cristina de Suecia, ahora exhibidas en el Museo del Prado (PEREA YÉBENES, S., 1998b, y 2000). En el conjunto de diversos relieves citados en el *Mamotreto*, debía estar la estela del *doctor sagittariorum* (PEREA YÉBENES, S., 1998a, donde se explican con detalle los avatares de la colección arqueológica del Marqués del Carpio), monumento funerario reutilizado, ahora depositado en el Museo Arqueológico Nacional. Es verdad que no se afirma taxativamente que la urna procediese de Tívoli, pero no nos cabe duda de su procedencia itálica, quizás de los columbarios de la propia Roma, y de que el arte que muestra sí es de época hadrianea. Sobre anticuarios y colecciones de arqueología romana en los primeros decenios del XVIII, *vid.* CACCIOTTI, B., 2008, 96-107.

7. CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A, 2001, pp. 199-202.

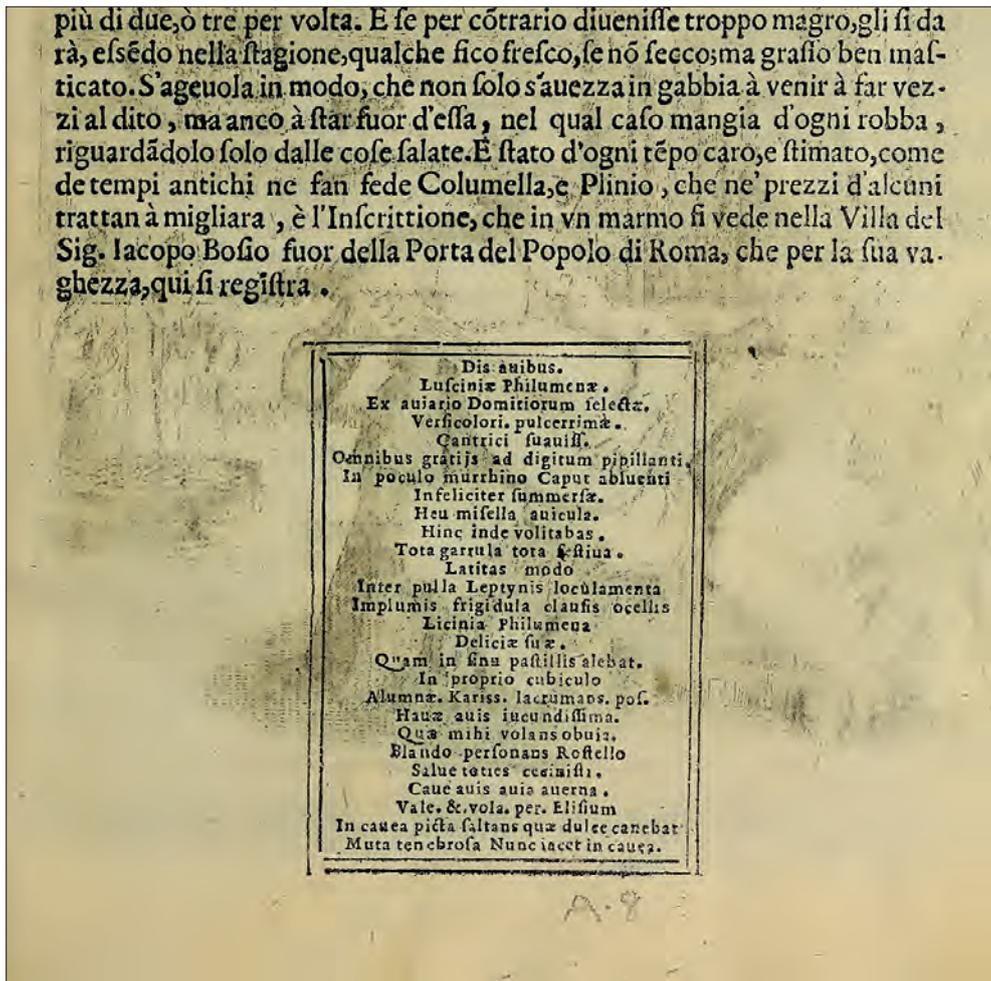


FIGURA 2. POSIBLE PRIMERA VERSIÓN IMPRESA DEL CARMEN EPIGRAPHICUM DE LA URNA, EN 1622.

considerado, tanto como la propia urna, una curiosa falsificación» (*ibid.*, p. 201), y poco después, en p. 202: «La mera observación directa señala un trabajo, con escasa pátina y perfiles de talla demasiado claros para ser considerados antiguos. Resulta incluso asombroso que tal obra, con su inscripción perfectamente nítida, fuese aceptada como auténtica por algún estudioso importante del siglo XVII». Es opinión que no compartimos. Adelantando nuestras conclusiones, creemos que la urna es antigua, romana, y que en ella, en su marco epigráfico, se hizo, en los años finales del XVI o primeros del siglo XVII, una inscripción apócrifa. Y que la tapa, en efecto, es obra renacentista.

La composición poética (es decir, el texto de la inscripción) trata de imitar a los *carmina latina epigraphica*, y en tal sentido el contenido sí es en efecto lírica. Pero en su presentación, su redacción, su concepción como poema, en fin, es un ejercicio literario moderno, para ser leído como literatura y no como un epitafio epigráfico poético, por mucho que su autor o autora lo disfrazase de *antiquitas* al hacerlo inscribir –a comienzos del siglo XVIII– en un monumento antiguo y tratar de hacerlo *modo latino*. Iremos desvelando esas claves en el análisis posterior.

Este poema era bastante conocido en los círculos eruditos latinizantes de Italia, apareciendo en algunas antologías, sin llegar nunca a explicar si se trataba de un obra antigua o moderna, pero sí «arcaizante», aunque sí, en efecto, se indica en distintas publicaciones que aparece inscrito «en un vaso antiguo»,

El documento más antiguo que certifica la existencia de la inscripción (tal como hoy la conocemos) y de la urna, es el libro de Giovanni Pietro Olina<sup>8</sup>: una obra impresa donde encontramos en los folios 1 y 2, escritos por ambas caras pero numerados solo en la anterior, un dibujo de un ruiseñor y luego una larga disertación sobre su conducta, su cría, su canto, su cuidado, etc. Y en la página 2 (recto), y como conclusión de la disertación, aparece dibujo de la inscripción. Obsérvese que, aunque enmarcado, el texto de la inscripción no respeta la distribución del texto epigráfico.

La noticia es interesantísima por cuanto nos informa que en 1622 el monumento, ya con esta inscripción, se podía ver en Roma «nella Villa del Sr. Iacopo Bosio fuor della Porta del Popolo». También es interesante la mención que hace sobre el parecido del texto con las obras de Columela y Plinio, algo cierto, como veremos luego en el análisis del vocabulario del texto.

Es, por tanto la obra de Giovanni Pietro Olina la que sirve de muestra a otros para difundir el texto, de donde se vendría a hablar impropriamente de la «Urna del Ruiseñor». Así, a mediados del XVII encontramos testimonio literario, y también gráfico, de la urna, en la obra titulada *Elysium Britannicum or The Royal Gardens in three Books*, aparecida hacia 1650, y escrita por John Evelyn (1620-1706). Esta obra ha sido reeditada en facsímil en 2001 (vid. INGRAM, 2001), y estudiada primero en el libro colectivo coordinado por O'Malley & Wolschke-Bulmahn<sup>9</sup>, y luego por Michaels en su Tesis Doctoral del año 2004. El *Elysium* es un reflejo de la importancia que tuvo en Inglaterra la reforma hortícola, científica y religiosa a mediados del XVII. El capítulo cuatro demuestra que *Elysium Britannicum* se puede ver no solo como una guía para construir un jardín, sino también como un manual didáctico diseñado para enseñar la práctica de la contemplación divina en el jardín mediante el estudio científico y piadoso de la Naturaleza.

En *Elysium*, p. 213, encontramos un dibujo antiguo de la urna de Luscinia Philomela (aquí Figura. 12), glosado en la p. 26 de la introducción a la nueva edición de 2001: «He (Evelyn) provides a sketch of a curious urn of white marble found in a Roman villa inscribed with a part of the poem «Philomela, the Nightingale». The aviary that he illustrates as an exemplar is very similar to that depicted in Giovanni Pietro Olina's 1622 ornithological treatise, which Evelyn owned».

En 1673, Pietro Bellori, en la obra *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Io Petri Bellori ad eminentiss. ac reuerendiss. Camillum Maximum S.R.E. cardinalem*, Roma, p. 61, describe la urna, pues la tiene delante en la Biblioteca del Cardenal Massimi: «Inter nobilia Gentis Domitia: aedificia qua Roma in Hortis extabant Aviarii Domitiorum exiguum quidem, sed

8. Vcelliera, overo, *Discorso della natvra, e proprieta di diversi vccelli: e in particolare di que'che cantano: con il modo di prendergli, conoscergli, alleuargli, e mantenergli: e con le figure cauate dal vero, e diligentemente intagliate in rame dal Tempesta, e dal Villamena*, Roma 1622.

9. O'MALLEY / WOLSCHKE-BULMAHN, 1997.

lepidum, atque elegans monumentum habemus in antiqua, rotunda, marmórea, urnula, in qua Philomela, seu Luscinia tumulata fuit cum jocosa inscriptione ad-servatur in Bibliotheca Eminentissimi Cardinalis Maximi, & nos levioribus, ac minutioribus Musis hic damus: DIS AVIBUS...» (Sigue la transcripción completa de la inscripción). Se admite que unos años después pasa, en 1677 (el cardenal murió el 12 de septiembre de ese año), por compra, a la colección del marqués del Carpio, embajador de Carlos II en Roma y virrey de Nápoles, quien más tarde la trasladaría a España, como se ha indicado.

A la difusión del texto del poema de la urna del ruiseñor contribuyó no poco la publicación en tres tomos de la famosa obra de Jacop Spon (Jacopus Sponius), *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece, et du Levant: fait en années 1675 & 1676*, publicada en Lyon en 1678, obra que tuvo mucha difusión en los ambientes cultos de Europa, y en especial entre los anticuaristas y coleccionistas de *res romanae*. Ahí aparece el texto al completo en la página 25 del tomo tercero, recogiendo el comentario de Bellori, antes citado.

Se menciona la urna en la obra de Johann Isaac Gerning, *Reise durch Oestreich und Italien*, 1802. En su viaje a Roma, Gerning visitó muchas villas, describiendo los monumentos que consideraba interesantes. En este libro (*ibid.*, p. 132) copia el texto de la inscripción de Luscinia, que dice estar (*ibid.*, p. 131) en la Villa Giustiniani, en un piedemonte cerca del Palacio Laterano.

En el mismo año el poema aparece en una antología poética de Thomas Warton (1728-1790), reeditada y ampliada muchas veces<sup>10</sup>. El texto de Luscinia Philumela/Philumena aparece en la p. 341 del volumen segundo. La obra, titulada *The Poetical works of the late Thomas Warton, and Poet Laureate*, contiene series de odas y de sonetos, de tema mitológico clásico muchos de ellos, escritos en inglés, hasta la página 217, y a partir de ahí se abre dos poemarios escritos en latín, respectivamente «*poemata hexametra*» y «*epigrammata*», que son recreaciones literarias al estilo latino y escritas en latín, a las que siguen, igualmente en latín, una serie de «*Graecae atque anglica quaedam latine reditita*», y finalmente una selección de poemas epigráficos latinos, «*Inscriptionum romanarum metricarum delectus*», capítulo que incluye, en pp. 341-342, la inscripción de Luscinia Philumena. Al pie de mismo se lee la nota: «*Antiquo vasi, minutissimis characteribus insculptum, prostat. Habetur apud Fabretum 332, n° 494. Sed mendosum valde, et perobscurum. Nos conjecturis, ut licuit, adhibitis, omnia ad nitorem pristinum revocare conati fumus*». Lo que indica la idea absolutamente errónea que Warton tenía acerca de la función original de la urna como tumba. Más que eruditos de la arqueología, este movimiento cultural lo formaban diletantes de la literatura latina<sup>11</sup>.

10. Manejamos la 5 edición, Oxford 1802.

11. El propio Warton llegó a traducir algunos poemas de Marcial. Warton formaba parte de un grupo de literatos del XVIII conocidos como «los poetas de cementerio», «Graveyard Poets», formado, entre otros, por Thomas Parnell, Thomas Warton, Thomas Percy, Thomas Gray, James Macpherson, Robert Blair, William Collins, caracterizados por su melancolía y el amor por los sitios relacionados con la muerte, como osarios y cementerios, ataúdes y epitafios, como refleja claramente la obra poética de Warton que hemos recordado. El movimiento es precursor del Romanticismo y de lo que hoy se conoce como género «gótico». Se entiende, por tanto, el contexto cultural dieciochesco en el que un poema como el de Luscinia Philomela tuviera buena acogida y eco.

## 2.- ESTUDIO ESPECÍFICO DE LA URNA

### A.- LA URNA

Hemos podido examinar la urna *in situ* y con paciencia este año 2018, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>12</sup>.

Las medidas exactas son<sup>13</sup>: altura: 41,5 cm; diámetro en la parte inferior: 39 cm; diámetro en la parte superior: 30 cm; profundidad de la oquedad interior: 25,5 cm. La superficie superior muestra hacia el exterior un resalte de 1 cm, que destaca sobre de la pared de la urna, que mide en conjunto 2,7 cm de grueso. Por tanto, el diámetro de la urna sin contar el resalte es de 28 cm, lo que permite, con una mínima holgura de 1 cm, alojar perfectamente la tapa. Cuerpo principal de la urna y tapa son, obviamente, de mármol, aunque actualmente se observa –en tapa y urna—distinto color de la piedra, que se deba posiblemente a efectos de la oxidación producida por las distintas circunstancias o condiciones de su ubicación o conservación. La urna presenta una inclinación ligera que la hace troncocónica. Esa inclinación se percibe también en las molduras del marco epigráfico.



FIGURAS 3-4. IMAGEN GENERAL, FRONTAL Y DEL LADO DERECHO. Imagen cedida por el Museo Lázaro Galdiano.

12. Agradecemos a la dirección del museo y a los conservadores las facilidades dadas para la autopsia del monumento y para la realización de las fotografías. Algunas de las fotos que aparecen en este estudio han sido realizada por mi colega el profesor Javier Cabrero, en el mes de junio de 2018.

13. CARRASCO, M. & ÉLVIRA BARBA, M.A., 2001: 202 n. 23, *verbatim*.

La iconografía, vista en su conjunto, así como en cada uno de los elementos individuales, indica que el monumento es completamente romano. Los motivos decorativos son característicos del repertorio simbólico funerario de las urnas.

El cuerpo principal de la urna está prácticamente íntegro. Presenta en el lado izquierdo (a vista del espectador) un par de orificios cuadrados que la horadan. Son posiblemente de época romana. Este tipo de agujeros aparece en muchas urnas romanas, dispuestos en distintos lugares, dependiendo de la decoración, y procurando no situarlos, lógicamente, en lugares importantes de la imagen. Estos orificios podían ser anclajes, para su transporte o para su fijación en los columbarios, y otras veces se ha pensado que eran respiraderos o incluso desagües. No podemos determinar su función exacta. El cuerpo principal de la urna no presenta desperfectos graves. No descartamos que haya tenido algunos retoques menores, a golpe de cincel, por ejemplo en las cintas, que no afectan a la talla original de las imágenes principales (los grifos de ambos lados, el *ketos* marino en el registro y en la guirnalda), ni tales retoques modifican la esencia de las figuras.



FIGURA 5. FOTO TOMADA DE LA PORTADA DE GOYA, REVISTA DE ARTE, N.º 283-284, 2001.



FIGURA 6. PARTE TRASERA DE LA URNA. Foto de Javier Cabrero.

Para buscar algunos paralelos hemos acudido al magnífico repertorio de urnas romanas publicado por Fredericke Sinn en 1987, en el que no aparece la urna de Luscinia. Empecemos por decir que la forma cilíndrica no es excepcional, pero tampoco

es mayoritaria<sup>14</sup>. Quizá esta forma es más difícil de ejecutar y de labrar que las urnas paralelepípedas, en cuyas caras planas el escultor hace las figuras sobre un plano recto. La forma cilíndrica parece exigir, estéticamente, una composición simétrica orientada hacia el plano central que forma la cartela destinada a recoger el epitafio.

La urna más parecida a la de Luscinia es un ejemplar de Roma (Museos Capitolinos)<sup>15</sup>, con tapa, en cuyo cénit hay la imagen (rota) de un águila grande, en cuyo derredor hay una corona de laurel que bordea el círculo de la tapa. La decoración principal con dos sirenas o esfinges aladas orientadas hacia el centro, situadas por encima de una gran guirnalda que recorre en comba el centro de la urna; por debajo de la guirnalda hay avecillas. Debajo del marco del epitafio hay dos animales (parece un león atacando a un cervatillo). Esta urna es de comienzos del siglo II d.C.

La guirnalda es posiblemente el elemento simbólico más representado en las urnas. Su significado funerario es claro: significa la corona de la inmortalidad<sup>16</sup>, el triunfo sobre la muerte<sup>17</sup>.

La imagen del grifo (o mejor, de los grifos, pues siempre aparecen, en las urnas, representados por pares) tiene un significado funerario evidente en el mundo romano. Este motivo no solo aparece en urnas sino también en estelas u otro tipo de monumentos. El grifo es el emblema funerario de Apolo, junto al que aparece en algunos sarcófagos. En una tumba de Via Latina, aparece «un griffon emportant l'âme volée»<sup>18</sup>.

Grifos aparecen con frecuencia en urnas, representados en la cara principal, la frontal en urnas con forma paralelepípeda. Así, una urna del Museo Nazionale Romano, del siglo I d.C.<sup>19</sup>, representa dos grifos sobre podios situados a ambos lados del trípode de Apolo. Una imagen parecida la tenemos en otra urna del Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung de Viena<sup>20</sup>, con grifos escoltados por varios trípodes délficos, del siglo II d.C. Otras imágenes de grifos: urna de Nápoles, Museo Archeologico Nazionale<sup>21</sup>, o la urna procedente de Roma, ahora en el British Museum<sup>22</sup>, con grifos que escoltan al retrato del difunto, cuyo busto está representado en un tondo, obra del siglo II. Más ejemplos hay en urnas del Vaticano<sup>23</sup>, de Roma, Museo Nazionale<sup>24</sup>, etc. En todos los casos, las imágenes de los grifos son simétricas. Otras veces los grifos se representan en las caras laterales de la urna, pero siempre con la misma disposición simétrica, con las cabezas y el cuerpo del animal mirando hacia el centro de la urna, hacia el marco de la cartela epigráfica

14. Urnas con forma cilíndrica o troncocónica con suave inclinación de las paredes: SINN, F., 1987, n° 250, 383, 400, 403, 489, 629, 638, 644, 648, 651, 654, de los siglos I y II d.C.

15. SINN, F., 1987, n° 400.

16. CUMONT, F., 1942, p. 245, 297 n° 1, 317, 458, 465.

17. CUMONT, F., 1942, p. 154, 220, 297, 336, 341, 434.

18. CUMONT, F., 1942, p. 97 n° 2.

19. SINN, 1987, n° 164.

20. SINN, 1987, n° 259.

21. SINN, 1987, n° 260.

22. SINN, 1987, n° 298.

23. SINN, 1987, n° 412.

24. SINN, 1987, n° 413.

con el epitafio. En caras laterales tenemos los ejemplos de una urna de Perugia, Museo Archeologico Nazionale <sup>25</sup>, de época trajanea, que muestra a sendos lados las imágenes de grifos majestuosos (Figura 5), semejantes a los de la urna de Luscinia. Una urna de Ostia, ahora en el Museo Nazionale Romano<sup>26</sup>, de época de Hadriano muestra la imagen simétrica de dos grifos extraordinariamente labrados (Figura 6). Los grifos de la urna de Madrid posiblemente que hayan sido retocados en el s. XVII, por ejemplo en los perfiles del pelaje de las patas delanteras y el arranque de las alas. En efecto, las patas de los grifos, como los que vemos en otras urnas romanas (*vid.* Figuras 7-8) no exhiben pelaje. Aun reconociendo la existencia de algunos retoques de escalpelo modernos, hay que considerar «romana» la labra original.



FIGURA 7. GRIFOS. URNA DE PERUGIA.  
Museo Archeologico Nazionale



FIGURA 8. GRIFOS. URNA PROCEDENTE DE OSTIA.  
Museo Nazionale Romano (Roma).

En la parte trasera, también decorada, como suele ocurrir con las urnas cilíndricas, lleva la imagen de un bucráneo (Figura 6) de gran tamaño, centrado. Este motivo iconográfico está bien documentado en urnas romanas. En urnas cuadradas, es representado en la cara frontal, en las urnas de Roma<sup>27</sup> y Perugia<sup>28</sup>. Situado en los ángulos anteriores, en urnas de Roma<sup>29</sup>, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek<sup>30</sup>,

25. SINN, 1987, nº 521.

26. SINN, 1987, nº 637.

27. SINN, 1987, nº 8.

28. SINN, 1987, nº 10.

29. SINN, 1987, nº 52.

30. SINN, 1987, nº 53.

Leningrado<sup>31</sup>, Cambridge, Fitzwilliam Museum<sup>32</sup>, y Bolonia<sup>33</sup>. Una urna cilíndrica con imagen de bucráneo y guirnalda a ambos lados se conserva en el Museo Nazionale romano, con el epitafio de *P. Sulpicius Platorinus*<sup>34</sup>.

En la urna de Luscinia, otro elemento iconográfico importante es la composición que aparece al frente, justo en el espacio curvo que forma, por debajo, la base de la guirnalda y, por arriba, la línea inferior del marco de la inscripción. Bien conservada, la imagen representa a Eros/Cupido cabalgando a un monstruo marino (*ketos*). Eros conduce al monstruo sujetando con ambas manos las bridas. Las piernas dobladas se apoyan sobre el lomo del animal, como las llevan los *hockeys*. Este detalle y el de llevar a la espalda las alas desplegadas transmiten la sensación de movimiento, y hasta de velocidad de esta carrera mítica. Este motivo es muy frecuente en bronce, pinturas, mosaicos, y gemas. Sin embargo, es poco frecuente en urnas funerarias, aunque también tiene significado funerario. En tumbas romanas Eros aparece en distintas escenas, con distintas funciones relacionadas con el Más Allá: como asistente del banquete de ultratumba, o jugando con los niños en la otra vida, o vendimiando, o durmiendo (imagen misma de la muerte, identificado con Hymnos), combatiendo con gallos o danzando. Algunas veces Eros aparece como auriga, conduciendo la cuadriga celeste que conduce al alma a las regiones etéreas<sup>35</sup>. Aquí adquiere ese sentido cabalgando las aguas procelosas del mar del Más Allá a lomos de un animal mitológico.



FIGURA 9. DETALLE DE LA IMAGEN SITUADA DEBAJO DEL MARCO EPIGRÁFICO. EROS CABALGANDO A UN MONSTRUO MARINO, CON CABEZA FELINA. PRIMERA IMAGEN QUE SE PUBLICA DE ESTE DETALLE DE LA URNA. Foto de Javier Cabrero.

31. SINN, 1987, n° 54 y 60.
32. SINN, 1987, n° 55
33. SINN, 1987, n° 68.
34. SINN, 1987, n° 25.
35. PEREA YÉBENES, S., 2000, 287-296.

Encontramos un paralelo en la urna, procedente posiblemente de Roma ahora en el Louvre<sup>36</sup>, datada en el siglo II d.C. (Figura 10), donde vemos a dos *erotes* músicos montando a un monstruo marino: la mitad delantera muestra cabeza de équido y patas propias de este cuadrúpedo mamífero, y la mitad trasera muestra el cuerpo de un animal marino, quizás un cetáceo, con el extremo de la cola levantada. Al tiempo que los jinetes hacen sonar los instrumentos, la montura fabulosa avanza sobre las olas.



FIGURA 10. *EROTES SOBRE CABALLO MARINO*. DETALLE DE UNA URNA ROMANA DEL LOUVRE. Tomado de F. Sinn, 1987, nº 584.

#### A) LA TAPA DE LA URNA

Hoy día la urna puede verse con su tapa en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, pero hasta hace poco no estuvieron juntas ambas piezas. La tapa Museo del Prado<sup>37</sup> fue separada del cuerpo principal, formando parte de la Colección Real, del Rey Felipe V, en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, Segovia, cuya colección de escultura clásica se incorporó en su práctica totalidad al Museo del Prado (Inv. Real Museo, Escultura, 1857, 353). El catálogo del Prado la considera obra de «un taller italiano del siglo XVII». Las dimensiones de la tapa: altura: 17 cm.; diámetro: 32 cm.; peso 11,8 kg.

Claramente la tapa actual no es la original de la urna romana. La talla de la corona de laurel y el águila son modernas, del siglo XVI o XVII<sup>38</sup>. Esta tapa se creó para urna, pensando que la suya original fuese más sencilla, o que estuviese deteriorada. Carrasco y Elvira hablan de una tapa de urna, «la catalogada como F-3 en el Museo del Prado»..., «que parece ser antigua por el aspecto de su talla, y carece del adorno central que sin duda tuvo; su única huella es una superficie aplanada»<sup>39</sup>, pero no sabemos si esta urna existe aún y si encaja exactamente en la caja de la urna.

Por el distinto tipo de material (mármol de diferente textura, antigüedad y grado de oxidación, así como, sobre todo por la labra de los motivos vegetales y del águila) estamos prácticamente seguros de que la tapa es obra renacentista.

36. SINN, 1987, nº 584.

37. Número de catálogo E001036.

38. Según CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A., 2001, *passim*.

39. CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A., 2001, p. 200.



FIGURA 11 (A, B). SUPUESTA TAPA DE LA URNA. POSIBLE TRABAJO MODERNO «DE IMITACIÓN ROMANA», DEL S. XVII. Fototeca digital del Museo del Prado.

Carrasco y Elvira sugieren que quizás la tapa original fue sencilla, «demasiado sencilla», y que por eso se fabricó una *ad hoc* de mayor enjundia<sup>40</sup>. Esto fue posiblemente así, y la datación moderna de la tapa ha llevado al equívoco de pensar que el cuerpo de la urna también lo es.

Invitamos a que echemos un vistazo al dibujo que se ofrece en el libro *Elysium Britannicum*, de John Evelyn hacia 1650 (ver aquí *infra* Figura 12).

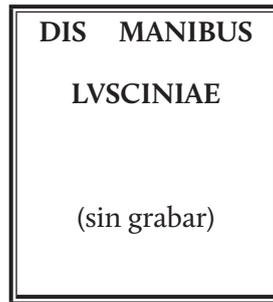


FIG.URA 12. DIBUJO DE LA URNA APARECIDO EN EL LIBRO *ELYSIUM BRITANNICUM*, DE JOHN EVELYN HACIA 1650, P. 213.

Se trata de nuestra urna, claramente, pues aparecen escritas a plumilla, justo encima, las palabras de la última línea del texto latino; y en cuerpo cilíndrico se ven claramente los dos grifos sosteniendo con el pico la guirnalda de frutos. Pero no sabemos si el dibujo se hizo a vista directa del original o reproduce la urna en un momento previo al de la inscripción del *carmen epigraficum*, ya que:

I.- Aunque con dificultad, en el dibujo, en la inscripción, parece leerse solamente:

40. CARRASCO, M. & ELVIRA BARBA, M.A, 2001, p. 200.



De aceptarse este texto como el latino original, se entiende que se tomase el nombre de Luscinia como *leit motiv* para realizar un epitafio espurio «más completo», por cuanto parece ser que el cuadro epigráfico quedó originariamente sin grabar. Esta circunstancia no es rara: se podía dejar un considerable espacio sin inscribir para ir añadiendo los nombres de los sucesivos «inquilinos», difuntos, de la urna. Marcos epigráficos «incompletos» los vemos en varias urnas. Una del Louvre<sup>41</sup> presenta toda la inscripción borrada adrede, quizás para ser reutilizada. La urna del Cleveland Museum of Art<sup>42</sup>, es un marco epigráfico en blanco. Urna del Vaticano<sup>43</sup>, solo aparece inscrita la fórmula D.M. en la línea superior, y el resto del campo epigráfico sin inscribir. Urna del Museo Nazionale Romano<sup>44</sup>, campo epigráfico dentro del marco, alisado, sin inscripción. Urna encontrada en la Vía Apia, ahora conservada en la catedral de Ravello<sup>45</sup>, inscripción machacada deliberadamente. Urna del Museo Capitolare di Velletri<sup>46</sup>, epitafio sin inscribir. Urna doble del Museo Nazionale Romano<sup>47</sup> con ambos marcos epigráficos vacíos. Urna doble del Vaticano (SINN, n° 205) con una de los marcos vacíos, esperando seguramente la muerte de un familiar de la persona nombrada en la mitad de la urna. Urna del Museo Nuovo Capitolino en Roma<sup>48</sup>, solo inscrito la mitad del marco epigráfico, dejando deliberadamente la otra mitad preparada para recibir el nombre de otro difunto. Urna del Muso de Florencia<sup>49</sup>; etc. Podríamos poner otra docena de ejemplos.

2.- La tapa del dibujo en la obra de Evelyn es claramente distinta a la que vemos en la Figura II a-b y que hoy aparece colocada sobre la urna romana en el Museo Lázaro Galdiano. En el dibujo del libro de Evelyn se aprecia una tapa cónica, con la representación de un águila con las alas explayadas ocupando la superficie. En el vértice, un remate convencional, sin imagen. De ser esta la tapa original se explica que en la tapa «reinventada» a comienzos de s. XVII se haya respetado la forma de la tapa y algo la iconografía original, con la imagen al águila, que es de bulto redondo y está colocada en el vértice en la nueva versión.

- 
- 41. SINN, 1987, n° 74.
  - 42. SINN, 1987, n° 85.
  - 43. SINN, 1987, n° 119.
  - 44. SINN, 1987, n° 129.
  - 45. SINN, 1987, n° 146.
  - 46. SINN, 1987, n° 169.
  - 47. SINN, 1987, n° 180.
  - 48. SINN, 1987, n° 223.
  - 49. SINN, 1987, n° 235.

3.- No queremos dejar de señalar que existe un conflicto cronológico con el dibujo aparecido en la obra de Evelyn en 1650, pues el poema de Luscinia Philomena –asociado ya a esta urna– era conocido antes, al menos desde 1622, de modo que solo cabe proponer que Evelyn realizara el dibujo basándose en otro anterior a 1622 que habría copiado fielmente en el monumento original.

#### B) LA INSCRIPCIÓN: EL *CARMEN EPIGRAPHICUM*. ANÁLISIS

El análisis pericial *in situ* de la inscripción muestra una escritura bastante regular, aunque con correcciones (visibles en la línea 5). Muestra deterioro, por roce, un raspón vertical que afecta a las líneas 14-19, pero que no impide su lectura. La letra trata de imitar a la latina capital cuadrada. Y para darle tinte de antigüedad se talla (o se deja) una *hedera* en la línea 1. Decimos que «se deja» porque posiblemente la primera línea es, en parte antigua, que pudo ser retocada en el sentido de cambiar MANIBVS por AVIBVS, si damos crédito al dibujo aparecido en la obra de Evelyn de 1650 (*vid. supra* la figura 12). Es verdad que en esa línea primera no se aprecian signos de rectificación o borrado de letras (*vid. foto* en Figura 14). Creemos que lo más probable es que todo el campo epigráfico que queda dentro del marco fuese alisado y homogeneizado antes de recibir la inscripción de Luscinia Philomena, pues el texto aparece limpio, sin sobre escribirse en ningún caso sobre una inscripción previa.

La lectura del texto, su estructura, morfología y sintaxis, indican que es una composición poética, renacentista, hecha o inspirada en la literatura poética ornitológica de los siglos XV y XVI, y aún en auge a comienzos del XVII.

La obra clave en el estudio de las aves, en el siglo XVI, es la de Ulysse Aldrovandi (Bolonia 1522-1605), conocido vulgarmente como como Aldobrandus (o Aldrobandus), naturalista prolífico, aristotélico confeso, que escribió obras enciclopédicas acerca de todas especies animales (mamíferos, insectos, aves, peces, o serpientes), así como de botánica y dendrología. Fue también geólogo y médico. Nos interesa recordar ahora su obra *Ornithologiae, hoc est de avibus historiae*, publicada por primera vez en 1599 (veinte libros en tres volúmenes), y, tras múltiples reediciones y adiciones, se edita la definitiva en 1640, que fue la que más repercusión tuvo en los decenios sucesivos y hasta fin de siglo<sup>50</sup>, que es la que manejamos. En la edición definitiva, vemos que Aldrovandi dedica gran espacio al ruiseñor, *Luscinia*, las páginas 771-798, donde ofrece algunos dibujos de ese ave (aquí Figura 13) y o de su nido y polluelos, y hace un

50. La ornitología goza de un éxito extraordinario entre 1676-1678, a tenor de la proliferación de una vigorosa literatura científica. Son libros densos, escritos en latín, y que, siguiendo en muchos casos el ejemplo de los libros de ornitología de Aldrovandi, explican la forma de las aves, sus métodos reproductivos, su plumaje, su crianza, todo ello acompañado de literatura latina antigua que, con mayor o menor profundidad, citaba a cada una de las aves. En este momento destacan tres obras verdaderamente enciclopédicas sobre los pájaros: *Francisci Willughbeii... Ornithologiae libri tres. In quibus aves omnes hactenus cognitae, in methodum naturis suis convenientem redactae, accuratè describuntur. Descriptiones iconibus elegantissimis et vivarum avium simillimis, aeri incisus illustrantur. Totum opus recognovit, digessit, supplevit Joannes Raius. Sumptibus in chalcographos fecit illustriss. d. Emma Willughby vidua*, Londres 1676. *The ornithology of Francis Willughby of Middleton in the county of Warwick, in three books: wherein all the birds hitherto known, being reduced into a method suitable [i.e. suitable] to their natures, are accurately described: the descriptions illustrated by most elegant figures, nearly resembling the live birds, engraven in LXXVIII copper plates*, Londres 1678. *Fortunatus Hueber, Ornithologiae moralis, per discursus praedicabiles ex omni genere sacrarum scientiarum, scripturarum, historiarum, eruditionum, ... locorum & materiarum. Copiose inuentos, subtiliter ordinatos, facundè propositos & salubriter auditos. Formatae, dispositae, exornatae et sacris oratoribus quidem ad charitativum subsidium*, Mónaco 1678.



FIGURA 13. DIBUJO DE UN RUISEÑOR EN LA OBRA DE ALDROVANDI, 1640, P. 777.

estudio sistemático, naturalista y simbólico, de este ave, en diferentes secciones, así tituladas: *ordinis ratio, aequivoca, synonyma, genus differentiae, forma & descriptio, vox & cantus; ingenium & mores, capiendi & ratio, migratio & locus, nids & incubatus & partus, educatio & cibus, sexus, corporis affectus, sympathia & antipathia, cognominata & denominata, presagia & auguria, moralia, usus in cibus, usus in medicina, usus in deliciis, hieroglyphica, proverbialia, apophthegmata, fabulosa, apologi.*

Estos ítems nos dan una idea perfecta del sentido de la obra, y en particular las páginas sobre el ruiseñor. Las 19 páginas que Aldrovandi dedica al estudio de este pájaro están intercaladas de poemas y de *laudes* a esta ave, entresacadas de los clásicos. Por ejemplo, Plinio es citado literalmente en la p. 771, transcribiendo literalmente un fragmento del

naturalista latino. Aldrovandi va mezclando los textos clásicos, literales o parafraseados, con los comentarios que a su vez hacen otros autores más recientes, bien como escolios a los textos clásicos, bien como suplementos literarios sobre el ruiseñor. Así ocurre con el erudito francés Pierre Belon (que se hacía llamar en latín Petrus Bellonius Cenomanus), 1517-1564, médico, naturalista, escritor, diplomático, y arqueólogo aficionado a las antigüedades, que iba descubriendo en sus viajes y sobre las que escribía una *recensio*, como consta en su libro *Les Observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie, et autres pays estranges*, publicado en París en 1588. Bellonius escribió sobre ictiología, ornitología, botánica, anatomía, arquitectura, y egiptología. Pues bien, Aldrovandi sigue en muchas ocasiones la obra de Bellonius, y a propósito del ruiseñor (*Luscinia*), intercala, a continuación de la cita de Plinio, el siguiente poema de Bellonius, *ibid.* 771 (*Bellonii in Lusciniam preconis, auctoris Philomelae, quisquis illa fuerit, carmina a nobis alibi, prout occasio ferebat recitatan nusquam vero melius...*)<sup>51</sup>:

Dulcis amica veni noctis solatiae praestans,  
 Inter aves etenim nulla tibi simillis.  
 Tu Philomela potes vocum discrimina mille  
 Mille potes varios ipsa referre sonos.  
 Namquamvis alia volucres modulamina tentens;  
 Nulla potest modulis aequivalere tuis.  
 Insuper est avium spaciis garrire diurnis;  
 Tu cantare simul nocte dieque potest.  
 Tu quoque tu volucrem princeps Philomela latere

Cont. p. 772:

51. Aunque se trata de un libro impreso, es difícil a veces distinguir las letras latinas. Es posible que exista alguna letra dudosa en nuestra transcripción.

Quam sub ramo aliquo querquera cogit hyems.  
 Prode age de tenebris, & si quid amicus olim  
 Innumeris numeris es meditata melo.  
 Id nunc ne magna grave fit Victorii ad urnam  
 Gutturis omnifidis titum iterari tonis.

En la página 785 intercala otro poema sobre el ruiseñor, esta vez del fisiólogo Piero Angeli da Barga (que se hacía llamar en latín Petrus Angelius Bargaeus), 1517-1596, que empieza: «*Ne cantus Philomela tuos, ne proiisce ad auras / Has quercus, haec tu rubora a dura fuge... etc.*». En página 791 intercala Aldrovandi un poema a Luscinia Philomela escrito por Scaliger (Joseph Justus Scaliger, 1540 - 1609), y más adelante, bajo el epígrafe «*usus in deliciis*» (refiriéndose igualmente al ruiseñor), aparece un largo poema de 26 líneas dedicado a Luscinia Philomela<sup>52</sup> del poeta renacentista Strozzi (Tito Vespasiano Strozzi, c. 1425-1505).

Todos estos poemas «philomelicos» (si se nos permite la expresión) del XV, y sobre todo del XVI<sup>53</sup>, como los citados, ofrecen un panorama poético completo acerca de toda una literatura laudatoria de las aves, y, por lo que nos importa ahora, del ruiseñor en particular. La simple lectura de estos *carmina* recuerdan al *carmen epigraphicum* de la urna del Museo Lázaro Galdiano, cuyo autor, anónimo por el momento, se inspiró claramente en ellos, y parece ser buen conocedor de la obra ornitológica de Aldrovandi. Por otra parte, el título latino de la obra de Aldrovandi

52. Transcrito del libro de ALDROVANDI, 1640, p. 793 :

*Aemula divint suavissima a carminis ales,  
 Quae virides umbras, et loca sacra tenes:  
 Mollibus, et variis, quae tot discrimina vocum  
 Flexibus humana dulcius arte refers:  
 Munere pro tali tibi quid Philomela rependam?  
 Praemia, quae tanto digna labore putem?  
 Dum vagus huc illuc hortis genialibus erro,  
 Miror, et artificii culta vireta manu,  
 Hospitiis officio tu protinus usa benigno  
 Fingis in adventu carmina mille meo:  
 Nec procul hinc densis canis abdita frondib. alea  
 llicis in ramo, populeisve cornis,  
 Verum hic iuniperi insidis mihi próxima trunco,  
 Non imitabilibus me venerata modis.  
 Et licet hac per stem tibi tam vicinus in umbra,  
 Deque tua suavi garrulitate loquar,  
 Nil tamen ipsa times, nec gatturis ista canori  
 Sedulitas, ideo dulce remittit opus.  
 Grata sed in longum lucro resonante querelae  
 Ducitur argueis continuata modis.  
 Nos verò tali quoniam dignaris honore,  
 Dicimus in laudes haec tibi pauca tuas.  
 Humanas avium quae mulcent cantibus aures  
 Cedere carminibus carmina cuncta a tuis.  
 Vive diù, similisq. tui generata propago  
 Finiae extremum non nisi fera diem.*

53. Dicitur, p. 793: Aurei quoque saeculi homines voluptatibus, quae ex Philomelae cantu hauriuntur, non cauerunt, nam

« *Blanda vicina retinens Philomela sub orno / mollibus exierat dulcia bella modis* ».

(*DE AVIBUS*) sugiere claramente la línea primera del texto de la inscripción de Luscinia, *DIS AVIBVS*.

Nuestro poeta anónimo es un buen conocedor de la literatura latina que canta las excelencias del campo y la vida silvestre. Quizás pensase que trufando el poema con el vocabulario de los poetas latinos haría más verosímil la antigüedad romana de la urna, ignoramos con qué intención.

\*

A cualquier epigrafista no le cabe duda de que el texto es moderno. Y como tal fue incluido en el *Corpus Inscriptionum Latinarum*, CIL 06, \*3461, como texto espurio.

Aquí presentamos por primera vez al mundo científico una foto completa de la inscripción.



FIGURA 14. INSCRIPCIÓN EN SU ESTADO ACTUAL (2018). IMAGEN INÉDITA, HASTA AHORA. Foto del autor.

Tras haber realizado la autopsia de la inscripción *in situ*, presentamos la siguiente lectura.

DIS (*HEDERA*) AVIBVS  
 LVSCINIAE PHILVMENAE EX AVIARIO DOMITIOR  
 SELECTAE VERSICOLORI PVLCCERRIMAE CANTRICI  
 SVAVISS OMNIB GRATIIS AD DIGITVM PIPILLANTI  
<sup>5</sup> IN POCVLV MVERRHINO CAPVT ABLVENTI  
 INFELICITER SVMMERSAE HEV MISELLA  
 AVICVLA · HINC INDE VOLITABAS · TOTA  
 GARRVLA TOTA FESTIVA LATITAS MODO  
 INTER · PVLLA LEPTYNIS LOCVLAMENTA  
<sup>10</sup> IMPLVMIS FRIGIDVLA CLAVSIS OCELLIS  
 LICINIA PHILVMENA DELICIAE SVAE  
 QVAM IN SINV PASTILLIS ALEBAT  
 IN PROPRIO CVBICVLO ALVMNAE KARISS  
 LACRVMANS POS  
<sup>15</sup> HAVE AVIŞ IOCVNDISSIMA QVAE MIHI VOLANS  
 OBVIA BΛANDO PERSONANS ROSTELLO SALVE  
 TOTIES CĘCINISTI CAVE AVIS AVIA AVERNA  
 VALE ET VOLA PER ELISIVM  
 IN CAVEA PİÇTA SALTANS QVAE DVLCE CANEBA<sup>T</sup>  
<sup>20</sup> MVTA TENEBROSA NVNC IACET IN CAVEA.

TRADUCCIÓN:

A los dioses-aves.

Para Luscinia Philumena (Filomena), de la pajarera de los Domicios, la más hermosa y la más multicolor, suavísima cantora dotada de todas las gracias, que piaba tiernamente al dedo; la que al meter su cabeza en vaso murrino, murió infelizmente ahogada ¡Ay, pobre avecilla! Tú que, trinando toda alegre antes revoloteabas sin cesar de un lado a otro, y ahora te escondes en los negros nidos de Leptynis, ya perdidas las plumas, exangüe y cerrados tus ojillos.

Licinia Philumena (Filomena) (lo dedica) llorando a la que fue su delicia, a la que llevó en su regazo con migas de pan hasta su propia habitación, a su discípula queridísima. Adiós, ave alegrísima que volando a mi alrededor lanzabas repetidos y armoniosos gorjeos con tu delicado piquito, adiós a ti que tanto me cantabas. ¡Ten cuidado, avecilla, de los peligros del Averno, sé afortunada y vuela por el Eliseo! La que dulcemente cantó saltarina en un recinto con pinturas yace ahora en una tumba silenciosa y oscura.

Otra versión española puede verse en el trabajo de CARRASCO / ELVIRA<sup>54</sup>, que reproduce la traducción de Villa-Amil, de 1875. Este último no vio directamente la

54. Así lo indican CARRASCO, M. y ELVIRA BARBA, M.A, 2001, 197-198.

urna, y su versión española se basaba en el texto latino que circulaba en numerosas obras impresas, de las que hemos mostrado aquí algún caso, texto que es exactamente igual y fiel al de la inscripción.

Como indica el título del presente trabajo, y como ya anunciamos al principio del mismo, este no es un estudio filológico. Creemos que no procede aquí extendernos en el estudio de la métrica o de otras cuestiones estrictamente gramaticales. Dejamos en manos de nuestros doctos colegas filólogos el análisis de este textos del siglo XVII que ha verse a la luz de la tradición clásica y de la literatura, y no de la historia antigua.

Hagamos ahora un rápido examen filológico, atendiendo especialmente a la morfología. Este análisis tiene una sola finalidad: mostrar la similitud de las expresiones latinas usadas en la inscripción con los textos literarios latinos clásicos de los que se nutrió el poeta.

#### Línea 1: DIS AVIBUS

*Avibus*, con el sentido aquí expresado de *dii inferi*, es un hápax (asociado a *dis*) en epigrafía latina antigua. El autor del *Carmen* hace un juego de palabras con las fórmulas *Dis Manibus* y *Dis Avibus*. El monumento no es la tumba de un pájaro, como se ha sugerido al llamarla, equívocamente, «la urna del ruiseñor», como hicieron Carrasco y Elvira, en su trabajo de 2001, quizás tomándose una licencia poética. Es verdad que la decoración de muchas urnas romanas presentan pájaros, ya posados, ya en vuelo, o picoteando. No son excepción, sino más bien un motivo tópico que ilustra la felicidad del *paradeisos*, del jardín o *locus amoenus* a donde van las almas de los muertos. ¡Pero estasavecillas no son dioses, como pretende el autor del *carmen*! Ya en esta primera línea vemos que esta expresión –*Dis Avibus*– es ajena al mundo funerario romano. La expresión es extraña y seguramente ningún romano la entendería al verla escrita sobre un monumento funerario como este.

#### Línea 2: LUSCINIAE PHILUMENAE EX AVIARIO DOMITIOR(UM)

*Luscinia Philumena* (vel «*luscinia philumena*»)⁵⁵. Para la época romana, se conocen bastantes epitafios dedicados a animales de compañía, o a caballos, de modo que, en principio, no debería de extrañarnos un epitafio dedicado a un ruiseñor. Pero hay elementos indiscutibles a favor de lo contrario: solo puede calificarse de exceso (o excesiva) una urna de grandes dimensiones para acoger el cuerpecillo de una ave diminuta. Tampoco tiene sentido representar en la tapa un águila, si es que el cadáver es el de un ruiseñor. Además, la urna tampoco ofrece representaciones de aves que contextualicen o «teatralicen» el escenario de la vida cotidiana de laavecilla.

Por otro lado, ¿cabe pensar que *Luscinia Philumena* sea el nombre propio de una muchacha, quizás cantante, de tan hermoso y afinado trino como un ruiseñor? No descartar del todo esta posibilidad. Más adelante (línea 7) se vuelve a insistir en la

---

55. Con esta disyuntiva queremos indicar el juego de palabras del poeta: *Luscinia Philumena* sería el nombre propio de una mujer, en tanto que *luscinia philumena*, con minúsculas, indica el nombre común que designa, en latín, al ruiseñor.

cualidad animal, *avicula*, y luego a su capacidad voladora (línea 14), *avis iocundissima quae mihi volans...*

En todo el poema el autor mezcla lo humano y lo animal, y juega con el equívoco, hasta el punto de no saber nosotros si habla de una mujer o de un ave, o de las dos.

Creemos que el tándem onomástico *Luscinia Philumena* está tomado del epigrama de Marcial XIV, 75:

*Luscinia*  
*Flet Philomela nefas incesti Tereos, et quae*  
*Muta puella fuit, garrula fertur avis.*

El dístico de Marcial se refiere a la violación de Filomela por parte de Tereo, rey de Tracia, a la que también cortó la lengua para que no pudiera quejarse. El mito, documentado por varias fuentes, cuenta que Filomela logró contar su desgracia a su hermana Procne. Al enterarse esta de la violación de su hermana, descuartizó al hijo de Tereo, llamado Itis. Procne no se limitó a ejecutar esta cruel venganza, sino que fue aún más lejos, y cocinó el cuerpo de Itis, sirviéndolo luego al padre en la mesa. Descubierta el crimen, Tereo se armó con un hacha y persiguió a las hermanas. Estas rogaron a los dioses que las librasen de una muerte terrible a manos de Tereo. Y los dioses, no sabemos qué dioses, obraron una metamorfosis aviar: Tereo fue convertido en abubilla, y las dos hermanas, respectivamente, en ruiseñor y golondrina. La tradición romana considera a Filomela el ruiseñor, lo que tiene sentido de acuerdo con la etimología del nombre Filomela. La leyenda tuvo mucho eco en el mundo antiguo<sup>56</sup>; pero el poema de la urna no lo glosa, salvo el hecho de tomar el nombre de la protagonista del acervo mitológico, que por tanto habría que traducir así: «La ruiseñor Filomela», en femenino.

*ex aviario*. La frase está tomada de los textos literarios latinos *de re rustica*, por ejemplo Columela, VIII, 8, 11 (*potest tamen in hoc aviario...*), y Varrón, *R. rust.* III, 5, 5.

*Domitior*. Puede entenderse de la familia de los Domicios, tal como se ha traducido en la versión española que se ha dado antes; en el mismo sentido se utiliza en Suet. *Nero*, 50, 1: *gentili Domitiorum monumento condiderunt*.

Líneas 3-4: SELECTAE VERSICOLORI PULCERRIMAE CANTRICI / SUAVISS OMNIB GRATIS AD DIGITUM PIPILLANTI

*vesicolori*. Es adjetivo frecuente en poemas bucólicos, relativos a jardines y escenas de aves, como vemos claramente en Propertio, *Eleg.* III, 13, 31-32: *et portare suis vestitas frondibus uvas aut variam plumae vesicoloris avem*, y en Columela, *Re*

56. En fuentes griegas: Demóstenes, *Epitaph.*, 28; Estrabón, IX, 3; Pausanias, I, 5, 4; I, 41, 8; X, 4, 9; Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofon*, V, 3, 4; V, 5, 4-5; Apolodoro, *Bibl.* III, 193-194; Heráclito (el paradoxógrafo), *De incredibilibus*, 35 (Περὶ Πρὸκτες καὶ Φιλομήλας <καὶ Τηρέως>); Libanio, *Progymnasma* II, 18; etc. En fuentes latinas: Ovidio, *Met.* VI, 433-653 (extenso relato poetizado); Ovidio, *Fasti*, II, 629; II, 855; Ampelio, *Liber Memorialis*, 15, 3; Pomponius Porphyrio, *Commentum in Horati Carmina*, IV, oda 12, lemma 7-8: *Nota historia est Procnes, quae ob stupratam et lingua debilitatam Filomelam sororem a Tereō marito filium sibi communem et illi Ityn nomine occidit et epulandum imprudenti obposuit; dein palam facto facinore cum fugeret cum sorore infestum maritum, in hirundinem et lusciniā transfiguratas esse, ipsum quoque Tereum in upupam avem esse conversum*. Serv. *Ad Aen.* IV, 602 ss., X, 83; Id., *Ad Buc.* VI, 78; Id. *In Georg.* IV, 15 ss. Sobre la pervivencia de este relato, *vid.*: VANDERWIELEN, B., 1989; PEEK, PH. S., 2003.

*rust.* III, 21, 3: *ac rutili uel purpureo nitore micantis, undique uersicoloribus pomis grauidus conlucet Autumnus.* En sentido similar lo usa Plinio (*N.H.* XXI, 4, 3: *postea variari coeptum mixtura versicolori florum, quae invicem odores coloresque accenderet*, XXI, 49, 5: *mirumque in eo flore inflecti cacumen et e nodis intort<a> folia nasci parvulo calice ac versicolori luteum semen includentia).*

*pulcerrimae*: pro *pulcherrimae*. La forma *pulcerrima* –*sic*– sería un arcaísmo latino, como lo utiliza, por ejemplo Ennio, *Ann.* I, 86. Aquí parece tratarse más bien un error del lapicida.

*cantrici*. De *cantrix* –*cis*, sustantivo femenino correspondiente al masculino *cantor*, es muy raro en la literatura latina. Aplicado a las aves, con el sentido de «canora» solo lo usa Columela, *Re rust.* III, 5, 4, *intra retem aves sunt omnigenus, maxime cantrices...*

*suaviss omnib*. Palabras truncadas que solo pueden entenderse sintácticamente como *suaviss(imis) omnib(us) gratis*.

*pipillanti*. En latín existe verbo *pipio*, que designa el piar de las aves<sup>57</sup>, pero no existe *pipilo* ni *pipillo* (cuyo participio presente sería *pipillante*). El término aparece en el poema III de Catulo, en el que Schwabius vio la influencia directa de Catulo precisamente en el *titulus* de *Luscinia Philomena*<sup>58</sup>. Este mismo autor reconoce los paralelos de los poemas II y III de Catulo en otra inscripción falsa que, también a modo de *carmen epigraphicum*, remeda las palabras del poeta de Verona<sup>59</sup>. Como dijo Schwabius, la inscripción de *Luscinia Philomena* tiene claros préstamos del *carmen* III de Catulo<sup>60</sup> («*qui catulliana quaedam ex carmina 2 et 3 continet*»), y que no lo considera romano sino reciente, *novicius* o *spurius*.

Líneas 5-6: IN POCULU MURRHINO CAPUT ABLUENTI / INFELICITER SUMMERSAE HEU MISELLA

*in poculu*. Debe ser una simple omisión del grabador y no un error de concordancia, pues la construcción latina rige *in* + acusativo (por ejemplo, Pomponius Porphyrio, *Commentum in Horati Carmina* III, oda 19, lemma 9: *...solebant in poculum defundere*; y Zenón de Verona, *Tract.* I, 46b, 3: *Illis sitientibus petra fluxit in poculum*).

*murrhino*. Se refiere a algún tipo de vaso de arcilla fina o de otro material que los hace ser apreciados.

57. Pío (voz del polluelo) es voz que corresponde a comienzos del siglo XVII.

58. SCHWABIUS, L., 1886, p. X y nota

59. SCHWABIUS, L., 1886, p. X: *titulus Augustae Ausciorum anno 1865 repertus: Quam dulcis fuit ista quam benigna / quae cum viveret in sinu iacebat / somni conscia semper et cubilis / o factum male Myia quod peristi / latreres modo si quis adcubaret / rivalis dominae licentiosa / o factum male Myia quod peristi / altum iam tenet insciam sepulcrum / nec seuire potes nec insilire / nec blandis mihi morsib(us) renides.* El texto de Ausch (en la Gascuña francesa) fue editado por Wilmans, *Exempla*, 1873, 584, y CIL XIII, 488, entre otros lugares. Sin embarco este texto parece ser auténtico, del siglo II d.C., cf. WHEELER, A. L., 1964, p. 226; WALTERS, K.R., 1976; FRANCO, C., 2017, pp. 55-56.

60. Que dice en líneas 3-18: *passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat. / nam mellitus erat suamque norat / ipsam tam bene quam puella matrem, / nec sese a gremio illius movebat, / sed circumsiliens modo huc modo illuc / ad solam dominam usque pipiabat. / Qui nunc it per iter tenebricosum / illuc, unde negant redire quemquam. / at vobis male sit, malae tenebrae / Orci, quae omnia bella devoratis: / tam bellum mihi passerem abstulistis / o factum male! o miselle passer! / tua nunc opera meae puellae / flendo turgiduli rubent ocelli.*

*abluenti*: participio presente, adjetivado, de *abluo*.

*heu*: interjección invariable; exclamación. Rara vez aparece junto a nominativo o vocativo. Aquí, en la frase *heu misella avicula*, «oh, humilde avecilla», el doble diminutivo refuerza bien la fragilidad que se quiere transmitir al describir al ave.

Líneas 7-8: AVICULA HINC INDE VOLITABAS TOTA / GARRULA TOTA FESTIVA LATITAS  
MODO

*volitabas*: El verbo usado, volito, volar, aquí en segunda persona introduce un giro en el discurso: el poeta habla al ave, dirigiéndose a ella, aunque esté muerta, como en conversación, figurada o literaria. Es un recurso literario frecuente en epigramas.

*garrula*: Cf. Plin. *N.H.* X, 81. 1-4: *Lusciniis diebus ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu cantus densante se frondium germine, non in novissim<is> digna miratu ave. primum tanta vox tam parvo in corpusculo...*

Líneas 9-10: INTER PULLA LEPTUNIS LOCULAMENTA / IMPLUMIS FRIGIDULA CLAUSIS  
OCELLIS

*Leptunis*: palabra desconocida en la literatura latina. Es un genitivo, determinativo, «de Leptuno», ¿una persona? El nombre quizás está relacionado con la ciudad africana de Leptis. En todo caso es onomástica antroponímica no documentada. ¿Esconde esta palabra al taimado autor del poema?

*loculamenta*. Neutro plural de *loculamentum* (derivado a su vez de *loculus*, «un lugar pequeño y cerrado»). El sustantivo designa una caja o recipiente, y más concretamente una jaula o el receptáculo donde anidan las aves, en el sentido con que lo usa Columela, *Re rust.* VIII, 8, 3, *loculamenta, quibus nidificent aves*, en el que se refiere a las tortola; cf. VIII, 9, 3, *receptacula non tamquam columbis loculamenta vel cellulae cavatae fiunt*.

*implumis*. «Sin plumas o que ha perdido plumas», naturalmente referido a las aves. Virg. *Georg.* IV, 613; Horacio, *Epod.* I, 19: *ut adsidens implumibus pullis avis...*

*frigidula*: diminutivo de *frigida*, frágil. Palabra de escaso uso en latín clásico.

Este verso es punto final de una sección de la narración.

Líneas 11-12: LICINIA PHILUMENA DELICIAE SUAE / QUAM IN SINU FASTILLIS ALEBAT

*Licinia Philumena*. Extraño nominativo que parece querer repetir, pero al mismo tiempo evitar, el nombre, en dativo, *Lusciniæ Philumenaæ*, de la línea dos. El falsario sitúa este nombre justo en mitad del poema, como queriendo dar voz a la supuesta dedicante. ¿Sería *Licinia Philumena* la que asegura dedicar el epitafio, no a un ave, sino a otra mujer –*alumna*, asegura luego en línea 13– con el mismo nombre exactamente, a la que considera *deliciae suae*, como se indica en esta línea y a la que siguen los *elogia* perifrásticos desplegados en las frases siguientes? Las líneas 10-13 están inspiradas claramente en el poema III de Catulo, líneas 3-5: *passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat*

*pastillis*. De *pastillus*, diminutivo de *panis*, panecillos o trocitos de pan, que hemos traducido figuradamente por «migas», que es alimento común de las aves domesticadas.

Línea 13: IN PROPRIO CUBICULO ALUMNAE KARISS(issimae)

El sustantivo *alumna* es raro en el texto y contexto dedicado a un ave en tanto animal. Ya hemos sugerido que, en segundo plano, disimulado, este poema esté dedicado a una joven con la dulce voz de un ruiseñor. Esta expresión así lo sugiere.

Línea 14: LACRUMANS POS.

En esta línea llama la atención la innecesaria abreviatura «POS», pues hay espacio de más en la línea, en la que el *inscriptor* ha buscado el efecto estético al centrar las palabras; lo mismo hace en la línea 18.

Línea 15-16: HAVE AVIS IOCUNDISSIMA QUAE MIHI VOLANS / OBVIA BLANDO PERSONANS  
ROSTELLO SALVE

*have*. Interjección que expresa alegría, equivalente a *ha*, *hae* o *hahae*, frecuente en las obras de teatro plautinas.

*iocundissima*. Superlativo femenino de *iocundus*. Lo emplea Séneca (*De benef.* III, 17, 3) y aparece más tardíamente en la Historia Augusta, *Proc.* 12, 6.

*rostello*: Aparece en Columela, *Re rust.* VIII, 5, 14, referido al piquito de los polluelos.

Línea 17-18: TOTIES CECINISTI CAVE AVIS AVIA AVERNA

Se busca claramente la eufonía recitativa, casi musical, en las palabras *cave avis avia averna*.

Línea 18: VALE ET VOLA PER ELISIUM

*Elisium*. Debería decir *Elysium*, del griego Ἠλύσιον, «morada de los bienaventurados», muy frecuente en el léxico de los poeta latinos del siglo I. *Elisium* –sic– aparece solo en un texto tardío, Zenon de Verona, *Tractatus* 1, 2, 4.

Líneas 19-20: IN CAVEA PICTA SALTANS QUAE DULCE CANEBAT / MUTA TENEBROSA  
NUNC IACET IN CAVEA

Nada que reseñar morfológicamente. El dístico cierra la composición contraponiendo la luz del cubículo donde habitaba el ave, adornada con pinturas, con la oscuridad de la tumba. Llama la atención el uso del mismo vocablo, *cavea* para designar a ambos recintos.

## CONCLUSIONES

Analizado el monumento íntegramente, tal como hoy puede contemplarse en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, llego a estas conclusiones:

I.- El monumento. Es claramente romano, de mármol antiguo. La factura y los motivos son tópicos y abundantemente documentados en las urnas romanas. La forma cilíndrica, o mejor troncocónica, es frecuente en urnas antiguas. Es posible que el monumento pudiera ser retocado a golpe de escalpelo, en detalles de poca importancia, en época moderna (siglo XVI), sin alterar la sustancial iconografía romana original. En la iconografía no hemos encontrado ningún anacronismo. El simbolismo

funerario de todos los motivos queda certificado para el mundo romano con numerosos paralelos que hemos aportado.

2.- La inscripción. El epitafio original romano –si es que la minuta epigráfica existió y llegó a ejecutarse– con fórmulas normalizadas funerarias, con el nombre del difunto, del dedicante, la edad, etc., fue borrado, alisado, para escribir el texto que hoy puede leerse, que es un pseudo epitafio dedicado a un ave. O, simplemente, pudo ocurrir que la inscripción latina (romana) no llegase nunca a inscribirse. El poema epigráfico que presenta la urna de Madrid no tiene sentido en un monumento funerario como este. Tampoco el contenido del poema guarda correlación iconográfica alguna con el programa iconográfico de la urna. Hay urnas donde el aparato gráfico es claramente bucólico –pájaros, hojas, pámpanos, guirnaldas, zarcillos, fuentecillas– que hubieran sido las imágenes adecuadas para el cadáver de un pájaro. Además, en el amplio repertorio de urnas romanas disponible, no hay epitafios de animales, ni hay *carmina epigraphica*. Por tanto, el texto, tal como puede verse todavía hoy, es una falsificación. El haber identificado el nombre de Luscinia Philomena en el Epigrama XIV, 75 de Marcial, creo que es importante para descubrir algunas de las fuentes poéticas del imitador falsario. En la redacción se aprecia un evidente abuso de los diminutivos, que exhibe un lenguaje afectado propio de una persona que ha perdido a un ser querido muy frágil, y de corta edad, que ha fallecido. De ahí que adquiera sentido el que sea grabado en una urna funeraria lujosa, romana, y que se utilice el latín para transmitir esos sentimientos. El poema –que no es epitafio *real*– es una metáfora poética sobre la fragilidad de un ser vivo desaparecido, pero ¿se trata de un ave que se asemeja, en la mente del poeta, a una mujer, como se sugiere en las líneas 1-10? ¿O se trata de una mujer con la fragilidad de un ruiseñor, como se sugiere en las líneas 11-19? Por otra parte, el léxico latino parece basarse casi exclusivamente en la literatura latina del siglo primero, particularmente de las obras dedicadas al campo, de *re rustica*, de las que parece nutrirse continuamente. El poeta –podemos llamarle así– fue cuidadoso a la hora de no mostrar incoherencias concretas que lo delatase. Lo que indica la falsedad del texto (la «no autenticidad romana» y por tanto la «no antigüedad» del mismo) es su sinsentido en un monumento como este. La presencia de algunas palabras truncadas que lapicida latino no pondría, o la atrevida invención del DIS AVIBVS de la primera línea, que igualmente carece de todo sentido. El monumento, por su factura, tamaño y simbología, no tiene sentido ni paralelo como receptáculo funerario de un pajarillo.

En definitiva, estamos ante una urna romana auténtica, quizás de época de Adriano, con un epitafio falso, presentado a modo de *carmen epigraphicum*, realizado en momento incierto, lo más probable a finales del siglo XVI. El texto redactado por el falsario (o imitador latino de los poetas latinos) canta las virtudes canoras de un ruiseñor, o de una mujer que canta como un ruiseñor. Se basa en la literatura latina bucólica de época augustea y las obras de historia natural del siglo I d.C., así como en diversas obras de ornitología de los siglos XV y XVI, como la de Aldrovandi que hemos visto, donde se entrecruzan la ciencia de los pájaros y la poesía geórgica.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BELLORI, P.: *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Io Petri Bellori ad eminentiss. ac reuerendiss. Camillum Maximum S.R.E. cardinalem*. Roma 1673.
- BLÁZQUEZ, J. M.: «Esculturas chipriotas y romanas en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya, Revista de arte*, 106, 1972, p. 225.
- CACCIOTTI, B.: «Marchantes, anticuarios y coleccionistas de antigüedades en Roma, 1700-1733», en St. F. Schröder (ed.), *Entre dioses y hombres*, Madrid, Museo del Prado, 2008, 96-107.
- CARRASCO FERRER, M. / ELVIRA BARBA, M. A.: «La urna cineraria del ruiseñor», *Goya, Revista de arte*, 283-284, 2001, pp. 197-202.
- CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin: Apud Georgium Reimerum, 1853-
- CUMONT, F.: *Le symbolisme funéraire des Romains*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1942.
- EDCS = Epigraphik-Datenbank Claus / Slaby. <<http://www.manfredclaus.de/>>
- FRANCO, C.: «Greek and Latin word for human-animal bonds: Metaphors and taboos», en: T. Fögen / E. Thomas (eds.), *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*, Berlín/Boston, De Gruyter, 2017, pp. 39-60.
- GERNING, J. I.: *Reise durch Oestreich und Italien*, Frankfurt, Friedrich Wilms, 1802.
- INGRAM, J. E.: *Elysium Britannicum or The Royal Gardens*, por The Pennsylvania University Press, 2001.
- MICHAELS, A.M.: *John Evelyn's Elysium Britannicum: Transplanting the Baroque Italian Garden to Restoration England*, Tesis University of Victoria, 2004.
- O'MALLEY, T. & WOLSCHKE-BULMAHN, J. (eds.): *John Evelyn's «Elysium Britannicum» and European Gardening*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C. 1997.
- PEEK, Ph. S.: «Procne, Philomela, Tereus in Ovid's *Metamorphoses*: A narratological approach», *Antichthon*, 37, 2003, 32-51.
- PEREA YÉBENES, S.: «La colección de escultura clásica de la reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 64, 1998, pp. 155-160.
- PEREA YÉBENES, S.: «Un cipo sepulcral de Roma en Madrid y los *doctores-evocati*. Nueva interpretación de CIL VI 3595», *Gerión* 16, 1998, 271-306.
- PEREA YÉBENES, S.: «Queen Christina of Sweden's Collection of Classical Sculpture», *Minerva. The International Review of Ancient Art & Archaeology* (Londres), vol. 11 nr.1, January/February 2000, 31-33.
- PEREA YÉBENES, S.: «Eros, el auriga del alma», en el libro *Mitos griegos e historiografía antigua*, Sevilla, 2000, pp. 287-296.
- SCHWABIUS, L.: *Catulli Veronensis Liber ad optimos codices denovo collatos*, Berlin, 1886.
- SINN, F.: *Städromische Marmorurnen*, Mainz am Rhein: Ph. von Zabern, 1987.
- VILLA-AMIL y CASTRO, J.: «Urna cineraria de Philomena», *Museo Español de Antigüedades* 5, 1875, 457-464.
- WALTERS, K. R.: «Catullan Echoes in the Second Century A.D.: CEL 1512», *The Classical World*, 69, 1976, pp. 353-359.
- VANDERWIELEN, B.: *The Myth of Tereus and the Nightingale Motif in Classical and Medieval Literature and in the Works of Chaucer*, Western Michigan University Kalamazoo, Michigan. Thesis, 1989.

- WHEELER, A. L.: *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*, Berkeley/Los Angeles, California Univ. Press. 1964.
- WILMANS, G.: *Exempla inscriptionum latinarum, in usum precipue academicum*, Berlin. Apud Weidmanos, 1873.



# 31

## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE II HISTORIA ANTIGUA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

### Artículos · Articles

**11 CARMEN ALARCÓN HERNÁNDEZ**  
Culto imperial y romanidad: Una Aproximación a la construcción de la divinidad de la familia imperial durante el periodo Julio-Claudio en Hispania · Imperial Cult and Romanness: An Approach to the Construction of the Divinity of the Imperial Family during the Julio-Claudian Period in Hispania

**31 MANUEL ALBALADEJO VIVERO**  
El Imperio romano y la India en época de Augusto. Replanteamiento de las relaciones diplomáticas · The Roman Empire and India in the Time of Augustus. A Reappraisal of their Diplomatic Relations

**49 SERGIO ESPAÑA-CHAMORRO**  
*Laci(ni)murga*: ¿originalidad o duplicidad toponímica? · *Laci(ni)murga*: Originality or Duplicity of Toponyms?

**73 JAVIER DEL HOYO, JAVIER MORALEJO ORDAX & MARIANO RODRÍGUEZ CEBALLOS**  
Los soldados acechan desde las ventanas. Nuevos testimonios de militares en *Clunia* (Burgos) · Soldiers Lurk from the Windows. New Testimonies of Roman Soldiers in *Clunia* (Burgos)

**85 SABINO PEREA YÉBENES**  
La urna de *Luscinia Philumena*. Consideraciones sobre su atribución romana y su *carmen epigraphicum* · The Urn of *Luscinia Philumena*. Considerations about its Roman Attribution and its *Carmen Epigraphicum*

**113 PILAR SAN NICOLÁS PEDRAZ**  
Un taller musivo en Jaén (España) · A Mosaic Workshop in Jaen (Spain)

**121 RAÚL SERRANO MADROÑAL**  
El concepto de «conflictividad social» en las fuentes literarias latinas. Perspectivas diacrónicas · The Concept of «Social Conflictivity» in Latin Literary Sources. Diachronic Perspectives

### Reseñas · Book Review

**139 RATHMANN, MICHAEL:** *Tabula Peutingeriana. Die einzige Weltkarte aus der Antike* (MANUEL ALBALADEJO VIVERO)

**143 IGLESIAS GIL, José Manuel — Ruiz-Gutiérrez, Alicia (eds.),** *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana* (LIDIA GONZÁLEZ ESTRADA)

**147 MATEO DONET, M.<sup>a</sup> Amparo:** *La ejecución de los mártires cristianos en el Imperio Romano* (DAVID HERNÁNDEZ DE LA FUENTE)

**151 HOFFMEIER, James K.:** *Akhenaten and the Origins of Monotheism* (JOSUÉ SANTOS SAAVEDRA)

**161 GOZALBES CRAVIOTO, Enrique:** *Introducción a la historia del Marruecos antiguo (Mauretania Tingitana)* (MIREIA TREPAT CIVÍS)

