

La arqueta de Projecta, en el tesoro de Esquilino

Un descubrimiento fortuito en 1793 desenterró un tesoro excepcional, oculto durante siglos. Este conjunto de objetos de plata que conforman el tesoro de Esquilino representa los bienes domésticos de una familia romana adinerada de la segunda mitad de siglo IV dC. La arqueta de Projecta es la pieza más destacada y conocida del conjunto, descubierto casualmente por unos trabajadores durante la excavación de un pozo, entre las ruinas de una casa en la colina de Esquilino en Roma. Recibe el nombre gracias a la inscripción dedicada a la pareja formada por Secundus y Projecta.

Texto: Natàlia Guillamet Casas, restauradora de muebles **Fotos:** British Museum, Londres

Actualmente, el conjunto incluye sesenta y un objetos de plata, de excelente calidad, pensados y destinados a uso doméstico, a representación social o al embellecimiento de la propietaria. Las principales piezas que lo conforman son la arqueta de Projecta, la arqueta de la Musa, una serie de bandejas con monogramas, servicio de platos y cubertería, cadenas ornamentales para adornar a caballos, y cuatro ornamentos de mueble —para sillas consulares, por ejemplo— en forma de Tyche o Fortuna, entre otros.

Los historiadores coinciden en situar el tesoro en el siglo IV dC, en el periodo comprendido entre 330 y 383 dC, aunque algunos expertos lo han ubicado específicamente entre 379 y 383 dC. No existe hoy en día ningún inventario del hallazgo del siglo XVIII, sola-

Existen todavía diversos interrogantes sobre este tesoro y la arqueta de Projecta, como pieza más emblemática.

mente un ensayo escrito por un reconocido anticuario, Ennio Quirino Visconti, entonces director del Museo Capitolino, escrito un año después del descubrimiento, donde narra con detalle las piezas que él consideró más valiosas. La descripción y la calidad de otras piezas supuestamente menores sólo se mencionaron brevemente. No fue hasta 1930 cuando se redactó un inventario que corresponde al hoy en día conocido como tesoro de

Esquilino. Pero, ya en aquella fecha, algunos objetos se habían perdido; el tesoro se dividió en tres museos, de Londres, Nápoles y París, y éstos, a su vez, fueron el destino final de las piezas, que pasaron por coleccionistas privados durante los siglos XVIII y XIX.

Existen todavía diversos interrogantes sobre este tesoro y la arqueta de Projecta, como pieza más emblemática. Por ejemplo, si la colección fue adquirida por más de una generación de la familia propietaria con el paso de los años o si los objetos más relevantes se incorporaron de forma conjunta y otros se añadieron posteriormente; otra duda es si la inscripción que consta en la arqueta, *Secunde et Projecta vivatis in Christo* ('Secundus y Projecta vivid en Cristo'), es original o fue añadida por un propietario posterior. También resulta difícil asegurar

Arqueta de Projecta. Muestra la maestría técnica en la decoración de todas las caras.



que la pareja de hombre y mujer representados en la tapa sea efectivamente Secundus y Projecta, o que la mujer que aparece en la parte delantera del cuerpo sea Projecta; o si las asas laterales y los pies fueron añadidos en época posterior. Kathleen Shelton, historiadora autora del estudio de referencia del tesoro por encargo del Museo Británico de Londres en 1981, que falleció en 1990, consideró que esos elementos formaban parte de la pieza original, a pesar de que las ilustraciones hechas por J. Seroux d'Agincourt en 1823 no los muestran, y sí, en cambio, se aprecian en la publicación en 1927 del ensayo de Visconti. Una década después del descubrimiento, el tesoro de Esquilino ya se consideró uno de los mejores conjuntos de plata descubiertos en Occidente conocido hasta la fecha. A los propietarios del tesoro se les asociaba con miembros de las familias más prestigiosas de la aristocracia romana y vinculadas al papado de los primeros siglos del cristianismo. Parece probable que Secundus formara parte de la familia pagana de los Turcii, que ostentaron cargos públicos relevantes en Roma, mientras que la familia de Projecta era cristiana, como demuestra un epitafio en su tumba dedicado por el papa Damasus (366-384 dC). La iconografía y la función de muchas piezas explicaban antiguos rituales de vida cotidiana. Y además, una opinión, reiterada por el mismo Visconti, donde se aceptaba que Projecta y Secundus habían imitado, con buen gusto, el arte de épocas anteriores, y por lo tanto, el conjunto se erigía como ejemplo de un renacer de líneas más clásicas, quizás formando parte de un movimiento artístico de renacimiento clásico. Diversos historiadores, como Shelton, Came-



Detalle superior de la tapa. Pareja posiblemente formada por Secundus y Projecta.

sagras y las asas se encontraron juntos. Muestra una forma poligonal y un estilo decorativo heterogéneo, con repetición de motivos, técnicas y estilos comunes a otras piezas del tesoro, aunque con algunas diferencias. Por todo ello, es vital contar con una pieza que ha sufrido muy pocas intervenciones y que fue obra de un taller común, origen de los objetos del tesoro. Las diez caras planas que ofrece están decoradas, a excepción del fondo. Visualmente, la parte delantera y la trasera están bien diferenciadas: por un lado, todos los paneles incorporan dorado, excepto los dos traseros (en tapa y cuerpo), y por otra, la orienta-

354 dC, con dos Eros que sujetan un texto de buenos deseos; o bien en sarcófagos del siglo IV dC se encuentran imágenes de marido y mujer en tondo, con la misma fórmula que la de la arqueta de Projecta, donde figura el marido y la mujer a su izquierda con un collar, acompañados de un texto con invocación.

El panel frontal de la tapa muestra a la diosa Venus, sentada desnuda dentro de una concha que sostienen dos tritones. Encima de cada tritón aparece un Eros ofreciendo un presente a Venus: el de la izquierda, un cesto de fruta, y el de la derecha, una arqueta. Venus sostiene un alfiler de pelo en la mano derecha, levantada, y un espejo en la izquierda, donde se refleja su cara, levemente punzonada, a la vez que el tritón de la derecha le ayuda a sostener el espejo por detrás. La comitiva de Venus se completa en los dos paneles a izquierda y derecha, que presentan a una nereida cabalgando, en dirección a la diosa, sobre un monstruo marino cada una, acompañadas por delfines y Eros.

Por último, el panel posterior de la tapa muestra a una dama acompañada por su séquito que transportan objetos y bienes materiales hacia un edificio.

Si examinamos el cuerpo de la arqueta, vemos que las cuatro caras vistas recuerdan un sarcófago de columnas, con combinación de arcos de medio punto y apuntados que descansan sobre columnas entorchadas. En cada panel hay una figura central flanqueada por dos sirvientas, cada una de las tres ubicada bajo un arco entre columnas. La figura más destacada de las doce que aparecen en estos paneles es la frontal: una dama atendida y arreglada

Una década después del descubrimiento, el tesoro de Esquilino ya se consideró uno de los mejores conjuntos de plata descubiertos en Occidente.

ron o Schneider, aceptan la asunción generalizada de que la arqueta es un regalo de boda, quizás como parte de la dote, fruto de la unión entre Secundus y Projecta.

Construida por dos pirámides rectangulares truncadas afrontadas y unidas por su parte más ancha, la superior forma la tapa y la inferior, el cuerpo. Tanto la arqueta de Projecta como la de la Musa, integrante del tesoro, son reputadas, con relieve conseguido con técnica de martilleado golpeando por detrás.

La arqueta de Projecta es también un ejemplo del trabajo conjunto de un taller. Su estado de conservación es estable, con pocas intervenciones y restauraciones. La tapa, el cuerpo, las bi-

ción de todos los personajes representados se dirige al centro delantero, como veremos, hacia la escena de Venus.

El cuerpo superior o tapa cuenta con cinco paneles decorados. El panel superior muestra una pareja, hombre y mujer, en *imago clipeata* entre dos *putti* o Eros, inscritos en una corona de laurel, ambos vestidos ricamente, ella luce un collar y un documento en la mano, posible indicativo de una pareja casada. Dos Eros sujetan la corona, uno a cada lado. Este tipo de representación, junto con la inscripción dedicatoria, era frecuente en la Roma de la segunda mitad de siglo IV dC, como puede apreciarse en un Codex calendario del año

por sus asistentes, sentada en una silla muy elaborada y con cierta perspectiva jerárquica sobre el resto. Está situada bajo el arco central, ligeramente más ancho, bajo la inscripción *Projecta* que, a su vez, está debajo de la imagen de Venus, centrada también bajo la corona de laurel con la pareja de la parte superior de la tapa. Estas ubicaciones reflejan la clara voluntad de alinear y enlazar visualmente las figuras. La iconografía del panel con la dama sentada sigue el mismo formato que el de la diosa Venus: el gesto de arreglarse el pelo con el alfiler en su mano derecha y girar su rostro hacia el espejo que sostiene su asistente, donde también se refleja su imagen tenuemente. La sirvienta de la derecha lleva un cesto de fruta, como Eros a la derecha de Venus. La iconografía de este panel, como el de Venus, muestra un paralelismo evidente con otras piezas de plata de época tardo-romana, que han llegado hasta nuestros días. Por ejemplo, una arqueta perteneciente al tesoro de Sevso, de finales de siglo IV dC o principios del V dC, propiedad de la Sociedad Inversora de 1987 del marqués de Northampton. En esta arqueta de plata, la iconografía refleja una escena de baño y embellecimiento femenino, donde una dama central, sentada en una silla con respaldo alto, está flanqueada por un grupo de cuatro asistentes que llevan objetos relacionados con la acción del baño y el adorno personal. También se conocen mosaicos de finales de siglo IV y principios del V dC, como un fragmento de unos baños privados en Sidi Ghrib, cerca de Túnez, que representan a una dama vestida y sentada como en la arqueta de Projecta, peinándose, flanqueada por dos sirvientas. Actualmente este mosaico se encuentra en el Museo de Cartago.

Según Kathleen Shelton, el resto de figuras del cuerpo parecen formar una procesión, aunque también podría decirse que representan sirvientas que transportan diferentes enseres relativos a la *toilette* o baño de la dama, como defiende Elsner. Curiosamente, estos objetos repujados en la arqueta reflejan, a su vez, similitud con objetos reales integrantes del tesoro de Esquilino; por ejemplo, la figura central de la parte posterior sostiene una arqueta circular sostenida por cadenas, exactamente como la arqueta de la Musa, así como un aguamanil y patenas identificados, incluso una arqueta con el mismo cuerpo piramidal truncado con caras trapezoidales que la de Projecta.

Las figuras femeninas que componen el servicio de Projecta serían paralelas al séquito de nereidas, tritones y Eros que acompañan a Venus. Todos estos elementos indican que se trata de una iconografía muy bien ideada y relacionada entre sí, ubicando la arqueta en la esfera doméstica femenina, alrededor de

Evoca la belleza, la feminidad y la sensualidad, a través de paralelismos entre la imagen de Venus y la dama representada.

su dama protagonista. Solamente existe una representación masculina destacada, la del medallón superior, con barba; aparecen un par de figuras entre el séquito de Projecta que podrían ser jóvenes sirvientes.

Lectura de la iconografía

El programa iconográfico de la arqueta muestra una gran maestría técnica, evoca a la belleza, la feminidad y la sensualidad, a través de paralelismos entre la imagen de Venus, contemplándose en el espejo y arreglándose el pelo, y la dama representada que es atendida por sus sirvientas en la escena del baño y el ritual de embellecimiento.

La iconografía de la arqueta se centra esencialmente alrededor de la mujer y su enlace matrimonial, para el que se prepara y es acicalada. El paralelismo entre Venus y Projecta a través del espejo es claro. Elsner defiende que el proceso de adorno personal, el baño y acicalado es una exposición del deseo que la mujer quiere despertar en el hombre, de convertir a Projecta en una Venus merecedora de Secundus. Así aparece en la parte superior de la tapa, enjoyada, arreglada y elegantemente vestida al lado de su marido.

La arqueta desarrolla el tema de la exhibición, de cómo mostrarse y presentarse, a través de espejos paralelos, de Venus y Projecta, y del efecto final de la pareja perfectamente vestida, inscrita en el medallón de laurel, como imagen social para la posteridad. A pesar de que este tipo de piezas como la arqueta eran realizadas, encargadas y pagadas por hombres, su ámbito de uso era esencialmente el privado femenino. Podría añadirse que, al mismo tiempo, se trata de una celebración del mundo femenino, regentado por la dama, donde Projecta se sienta esplendorosamente en una magnífica silla de alto respaldo, que recuerda una *sella curulis* imperial, rodeada por un cortinaje majestuoso, propio de su condición social privilegiada, dentro de la elite romana. Todo unido, a la vez, por la inscripción cristiana con el deseo de una vida matrimonial en Cristo y la celebración de la sexualidad y la feminidad de Venus, expuesta y desnuda, a diferencia de Projecta, que aparece siempre vestida y muestra sólo manos y rostro.

El tema de la dama y su séquito ha sido motivo de diferentes lecturas. Por un lado, podría entenderse que Projecta se encamina hacia su nueva casa por su unión con Secundus, acompañada por asistentes que transportan sus pertenencias. Pero, por otro, también se ha entendido como la procesión de la dama y el séquito hacia el edificio de los baños de la ciudad. Ambas lecturas podrían ser válidas porque encajan perfectamente con el resto de iconografía de la arqueta.

La dualidad de motivos o referencias cristianas y la evocación de elementos paganos no es

Arqueta de Projecta

Dimensiones: 28,6 cm x 55,9 cm x 43,2 cm.

Material: plata.

Técnicas: Repujado, grabado, punzonado, dorado.

Inscripciones: 'Secunde et Projecta

vivatis in Chri(sto)', en parte del perímetro horizontal de la tapa, y 'P(ondo) XXII, III (Unciae), S(emuncia)' ('veintidós libras, tres onzas y media) en la bordura vertical de la tapa, en mayúsculas punzonadas.



sorprendente en la época, ya que el cristianismo de los primeros siglos convivía en una sociedad pagana y, por tanto, generó un periodo de especial equilibrio entre la antigua cultura helenística de Roma y los incipientes valores y motivos cristianos, que pronto intentarían eliminar el pensamiento pagano. La forma sutil con la que los dos mundos se entrelazan en la arqueta de Projecta no crea contradicciones, sino que uno enriquece al otro, creando una pieza excepcional.

Estilísticamente, los historiadores de la década de 1930 concluyeron que la arqueta y el resto del tesoro eran el resultado de un taller occidental que incorporaba influencias orientales, quizás con presencia de artistas orientales inmigrados o quizás como indi-

La forma sutil en que se entrelazan los motivos iconográficos paganos y la inscripción cristiana hacen de la arqueta una pieza excepcional.

cador del contacto comercial con Oriente. Ejemplos de estas influencias serían el dorado sobre la plata, el repujado y el grabado, las formas de las dos arquetas principales (la de Projecta y la de la Musa), la representación de arcos y columnas con cortinajes y las prendas de vestir de Projecta, entre otros.

La tapa y el cuerpo comparten la misma forma, un estilo de relieve repujado con técnica muy detallada en superficie. El marco decorativo que rodea los paneles, la alineación del retrato de la parte superior de la tapa con las dos escenas de baño o *toilette*, la omisión del dorado en la totalidad de la parte posterior de tapa y cuerpo responden a un concepto de diseño global, pensando en la pieza como un todo. Sin embargo, dentro del taller el trabajo se dividía lógicamente. Es posible detectar tres artesanos diferentes en la arqueta: el trabajo de los cuerpos, las escenas de baño y la procesión denotan la maestría de una mano, evidenciada por la uniformidad de los cortinajes, la definición de las figuras humanas y su fisonomía; en la tapa, la uniformidad es menor. Aquí se detecta la intervención de tres manos: una para los retratos, una para los monstruos marinos y otra para la procesión del panel posterior. Y tampoco sería extraño pensar en otro artesano implicado en la elaboración de pies, bisagras, asas laterales y el soldado de paneles.

Algunos historiadores han visto en la arqueta, y en el tesoro en general, ejemplos de un movimiento llamado *Renacimiento romano* que deseaba revivir elementos del mundo pagano, incluso anticristianos, como reacción a un emperador que se convirtió al cristianismo y de la transferencia de la capital del imperio a Constantinopla.

La datación y los propietarios

El tesoro por sí mismo no proporciona evidencia alguna de fechas concretas. Un hecho muy interesante es la teoría del entierro meditado de todo el conjunto, unido a la historia de la ciudad de Roma. Ante el inminente ataque de los bárbaros, podría haber sido enterrado. Visconti hablaba del posible entierro en el siglo V debido a las dificultades interiores y exteriores de la vida en Roma, y otros historiadores hablan del saqueo a la ciudad por parte de visigodos en el año 410, o también las disputas entre lombardos y ostrogodos en el VI. A la única conclusión común a la que se ha llegado es que el tesoro se enterró una o dos generaciones después de su manufactura, ya que el desgaste que mostraban las piezas cuando se

desenterraron no era del uso, sino de la acción resultante de la corrosión o de la presión física por estar bajo tierra.

Kathleen Shelton, estudiosa del tesoro de Esquilino durante la década de 1980, describió con precisión los objetos individuales y añade que el conjunto no tiene una única unidad estilística ni fue producido en los mismos años, sino que existe una cierta distancia temporal entre algunos de ellos. Además, un tesoro implica generalmente un conjunto procedente de distintos orígenes y datación diversa, como fruto de la suma de piezas familiares que pueden pasar de generación en generación por el valor sentimental intrínseco.

A pesar de todo, Shelton explicaba que no existía ninguna fecha o referencia a cónsules o emperadores que facilitaran la datación. Las monedas, habitualmente asociadas a los tesoros de plata, tampoco se encontraron o no se registraron en el descubrimiento de la colina de Esquilino.

Por esa razón, proponía que debían observarse otros aspectos para llegar a una fecha, como por ejemplo la lectura de las inscripciones, descifrar los monogramas, observar el desarrollo de orfebrería en la última época del imperio, la iconografía de las pequeñas personificaciones de las ciudades (Tyche) —Roma, Alejandría, Constantinopla, Antioquía— como embellecedores de muebles, la conversión al cristianismo de parte de las clases altas, la difusión de las modas en la corte. Todos estos factores nos llevan a la segunda mitad de siglo IV dC, quizás más específicamente entre 330 y 370. El hecho de que aparezca la figura de Constantinopla indica una fecha posterior a 330,

lógicamente, posterior a la refundación de la ciudad por parte del emperador Constantino. Alan Cameron, por otro lado, afirma que no es posible identificar exactamente a Secundus con ningún miembro conocido de la familia de los Turcii, diversos miembros de la cual llevaban el sobrenombre de Secundus.

Los estudios indican que, si bien la arqueta de Projecta claramente parece un obsequio con motivo del enlace matrimonial, no se puede concluir que todo el tesoro sea un regalo de boda. Los monogramas de las ocho bandejas y un aguamanil no muestran el nombre de Projecta, sino el de Pelegrina, unido al nombre de Turcius. Secundus y Turcius apuntan, como hemos comentado, a una reconocida familia romana, los Turcii. Leyendo el monograma de Pelegrina, se podría pensar que se trata de dos parejas de nombres, no sólo una. En la arqueta, Projecta y Secundus, y en las bandejas, Pelegrina y Turcius. Pueden ser dos generaciones, padre e hijo, heredero del tesoro familiar.

La identidad de Projecta ha sido motivo de estudio por parte de numerosos historiadores. La mayoría defienden que se trata de la joven que murió y fue enterrada el 30 de diciembre del año 385 dC, a la edad de dieciséis años, y para quien el papa Damasus escribió un epitafio. Florus, el padre de Projecta, mencionado en el epitafio, podría corresponder a un *magister officiorum* del año 380 al 381 y prefecto pretoriano en Oriente entre 381 y 383, es decir, uno de los cargos más importantes en la corte de Teodocio. La latitud de diversas generaciones de Turcii ofrece flexibilidad en los intentos de datar el tesoro y para futuras dataciones. Pero es Projecta la que marca, por su muerte a tan pronta edad, un periodo concreto, aceptado por los historiadores, en una época de la que no han llegado grandes cantidades de obras artísticas asociadas a fechas y a promotores.

En definitiva, es evidente que la arqueta de Projecta es una pieza excepcional enmarcada en un tesoro de gran riqueza, no sólo artística, sino también histórica, testigo de una época determinada, un estilo, una clase social y una forma de entender la vida. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Para la lista completa de los objetos integrantes del tesoro:
- SHELTON, K.J., *The Esquiline Treasure*. The British Museum Press, Londres (1981), pág. 71.
 - SHELTON, K.J. (1981), pág. 47.
 - ELSNER, JAS. *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*. Princeton University Press (2007).
 - ELSNER (2007), pág. 212.
 - ELSNER (2007), pág. 216.
 - ELSNER (2007), pág. 220.
 - SHELTON, K.J. (1981), pág. 70.
 - SHELTON, K.J. (1981), pág. 53.
 - SHELTON, K.J., *The Esquiline Treasure: The Nature of Evidence*. American Journal of Archaeology 89 (1985). Centennial Issue.
 - CAMERON, A. *The Date and the Owners of the Esquiline Treasure*. American Journal of Archaeology 89 (1985). Centennial Issue.