

## **Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural**

### **Roman Fashion: Status symbols and vital activity in a multicultural society**

Trinidad NOGALES BASARRATE  
Museo Nacional de Arte Romano  
trinidad.nogales@mecd.es

Fecha de recepción: 14-3-2017  
Fecha de aceptación: 11-4-2017

#### **RESUMEN**

El concepto de moda en la sociedad romana es más amplio que la expresión de la simple indumentaria, pues se asocia al estatus social de la persona. En este artículo se analiza la evolución cronológica de la imagen, desde la República al Bajo Imperio, y se revisan algunas de las fuentes para su estudio. Del mismo modo se revisan los cambios de imagen masculina y femenina, las indumentarias profesionales y el papel de la industria de la moda, para concluir con el valor de la imagen personal en Roma.

**PALABRAS CLAVE:** Roma, Bajo Imperio, imagen personal, status social, iconografía.

#### **ABSTRACT**

The concept of fashion in Roman society goes beyond clothing given that it is associated with the social status of the person concerned. This article analyzes the chronological evolution of image, from the Republic to the Late Empire, and some of the sources are reviewed for their study. Also, image changes for men and women, workwear, and the role of the fashion industry are reviewed, concluding with the value of personal image for the Romans.

**KEY WORDS:** Rome, Late Empire, personal image, social status, iconography.

#### **1. INTRODUCCIÓN. CONCEPTO, EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y FUENTES**

Moda es un concepto que, a lo largo de la historia, trasciende el vestido y se entiende como un conjunto de normas y formas externas que, en el fondo, traslucen aspectos internos del ser humano: su condición social, sus creencias, su pertenencia a un grupo de

distinta índole e incluso su estado de ánimo; el análisis de la moda de cualquier período histórico es el análisis de la sociedad misma de ese tiempo (Contini, 1961; Black y Garland, 1981; Mafai, 1998). La Antigüedad acuñó ciertos usos que, por su entidad y peso en todo el Imperio romano, permanecieron hasta bien entrada la Edad Media (Chausson e Inglebert, 2003).

La sociedad romana concedía un alto valor a la forma de presentarse y esta forma ha acuñado un estereotipo que denominamos vestimenta clásica (Virgili, 1993; Sette, 2000; Sánchez, 2000) caracterizada por el empleo de túnicas y mantos, acompañados de otros aditamentos que identifican a un romano o a una romana (Candilio, 2004). De manera muy genérica suele haber mucha coincidencia e incluso confusión en la forma de vestir de griegos y romanos (Goette, 2013a), pues los elementos básicos de su indumentaria son los mismos: túnica y manto en diferentes versiones (Morizot, 2003).

Esencialmente, son tres las fuentes que debemos manejar para acercarnos a este fenómeno social: los textos escritos, fuentes primarias directas que nos narran en tiempo real la percepción de la imagen; las fuentes iconográficas en sus distintos soportes artísticos –escultura, pinturas y mosaicos y artes menores en general– y las fuentes materiales, es decir todo un universo de objetos y obras destinadas a la imagen personal, como vehículo de comprensión de una importante industria en la sociedad antigua. Combinando todas estas fuentes es posible dibujar un universo, el de la imagen personal, que gozó de alta consideración en el mundo antiguo.

No se debe hablar de moda en Roma de forma unívoca, ya que este repertorio de usos externos fue cambiando en el curso de los siglos en la sociedad romana, y es un elemento fundamental de análisis a la hora de entender los cambios sociales de una cultura tan rica y densa, de la que heredamos numerosos convencionalismos externos.

### **1.1. Evolución histórica: de la República al Bajo Imperio**

Las costumbres de época republicana, caracterizadas por su austeridad y por el peso de la tradición familiar de una sociedad rural con un reducido universo encerrado en sí mismo, sintetizaban el sentido de la imagen personal de una manera muy sencilla, donde había pocas concesiones a la imaginación, y las que se producían eran contestadas por romper las *mores maiorum*, esas costumbres acuñadas por los antepasados que suponían una seña de identidad de cualquier romano. Catón, Plinio o Séneca son autores que recuerdan en sus textos a los ciudadanos la necesaria moralidad de las costumbres romanas, especialmente las del vestir, que iban paulatinamente relajándose, denunciando una excesiva afición al lujo, absolutamente contrapuestas al rigor de sus antepasados. Como refiere Suetonio, es el propio Augusto el que llama la atención a los ciudadanos para que sean observantes en las costumbres del vestir tradicional, con su célebre frase: “¡He ahí a los romanos, señores del mundo, gente togada!” (Suet., Aug., XL).

Pero estas costumbres ancestrales fueron dando paso en el Imperio, con la llegada de nuevas gentes a Roma por el contacto y la incorporación de nuevos territorios provinciales, a innovaciones en la forma de vestir, de adornarse externamente. Como consecuencia de este cambio los romanos pasan de ser provinciales y locales a ser observados en la *koiné* mediterránea. Del aspecto provinciano pasaron a un aire cosmopolita en su imagen. Para este cambio no fueron ajenos los influjos helenísticos, que habían ido transformando, primero en la ciudad de Roma y paulatinamente en la península itálica, los hábitos y costumbres de los romanos. Toda la producción artística y cultural de la Roma de Augusto estaba influida por esta nueva expresión, que iba cambiando tanto la facies urbana como la propia facies de los protagonistas (La Rocca, 2013). Basta ver y comparar las series de estatuas y retratos de época republicana con las nuevas formas del principado de Augusto:

**Figura 1:** a) Estatua de personaje masculino en bronce vistiendo la toga republicana (según Goette).



b) Augusto vistiendo la toga, *capite velato*.



Fuente: Museo Nazionale Romano  
(foto color: T. Nogales; foto b/n: según Goette).

las imágenes republicanas transmiten rigor y austeridad (figura 1 a), cierta sequedad en la imagen (Papini, 2004; Megow, 2005), las estatuas de Augusto y los nuevos miembros de su familia adoptan –con el concurso de los artistas griegos llegados a Roma– las imágenes de los monarcas helenísticos. Los retratos de Augusto abandonaron ese aire “cesariano” de su admirado tío y mentor, para convertirse en un nuevo Alejandro, de ensortijados cabellos y porte semidivino (Zanker, 2013). La muerte de César fue aprovechada por Augusto para imbuir a su imagen, el *Princeps*, de un halo divino, superior. Al morir Augusto, el proceso de divinización era imparable y las estatuas imperiales son una muestra palpable de esta concepción sobrehumana del poder, no sólo por cuanto se hacen en tamaños colosales aludiendo a la superioridad del emperador, o se integran entre las estatuas públicas de divinidades, sino porque se adornan, visten y muestran como dioses, con sus atributos, indicando su superioridad entre los humanos. En tiempo de Augusto se pondera el valor de las imágenes (Zanker, 1992) y este fenómeno incrementa aún más los convencionalismos a la hora de ser representado públicamente cualquier ciudadano, ya fuera el emperador o un privado (figura 1 b).

Paralelamente a esta transformación de la imagen del poder, durante todo el Alto Imperio, los siglos I y II d. C., podríamos decir que se produjo en términos generales un proceso de multiculturalidad, una suerte de globalización del circuito mediterráneo desde la península ibérica hasta Oriente Próximo, cambio que se tradujo de forma evidente en el modo de presentarse, en las formas externas de las gentes de Roma. Son los siglos de la fascinación de culturas milenarias, como la egipcia, con el llamado fenómeno de la egiptomanía, culturas orientales que aportan color y exotismo a la imagen personal en Roma, tanto para las mujeres como los hombres.

**Figura 2:** a) Estela funeraria femenina de Palmira; b) Estatua de bárbaro dacio.



Fuentes: a) Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague (foto: T. Nogales); b) Foro de Trajano (según Packer)



Dentro de la uniformidad de las provincias romanas, se percibe una cierta identidad regional, mostrándose los naturales de estas nuevas provincias de manera muy distinta a los habitantes de la capital del Imperio (Tellenbach, 2013). Los habitantes de Gallia, provincia de la que se han recuperado muchos documentos de textiles e indumentaria (Roche-Bernard, 1993), se identificaban en su vestir por los gruesos tejidos de lana, los pantalones o las capas con gorro, el *cucullus*. Hay muchos ejemplos de esta diversidad e identidad regional, pero si tenemos que elegir uno evidente debemos observar las estelas funerarias de Palmira (figura 2 a), un territorio oriental donde las mujeres se presentan en sus relieves funerarios ataviadas ricamente, posiblemente con la dote familiar, caracterizada por una orfebrería espectacular muy del gusto barroquizante de oriente (Stauffer, 2013). Un gusto y tradición secular que persiste en las ceremonias matrimoniales de oriente.

La ampliación de fronteras y el ulterior proceso de incorporación de los denominados pueblos del norte, o pueblos bárbaros, trajo innovaciones en la forma de vestir, innovaciones ajenas a la tradición y cultura romanas (Tellenbach, Schulz y Wieczorek, 2013). Son esos imponentes bárbaros que aparecen vistiendo sus largos pantalones, *bracae*, con largas barbas y tocados de gorros de lana, como los que coronan la fachada del foro de Trajano en Roma (figura 2 b).

Los pueblos del Imperio ya no son esos seres inferiores sometidos por Roma, como vemos en los trofeos de los siglos II a. C. al I d. C. de épocas de César y Augusto, son personas dignas ataviadas a su usanza regional, a los que Roma va integrando, aceptando su diversidad en su hoja de ruta para anexionar nuevas fronteras. Estos símbolos materiales (fíbulas, joyería, broches de cinturones, etcétera), recogidos muchas veces en los ajueres funerarios, eran indicadores de estatus para las sociedades del norte de Europa, porque suponían una pertenencia a una élite cultural, la romana (Webb, 2011).

Estas gentes norteñas, habituadas a indumentarias adaptadas al rigor climatológico de sus territorios, rompían la imagen del romano, suponían una nueva imagen, y lo que en principio era un elemento extraño, con el curso de los siglos fue imbricándose y haciéndose habitual entre los romanos. Son muchos los documentos de época de Trajano y Adriano que nos exhiben estos nuevos romanos, llegados de lejos, pero integrados. La “barbarización” de la moda romana dejó de verse como una amenaza para convertirse en una nueva forma de grandeza de un imperio que hacía varios siglos había roto las fronteras del suelo itálico, incorporando ya emperadores nacidos fuera de Roma, el mejor ejemplo de esta diversidad dentro de un sistema uniforme. El *habitus barbarus* se hizo habitual y en los siglos IV y V era el uso de muchas élites sociales del Imperio (Von Rummel, 2007). Se ha cuestionado mucho si la Antigüedad tardía supuso una total ruptura o mantuvo continuidad respecto a los convencionalismos en el vestir (Baratte, 2004). Es evidente que la irrupción del cristianismo transformó los hábitos y costumbres.

La incorporación del cristianismo al Estado romano con Constantino fue un cambio político trascendental, implantando el concepto de cesaropapismo como ejercicio unitario del poder civil y religioso, y en consecuencia a la imagen del poder imperial se añadieron estereotipos y símbolos religiosos que cambiaron la estética de aquellos siglos (VV. AA. 2004). Pero el boato y el lujo en el vestir no desaparecieron (Delmaire, 2003), como es visible en el llamado *Missorium* de Teodosio, una pieza votiva, posiblemente realizada en Constantinopla, que representa a la corte imperial de Teodosio con sus hijos (figura 3 a). Los primeros cristianos, sin embargo, debían acomodar sus valores espirituales, de moderación y sobriedad a los bienes materiales, con su indumentaria pública, los documentos pictóricos de las catacumbas romanas evidencian este sentimiento de humildad en el vestir (Martorelli, 2004).

**Figura 3:** a) *Missorium* del emperador Teodosio; b) Emperatriz Teodora.



Fuentes: a) Real Academia de la Historia. Foto: Archivo Museo Nacional de Arte Romano (en adelante, MNAR); b) Mosaico de san Vital, Rávena (según Bianchi).

La ruptura del imperio, en Oriente y Occidente, marcó una separación de los territorios también en la imagen y moda del vestir. Occidente se resistía a abandonar las formas que habían caracterizado al Imperio romano (Baratte, 2004), a pesar de atomizarse las provincias occidentales del imperio en los nuevos reinos que configurarían Europa, con el Sacro Imperio Romano-Germánico de Carlomagno, pero también con la llegada de la cultura árabe al sur de Europa. Oriente se focalizaba en el Imperio bizantino, una plasmación del poder que iba estrechamente ligada a la suntuosa imagen de la corte imperial de Constantinopla, donde de nuevo las tradiciones occidentales y orientales se fundían (figura 3 b).

### 1.2. Fuentes para analizar la moda romana

Este devenir de la moda en Roma, en el curso de ocho siglos, es por tanto un parámetro de análisis histórico esencial, porque no se trata de cambios aleatorios, sino que son cambios de usos y costumbres sociales como forma externa del poder político y religioso. Y para analizar este proceso poseemos una documentación excepcional que fortalece el rigor histórico: las fuentes literarias de la época, las obras iconográficas de la producción de las diferentes artes y las fuentes materiales directas conservadas.

Las fuentes literarias y fuentes escritas son esenciales, pues se trata de documentos coetáneos que nos refieren en tiempo real valiosa información. El estudio de García Jurado (1994) es muy útil como repertorio de referencias literarias sobre la indumentaria en la literatura latina, con importantes reflexiones al respecto.

Serían cientos de menciones al respecto, pero valgan algunos ejemplos significativos como expresión del sentir de aquel tiempo histórico:

- Se reprocha a Escipión el Africano por mostrarse en Sicilia vestido a la “griega”, con *pallium* y *crepidae*, y no a la romana (Tito Livio 29, 19).

- Propertio en sus elegías, en el siglo I a. C., alude a la imagen personal y ciertos convencionalismos femeninos (Debrohun, 1994).
- Tampoco la poesía quedaba al margen de las descripciones: Ovidio nos recuerda, de manera implícita, la suavidad de los tejidos femeninos, su ligereza y morbidez (Ov., *Ars*, II, 301-302). Si la terminología era generalmente bastante amplia para referirse a la vestimenta, existe una cierta especialización para los usos poéticos, la poesía satírica nos revela una indumentaria satírica (Salles, 2003).
- Plinio es fundamental en su *Historia Natural* a la hora de conocer materias, técnicas y usos en la composición de los tejidos y de los materiales complementarios.
- Ya hemos mencionado cómo, para el Imperio, Suetonio nos introduce, al describir las biografías, en las impresiones de los protagonistas respecto de la imagen personal tan esencial para la fama de un pueblo. Para Augusto los ciudadanos romanos deben vestir la toga en los espacios públicos (Suetonio, Aug. 40), de la misma manera que el uso de esta está prohibido a los no ciudadanos (Suetonio, Claud. 15).
- La *Historia Augusta* y su discurso sobre la vestimenta de los emperadores de los siglos II y III d. C. a los que se refiere, si bien su redacción se remite a los siglos IV y V, se resume en una cita: *Imperium in virtute esse non in decore* (Molinier-Arbo, 2003; Harlow, 2005).
- Los textos de la patrística y la hagiografía cristianas son otras fuentes esenciales para valorar el papel del símbolo externo, de sus elementos ideológicos (Delmaire, 2003).

Las fuentes literarias se combinan con los documentos reales, las inscripciones recuperadas de los distintos yacimientos y monumentos del Imperio, especialmente las catalogadas en los *Corpora*, C. I. L. (*Corpus Inscriptionum Latinarum*), que analizan directamente estos documentos arqueológicos, los traducen y transcriben. Muchos de ellos nos ayudan a valorar la terminología y la importancia dada a la imagen personal.

Las fuentes iconográficas, muy explícitas, proporcionan la vera efigie de la imagen de moda romana. Las numerosas esculturas, pinturas, mosaicos, monedas y obras de artes menores, especialmente la metalistería y objetos preciosos, son documentos esenciales para poder analizar el proceso evolutivo de la imagen de la sociedad romana, una imagen que dejaron impresa en estas obras de arte, hoy en nuestros más insignes museos y colecciones.

La sociedad romana, de eminente carácter pragmático, dejó un legado inmenso de imágenes públicas y privadas, gracias a las cuales es posible determinar los elementos más significativos en el vestir, en el peinado, en los convencionalismos que los ciudadanos romanos seguían a la hora de mostrarse en público o en privado. Muchas de estas imágenes, como es el caso de las monedas, van acompañadas de textos oficiales que nos permiten conocer la fecha exacta de su emisión, y por tanto contextualizar la imagen. Son documentos excepcionales para valorar el cambio externo de los gobernantes romanos: sus peinados, sus indumentarias, sus virtudes e incluso sus defectos disimulados. También sirven para fechar otras representaciones carentes de información complementaria. Imágenes oficiales que, dada su circulación y uso permanente, eran el mejor sistema de conocer los cambios de hábitos y modas en cada reinado.

Suele llamar la atención el contraste conceptual entre las fuentes pictóricas y musivas, plenas de colorido, y las obras escultóricas, generalmente carentes de color. En este sentido debemos considerar la pérdida sistemática de la policromía escultórica (Brinkmann, 2009),



lo que en ocasiones nos proporciona una visión distorsionada de la estética real. Los paños de los vestidos, habitualmente coloreados y bordados, así como otros complementos en los tocados, joyería y calzados, no se pueden entender en muchas esculturas. Por ello, cuando se conservan estas obras en su estado primigenio coloreado, siempre difícil, es mucho más comprensible la realidad de la imagen del pasado, y en su defecto debemos recurrir siempre a los documentos pictóricos y musivos como fuente más cercana a esa imagen real del pasado y complemento de estas fuentes escultóricas.

Desde el punto de vista evolutivo, son los repertorios estatuarios de retratos (Fittschen, Zanker, 1985; Nogales, 1997), estatuas y ciclos de estas (Garriguet, 2001; Boschung, 2002; Goette, 2013), los que mayor información nos ofrecen, así como los monumentos privados funerarios (Hessberg, 1992), que dan mucha documentación complementaria al respecto, pues eran el escenario elegido para mostrarse a sus conciudadanos. También los repertorios pictóricos, esencialmente pompeyanos (Bragantini-Sampaolo, 2009).

Para analizar estas fuentes disponemos de documentos peninsulares excepcionales de nuestros museos y colecciones. Buena parte de este trabajo se basa en la iconografía de piezas expuestas en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, centro en el que desarrollamos una especial línea de investigación al respecto de la imagen sobre distintos soportes.

Las fuentes materiales, es decir los objetos que formaban parte de esa moda: vestidos, calzados, joyería, tocados, elementos de maquillaje, etcétera, han llegado en menor medida contextualizados, pues al tratarse de piezas de menor formato y alto valor han sido objeto del comercio y el coleccionismo.

Los tejidos y materiales orgánicos, como la piel o la madera, se han perdido en su inmensa mayoría. Afortunadamente, en ciertas regiones del imperio, especialmente en Egipto y norte de África, por sus condiciones climatológicas favorables, se han conservado de modo excepcional estos tejidos originales, muchos de ellos profusamente adornados con bordados o elementos aplicados (Bénazeth y Rutschowscaya, 2004).

Estos modelos jugaron un papel esencial en el diseño y la estética de aquel tiempo histórico. Las momias de época romana de El Fayun, con sus espléndidos retratos funerarios, y los ajuares funerarios de extensas necrópolis romanas han proporcionado mucha información al respecto. Tejidos, texturas, colores, materiales nobles, dibujos y símbolos, todo un repertorio de la industria de la moda, un proceso artesanal en el que participaron muchos profesionales, pues la imagen era fundamental para los romanos.

En general, entonces como hoy, hay que diferenciar con nitidez la indumentaria masculina de la femenina o la infantil. Los diferentes roles sociales de hombres y mujeres establecían distintas formas externas. También la moda estaba determinada por la actividad profesional, no era la misma indumentaria la que llevaba un orador o filósofo que la de un gladiador. Las vestimentas profesionales, obviamente, estaban más sujetas a su sentido funcional que a su carácter estético, si bien este tampoco estaba ausente. Vestimentas destinadas al viaje, que era empresa compleja, requerían de ciertos elementos de carácter práctico: capuchas para guarecerse del frío, lluvia o calor, botas o calzado robusto y complementos para llevar pertenencias, se podían identificar con facilidad, de ahí que los viajeros eran fácil presa de los actos de pillaje o bandolerismo.

Otro aspecto fundamental eran los símbolos ideológicos y religiosos, siempre presentes en la historia de la humanidad. Las diferentes religiones del Imperio empleaban distintos códigos en su indumentaria: los oficiantes y sacerdotes de cualquier culto se solían destacar por su peinado, tocado y vestimenta. De la misma manera iban provistos de objetos litúrgicos especiales. Toda la ceremonia, como en la actualidad, se acompañaba de unos usos y costumbres plenamente enraizadas con la simbología del culto.



En las líneas siguientes analizaremos, de modo general, cuáles eran los rasgos distintivos de todos estos aspectos sociales entre ambos sexos. Si inicialmente, como refiere Varrón (*apud Nonium*, 541, 2-4), la indumentaria era indistinta para hombres y mujeres tanto de día como de noche, con el paso del tiempo y las nuevas costumbres se especializó por sexos.

Ayer, como hoy, existía una ropa interior ceñida al cuerpo, de fino material, generalmente lino, que servía para proteger las zonas íntimas, el *subligaculum* o *licium*. Sobre esta se colocaba la ropa exterior, visible y de distinto tipo.

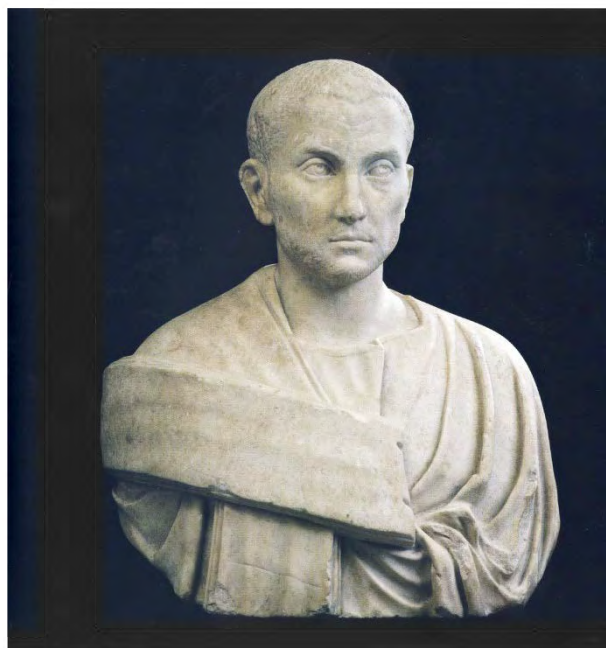
## 2. MODA E IMAGEN

### 2.1. Moda e imagen masculina

La vestimenta masculina era muy diversa: *toga*, *pallium*, *paenula*, clámide, *gausape*, *sagum*, *lacerna*, *laena*, *birro* y *alicula*, entre otras (Sette, 2000: 25-48).

La toga era la indumentaria por antonomasia de los romanos (Goette, 1990 y 2013). Su origen es discutido: Nista (2004), cita que para Mommsen procede del *himation* griego, para Pallotino de la *tebenna* o *trabea*, una indumentaria etrusca. Pero siempre se asocia con un uso de tipo formal e institucional.

**Figura 4:** a) Personaje público vistiendo toga del foro colonial emeritense, primera mitad del siglo I d. C.; b) Busto masculino del siglo III d. C. Villa de la Majona.



Fuentes: a) Archivo MNAR; b) Archivo Museo de Badajoz.

Su tejido era una fina lana blanca, ligera, cortada de forma elíptica, que superaba los cuatro metros de longitud y se colocaban de forma envolvente sobre el cuerpo. Su evolución la podemos analizar a través de las estatuas conservadas y documentos iconográficos, que nos permiten ver los primeros tipos republicanos de *toga restricta*, más escasa en el tejido y plegado, pasando en el Imperio a la *fusa* de mayor amplitud y densidad, con un aumento progresivo de sus partes curvas, especialmente los llamados *sinus* y *balteus*, sendos bordes circulares envolventes que conferían a la figura una especial elegancia, como es perceptible en los togados del foro colonial emeritense (figura 4 a). En el Bajo Imperio se

impone la *toga contabulata*, muy característica por tener la banda terciada asemejando una tabla de madera, *contabulatio*, cruzando diagonalmente el pecho (figura 4 b).

El género de la toga variaba en cada estación, las estivales eran más ligeras, *toga rasa*, mientras en invierno eran tejidos abrigados, *toga pexa*. La toga pura era la más sencilla, sin concesiones ni adornos. Existían distintos tipos de toga asociados a los cargos públicos, que poseían una enorme diversidad y estaban sujetas a una estricta legislación pública.

Como vestimenta de base se llevaba la túnica que era una adaptación del *chiton* griego. Estaba elaborada sobre un rectángulo, abierto lateralmente y sujeto en la cintura. Se cerraba con fíbulas o pequeños botones, y su dimensión y longitud se adaptaba a la medida del cuerpo del portador. Como estaban cubiertas, se solían llevar varias: una interior o íntima en contacto directo con el cuerpo, generalmente de lino o fino tejido, y otras superiores, más adornadas pues eran visibles. Según la tipología de la túnica, sus adornos cosidos, los *clavii*, se podía identificar la clase social.

El *pallium* era una suerte de manto importado de Grecia, que solía distinguir a los intelectuales, filósofos y literatos. Su forma rectangular y tejido sencillo hacían de este manto una prenda unisex, pues lo podían usar indistintamente mujeres y hombres. Era más corto que la toga, dejando mayor libertad de movimientos, lo que le daba mayor practicidad en su uso, y por ello se extendió y generalizó por todo el Imperio; no obstante, algunos emperadores, como Augusto, recriminaron el abandono de la toga en beneficio de este. A pesar de esta defensa de la indumentaria romana, el *pallium* se empleó hasta el tardo Imperio, y fue adoptado también en la liturgia cristiana.

Otro tipo de manto, en forma de poncho de campana, era la *paenula*. Era más pesado su tejido, de lana o cuero, y su longitud se adaptaba al tamaño del usuario. Dada su firme textura y su impermeabilidad se empleaba como vestimenta de viaje, así como para las personas ancianas, a las que protegía y resguardaba. También era vestimenta militar, y así la vemos usada por el ejército en los relieves de la columna Trajana, aunque se menciona como vestido de paz.

Procedente de la Galia, el *cucullus*, era una capa corta con capucha muy empleada en territorios fríos. Se asemejaba a la *paenula*, pero remataba en forma triangular y se echaba encima de la túnica y el manto. Muchos personajes difuntos de estelas y relieves funerarios de la Galia están representados vestidos con *cucullus*, lo que indica que era muy popular entre estas poblaciones (Roche-Bernard, 1993: 28-30).

Los mantos sujetos por fíbulas fueron muy habituales en el género masculino: clámide, *sagum*, *lacerna* y *laena*. Todos ellos se combinaron y adaptaron al uso.

De origen griego era la clámide, manto rectangular ligero sujeto en el hombro derecho; procedía de Macedonia y Tesalia, y la solía vestir Alejandro Magno, pues se adaptaba muy bien para montar a caballo y la caza, además de poseer una enorme dignidad, pues se decoraba en oro para ciertas ocasiones. En Roma mantuvo su nombre griego y se cita varias veces en la *Eneida* como manto de Anquises, el padre de Eneas (Virg., Aen., VIII, 166-169). Suetonio describe la triunfal entrada de Nerón, a la vuelta de Grecia, vestido de púrpura y una clámide cubierta de estrellas de oro (Suetonio, Nerón, XXV). La clámide se mantuvo a lo largo de todo el Imperio como un manto de prestigio, ampliando su dimensión en el Bajo Imperio y decorándose con ricas incrustaciones ya en época bizantina, como la muestra Justiniano en el mosaico de Rávena.

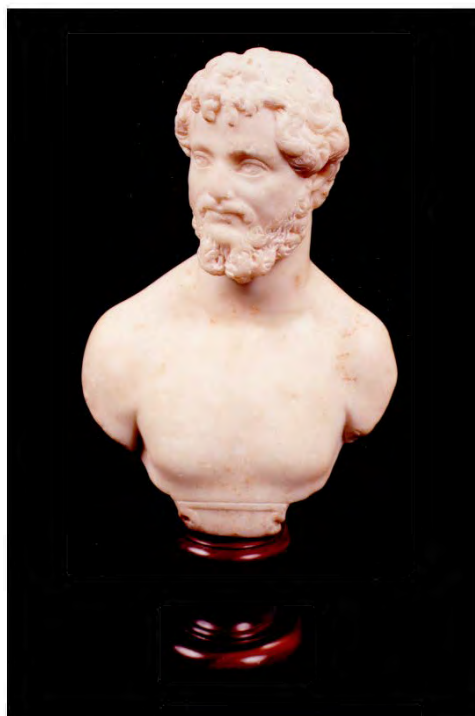
Tras la conquista de *Gallia* se importaron de esta provincia nuevos tipos de vestimentas, especialmente en el ambiente militar, pues se adaptaban mejor a los movimientos de tropas y rigores de la climatología (Roche-Bernard, 1993: 17-40).

El *sagum*, de donde deriva nuestro término sayo y el tipo de hábito de los monjes. Era la vestimenta de los legionarios, en general del estamento inferior del ejército, y su sentido

militar se acuñó en expresiones como *saga sumere* o *saga ponere* que significaban entrar en guerra o deponer las armas. Parece que procede de *Gallia* (Roche-Bernard, 1993: 22-23) y se diferenciaba de la clámide por su tejido y forma; era grueso, rematado en flecos de los vellones de la lana de cabra con la que se hacía; de forma rectangular, aunque más corta que la clámide, dejaba el brazo y costado derechos libres, mientras el izquierdo quedaba cubierto y protegido.

La *lacerna* era otro amplio manto rectangular, de lana muy densa y pesada y de color oscuro de origen gálico. Se generalizó su empleo tanto en la vestimenta civil como militar y por todas las clases sociales, pues Suetonio refiere cómo los del orden ecuestre se despojaban de ella cuando Claudio entraba el teatro (Claudio, VI).

**Figura 5:** a) Personaje masculino del foro colonial emeritense vistiendo *laena*; b) Busto emeritense de Septimio Severo.



Fuentes: a) DAI, archivo MNAR; b) Archivo MNAR.

La *laena*, muy semejante a la clámide, se diferenciaba por llevar en el borde una orla o franja. Era una indumentaria de ceremonia, y como tal aparece representada en numerosos relieves y esculturas (figura 5 a).

A partir del siglo II d. C., tras la conquista de Dalmacia, se comenzó a emplear la dalmática, especialmente en Oriente y África. La formaba un rectángulo, abierto en el cuello y brazos, sin mangas, de color blanco y ricamente decorado en sus bordes por detalles geométricos y franjas. Por el Edicto de Diocleciano sabemos de su amplio uso en Asia Menor, Siria y Palestina, y se citan distintos tipos en tejido de lana, lino o seda, y en función de sus calidades eran los precios. Una variedad de túnica era la *caracalla* o *palla gallica*, pero llevaba mangas y capucha.

Lo más semejante a nuestros actuales pantalones eran las *bracae*, que servían para proteger las piernas del frío e intemperie (Roche-Bernard, 1993: 17-19; Sette, 2000: 45-46). Tanto griegos como romanos consideraban este tipo como una indumentaria bárbara,

pues los llevaban los pueblos de Oriente Medio y, como refiere Erodoto, los persas cuando entraban en batalla. En el norte también las llevaban los celtas, sármatas y germanos. Plinio las menciona para la *Gallia*, bajo el término *Gallia bracata*.

Son cientos los documentos que las representan, con especial presencia en el mosaico de Alejandro del Museo de Nápoles; muy presentes están también en los dacios colosales del foro de Trajano y los relieves de la columna del mismo recinto.

Pero si en los inicios del Imperio fueron algo exótico, al discurrir de los siglos y con la llegada de emperadores y militares de otros territorios su uso se generalizó, a pesar de que en el Códice Teodosiano se prohibiera su uso dentro de la ciudad de Roma.

El cuerpo masculino, ligado a la guerra, a los rigores del trabajo duro y a la representatividad social, se protegía con todos estos vestidos que, como es usual, nacieron con un fin práctico. El curso del tiempo fue adaptando cada uno de los vestidos a su función y simbología.

El calzado era otro elemento complementario de la vestimenta, aunque este poseía un sentido más utilitario, tampoco escapaba a los símbolos y convencionalismos. En general se clasificaba en dos formas: el calzado con *solae* y la sandalia (Sette, 2000: 67-73).

La toga iba siempre acompañada del *calceus*, zapato de piel cerrado que se anudaba en el tobillo por las *corrigiae*. Existían varios tipos: el *calceus patricius*, el *calceus senatorius* y el *equester*, dependiendo de su color, de su longitud y forma se clasificaban. El patricio era rojo, llevaba lengüeta y solía llevar un aplique de hueso o marfil en forma de luna. El senatorio era negro.

Botas altas de piel y reforzadas con correajes, *mullei*, eran más propias de indumentaria militar, que tenía en la caliga el calzado para el estamento inferior, un calzado cerrado y reforzado en la suela por remaches metálicos. Cayo César Germánico, hijo de Germánico y conocido por Caligula, tomó su nombre del apelativo que le pusieron los legionarios, cuando su padre con apenas dos años lo levaba ante la tropa con un perfecto traje militar y pequeñas *caligulae*, según nos cuenta Suetonio (Cal., IX).

Las sandalias eran muy usadas, pero siempre en el entorno familiar. Eran cómodas y permitían lucir los pies y todo tipo de decoraciones en ellas.

Otros calzados más modestos, hechos con una sencilla pieza de piel o con tejidos vegetales en los sitios cálidos, se asociaban a los siervos y estamentos inferiores.

No podemos concluir esta reflexión sobre la moda masculina sin mencionar el tratamiento del cabello (Sapelli, 2004). Los retratos oficiales y privados, así como las monedas, son fuentes imprescindibles para conocer estos pormenores (Giordano-Casale, 2007: 79-90).

La imagen varonil de la República era concisa y seca, daba poca importancia al aspecto, si no era para resaltar las virtudes del personaje. Los retratos se caracterizan por un realismo casi descarnado, con signos de la edad evidentes y cabellos muy cortos, propios de esa condición militar imperante.

Augusto trajo nuevas modas de sello helenístico. Atrás dejaron las imágenes masculinas la concisión de los decenios precedentes, los rasgos del paso del tiempo. Octaviano-Augusto se nos muestra como un joven triunfador, que se asimila a Alejandro, y que cambia su fisonomía en pro de este discurso acorde a la nueva política. El aire de familia dominará los dos primeros tercios del siglo I d. C. con la dinastía julio-claudia, que finalizará con la imagen ya desmesurada de Nerón, que se muestra al pueblo como Helios-Sol.

La vuelta a los valores tradicionales de la dinastía flavia con Vespasiano, Tito y Domiciano (69-96 d. C.), harán retornar la imagen de recuerdo republicano a los rostros varoniles. Cortos cabellos, facciones duras –un paradigmático rostro de Vespasiano– hasta alcanzar el final de la centuria.



Trajano renueva la fisonomía, quizá no preocupado en exceso de su imagen, se presenta como lo que era: un provincial muy ligado al Ejército. Adriano va a ser el primer emperador que lleve barba, lo que se ha explicado por su afán helenizante de asemejarse a filósofos griegos barbados, o bien por un motivo más prosaico: ocultar las señales de su rostro de enfermedades pasadas. Sea como fuera la imagen masculina cambia, el empleo de la barba se combina bajo las dinastías Antonina y Severiana, a lo largo de todo el siglo II y comienzos del III, con un estudiado juego de bucles y cabellos. Marco Aurelio, el emperador filósofo, y sus sucesores acogerán este cliché, como vemos en el busto doméstico de Septimio Severo del museo de Mérida (figura 5 b).

Han de pasar varios lustros para que la efigie masculina retroceda y retorne al retrato del militar, conciso y seco, es el tiempo de los llamados emperadores-soldados. No desaparecerán las barbas, eso sí, serán más cortas. La llegada del cristianismo supondrá un nuevo concepto ideológico de la imagen, estableciéndose una clara división entre las comunidades cristianas primitivas, de clases populares y origen servil, y la jerarquía eclesiástica, que asumirá el boato de la casa imperial.

El final del mundo pagano, con la plena irrupción de las culturas bárbaras y los influjos orientales, dará como resultado una nueva imagen del poder. Oriente, en la corte bizantina, perpetuará ese gusto por el lujo en el ornato y la liturgia, un universo que nos ha llegado en los mosaicos de las iglesias de Rávena, pero también en las joyas y piezas suntuarias expandidas de oriente a occidente.

No en vano la figura de Cristo, si en la primitiva iconografía del buen pastor era sencilla, adoptará las formas externas del emperador, su trono, sus símbolos de poder terrenal como el globo y el cetro.

La Edad Media en Occidente estará cimentada en los restos del mundo romano, una iconografía que permanecerá latente hasta el Renacimiento, donde la imagen clásica retornará con el tamiz del Humanismo.

## 2.2. Moda e imagen femenina

Si los primeros habitantes de Roma apenas diferenciaban la forma del vestido entre hombres y mujeres, empleando una toga semejante, la evolución del pueblo romano encontró en la manera de presentarse un elemento de distinción y realce social (Larsson, 2013). La vestimenta femenina se va a inspirar en los patrones griegos, pero aportando algunas creaciones propias (Candilio, 2004 a).

Las mujeres republicanas, muy apegadas a las *mores maiorum*, debían plasmar su austeridad también en el vestir. De ahí que estos años fueran de sencillez y contención en la expresión externa femenina. Llevaban una sencilla toga como indumentaria más tradicional (Sette, 2000: 49-55). Se impone la matrona de tipo *Pudicitia*, un prototipo de mujer que cultiva la discreción y buena presencia. Que cubre su cabeza y cuerpo con paño hasta los pies (Fantham, 2008).

El concepto de ropa íntima o interior estaba resuelto con la túnica interior o *subucula*, también usaban *fasciae mamillare*, bandas de fino tejido para sostener y realzar el busto (Stafford, 2005), una especie de sujetador, tal como se aprecia en el mosaico de la villa de Piazza Armerina, en la llamada "Stanza delle Dieci Ragazze", donde jóvenes mujeres realizan ejercicios deportivos vestidas con estas piezas interiores, a la manera de nuestros bikinis.

**Figura 6:** a) Figuras de bronce de Livia del foro provincial emeritense, vistiendo *Stola* y *palla*.



Fuente: Archivo MNAR-J. L. Rodríguez.

b) Escultura funeraria infantil de época julio-claudia.



Fuente: Archivo MNAR.

Pero el cuerpo femenino estaba muy cubierto, eran varias las piezas que se superponían, con distintos fines y símbolos.

La *palla* era el *pallium* femenino, y derivaba del *peplo* griego. Era una pieza rectangular que envolvía el cuerpo, de tejido fino que caía formando abundantes juegos de pliegues, se colocaba sobre la túnica.

La de tipo público o ceremonial cubría la cabeza, con la tradicional *velatio capitis* que simbolizaba la solemnidad del acto y el rango de la mujer que la portaba, tal como es visible en una estatuilla de Livia del foro provincial de *Augusta Emerita* (figura 6 a).

Las fuentes nos hablan de diosas y reinas vistiendo la *palla*, y en uno de los monumentos más significativos de la Roma de Augusto, el *Ara Pacis*, los relieves externos muestran a las mujeres de la casa imperial en una ceremonia procesional van ataviadas con este característico elemento.

La mayor parte de las estatuas públicas femeninas, asociadas muchas de ellas a la casa del emperador y al culto de este, siguen con firmeza esta norma en el vestir, elemento de distinción y respeto hacia la institución que representaban.

La *stola* iba sobre la túnica interior o íntima, poseía un tejido un poco más grueso y se plegaba abundantemente, ocultando las formas del cuerpo femenino, que debían preservarse de la visión en el exterior del entorno doméstico. Algunas mujeres que obtenían el privilegio podían vestir la *stola* bordada de púrpura.

Las normas al respecto del vestido femenino fuera del ámbito familiar eran muy estrictas, siempre resaltando la virtud y dignidad. Horacio, en una de sus sátiras, contrapone el vestir de las matronas romanas, ocultando su cuerpo de los ojos ajenos con densas *stolae*, a las meretrices que vestían, con intención, finos paños que dejaban ver su producto, su propio cuerpo (Sat. I, 2, 28-29).

Su uso dominó todo el Alto Imperio, pero a partir del siglo III d. C. se empezó a sustituir por túnicas amplias, provistas de mangas y ricamente decoradas.

La túnica era ajustada al cuerpo, solía tener mangas y era larga. Según la estación del año y su uso estaban tejidas en uno u otro tipo: de lana para el invierno, de algodón y lino para el período más cálido y la seda, la más costosa, para ocasiones especiales. Estaban ricamente decoradas con aplicaciones y bordados en hilos de oro: *segmenta*, *clavii*, *orbicula*... Las niñas portaban esta sencilla indumentaria (figura 6 b).

El peinado femenino era también un importante código social (Sapelli, 2004), tanto o más que el vestido, lo que Frapiccini (2011: 13-40) denomina la retórica del ornato.

Las damas imitaban los peinados de las emperatrices, que veían con todo detalle en las monedas. La complejidad del peinado suponía una alta posición social: la necesidad de contar con tiempo para realizarlo, capacidad económica de poseer personal de servicio (*ornatrices*) empeñadas en este oficio y disponibilidad de gozar de lujosos materiales y utensilios para teñir, moldear y completar con pelucas las masas de cabellos (Mannsperger, 1998; Ziegler, 2000; Giordano-Casale, 2007: 51-77).

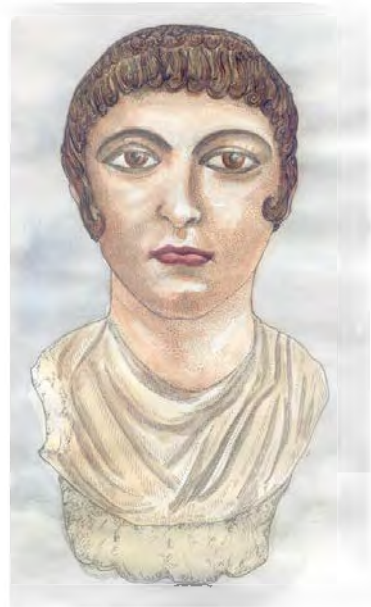
El personal de servicio doméstico debía estar especializado en el tratamiento y cuidado del cabello de su señora, ejerciendo una profesión artesanal muy apreciada en Roma. De este trabajo tenemos varios documentos excepcionales, uno es el relieve de Treveris con una escena de *toilette* en la casa, varias sirvientas jóvenes ayudan a la peluquera que elabora el peinado a su señora, sentada cómodamente en su sillón de mimbre. También se conserva en los museos vaticanos una inscripción en mármol de una *ornatrix*, Cyparene, donde aparecen a ambos lados de su nombre sus objetos de trabajo; el peine y el *acus crinalis* (Cesa, 2011).

La evolución de los peinados femeninos romanos va en consonancia con la evolución de la sociedad y de los distintos roles de la mujer (Micheli, 2011). De las mujeres de comienzos

de la historia romana apenas nos han quedado imágenes, son las fuentes las que nos informan del prototipo de virtud romana que encarnaba Cornelia, la madre de los Gracos. En la República más avanzada, siempre austera en sus usos y costumbres públicas, las señoras llevaban un sencillo peinado recogido, generalmente, en un moño trasero. En su frente se colocaba el *nodus*. La mayoría de las veces no mostraban el cabello, ya que solían cubrirse para salir de la casa.

Livia, esposa de Augusto, manteniendo este esquema tradicional con el *nodus* frontal, renovó su imagen adoptando un aspecto más joven. Van a introducirse, a lo largo de todo el siglo I d. C. para la dinastía julio-claudia, esquemas innovadores de carácter clasicista, imbuidos por la estatuaria griega que había llegado a Roma. Un nuevo peinado que cambiaba la tradición republicana. El cabello, ahora más visible y mórbido, se abre en sendas bandas y se recoge detrás en un moño o coleta.

**Figura 7:** a) “La gitana”, retrato privado femenino de época julio-claudia de *Augusta Emerita* y su recreación policromada según T. Nogales.



Fuente: Dibujo de J. M. Jerez. Foto: archivo MNAR.

b) Retrato de dama de Ampurias de época flavia (69-96 d. C.), según Bianchi.





A pesar de la norma oficial que imponía el tipo de peinado en las élites, las clases emergentes, libertos y ciudadanos de nuevo cuño, también supieron y quisieron mantener sus tradiciones; este apego a lo ancestral local lo vemos en un retrato emeritense conocido como “la gitana” (figura 7 a), porque la joven lleva unas rizadas patillas sobre sus mejillas que recuerdan estos tipos populares, posiblemente siguiendo una tradición peninsular bien visible en las terracotas y en las esculturas ibéricas.

El cambio dinástico con los flavios, en el último tercio del s. I d. C., supone un deseo de artificio notable en el peinado, que impone el denominado “nido de avispa”, masas abundantes de rizados cabellos, formando diademas que enmarcan el rostro. Este trabajado peinado significaba la posesión y necesidad de un número importante de ornatrices en la casa, el empleo de costosas pelucas y, en suma, la ruptura del equilibrio y canon personal precedente. Pero todo ello estaba muy en línea con el aspecto burgués de esta dinastía, gentes ascendidas socialmente, como la dama de Ampurias con su ampuloso peinado de “nido de avispa” (figura 7 b).

Las mujeres de la familia de Trajano y Adriano vuelven al canon tradicional, van abandonando progresivamente los artificios flavios y adoptan, en el caso de Vibia Sabina la esposa de Adriano, un elegante peinado “a la griega”, muy en consonancia con el filohelenismo imperante en el siglo II d. C.

Las emperatrices de la dinastía antonina, Faustina Maior y Faustina Minor, esposas de Antonino Pio y Marco Aurelio respectivamente, serán mujeres cultivadas, seguras de sí mismas, que mantendrán los esquemas de Sabina en el cabello ondulado y recogido en moño. Sus tipos, dada la difusión de sus imágenes, serán muy reiterados por las damas particulares, que repetirán, siempre versionados, los peinados de las *divae*.

Se usarán abundantes y largas pelucas por parte de Lulia Domna, son mujeres de Oriente que buscan mantener con su imagen un relevante papel social. Largos cabellos, que se recogen en moños a la manera de “caparazón de tortuga”, imágenes adoptadas en los sucesivos siglos, donde las masas capilares se harán más y más pesadas. El expresionismo de los rostros y la fuerza de los tocados teodosianos enlazarán directamente con los nuevos gustos de la tardoantigüedad.

Para elaborar todo este arsenal de formas capilares los profesionales tuvieron un enorme repertorio de utensilios: peines, para sujetar; *acus crinalis*, para hacer la raya y separar bandas; *acus discriminális*, tenacillas para rizar el cabello –*calamistrum*–, pelucas y retículas para sujetar el pelo, diademas, tocados y toda suerte de bandas o cintas (*taenia*) que completaban el resultado final de la *ornatrix* (Mannsperger, 1998: 9-28; Frapiccini, 2011). Estaban fabricados en hueso, metales nobles, bronce e incluso hierro. Se solían guardar en cofres o arquetas de tocador, ricamente adornadas con motivos alegóricos al universo femenino.

Existían utensilios especiales para ocasiones singulares, como las agujas de sujeción del cabello de las novias, hasta *caelibaris*, que eran llevadas por la *nubenda* o joven novia junto con una redecilla elaborada por ella misma, *reticulum luteum*, de la que debía desprenderse la noche de bodas como rito de iniciación a la vida conyugal.

Teniendo en cuenta el frecuente uso de cabellos postizos para las pelucas, el comercio del pelo fue un próspero negocio. En algunas tumbas se han encontrado, junto a los ajueres de la difunta, las preciadas pelucas de pelo natural que solía usar (Frapiccini, 2011: 16). También se emplearon tintes para lograr un colorido deseado en el cabello. El más habitual era el castaño, asociado a la *casta puella*, igualmente preciados eran los rubios y los negros intensos. Plinio informa de recetas para evitar que el pelo se tornara blanco por la canas, una original era frotarlo con cenizas de genitales de asno, pero cuando el blanco era inevitable se recurría a la peluca (Frapiccini, 2011: 17). El rojo era un color también muy deseado por

las mujeres romanas para sus cabellos, pero no era sencillo de conseguir. Parece que el método más empleado era la henna, polvo vegetal que aún hoy se usa, y que según se graduara podía dar tonos desde el rojo al negro intenso. También se emplearon los azules, aunque estaban asociados a las prostitutas, que llamaban la atención con este colorido intenso.

El actual término cosmética, de origen griego *kosmetikos*, respondía a aquellos productos que servían para lograr una mayor belleza y mejor apariencia física. Bajo este amplio concepto la sociedad romana clasificaba tanto ungüentos y perfumes como productos corporales (Saiko, 2005; Stewart, 2007). Los romanos aprendieron de una milenaria cultura, la egipcia, auténticos maestros del peinado, maquillaje y adorno personal (Fletcher, 2005).

El cuidado del rostro y cuerpo femenino era faceta fundamental para la imagen personal. Muchos de los productos cosméticos tenían su origen natural en materias locales o importadas. Las cremas faciales antiarrugas eran habituales. El aceite de almendras (*amygdalinum*) era muy empleado, y mezclado con miel se usaba para eliminar impurezas y dar tono. Galeno inventó una crema: *ceratum galena*, que servía para limpiar la piel. Las grasas animales se utilizaban con este mismo fin, siendo la más apreciada la de cisne, pero también las de osos, patos o leones. Plinio el Viejo recomienda algunos productos para combatir las arrugas. Juvenal, con su usual cinismo, denomina a una crema antiarrugas *Poppaeantum*, en referencia a Poppea, la esposa de Nerón. Cremas corporales no faltaban en la casa acomodada romana.

Para combatir el mal color del rostro también se aplicaban productos, una especie de base de maquillaje actual, o polvos para la cara, muchos de ellos importados de Egipto. Para dar “rouge” a las mejillas se usaban plantas como la mora o bayas de uvas. Minerales, como el cinabrio o minio, se aplicaban con cautela por expertas manos.

Los pueblos bárbaros eran admirados por sus abundantes y largos cabellos, a pesar de que su apariencia chocaba en la estética de la sociedad romana. Cuidar el cabello formaba parte del aseo personal: se usaban tanto productos para rizar y hacer el cabello más denso y abundante, como otros para volverlo más suave y liso.

El calzado femenino era otro complemento de su imagen. Las matronas debían usar en público unos *calcei* de menor tamaño, *calceoli*, que solían ser más bajos que los masculinos, se realizaban en variados colores y estaban ricamente adornados. Podían también ser *calcei* sin talón, lo que se denominaba *calceus fenestratus*, una especie de babucha. También las mujeres calzaban ricas sandalias, a imitación de las que llevan muchas estatuas de divinidades, y que se fabricaban en cuero con adornos metálicos y de marfil. Este tipo de calzado se limitaba al ámbito privado, ya fuera la casa o las termas (Sette, 2000: 67-69).

Como complemento al cuidado del cuerpo los romanos cultivaron el adorno personal. La mayoría de estos objetos proceden de ajuares funerarios, de excavaciones y de hallazgos notables como los recuperados en Pompeya, o ciudades hispanas como *Augusta Emerita*.

Dentro del universo del lujo en Roma (Rapinesi, 2004), destaca la orfebrería, un arte del trabajo del metal precioso que fabricó auténticas obras de arte en miniatura (Pirzio, 1992). El repertorio era muy amplio; estaban los objetos relacionados con el adorno de la cabeza y el cabello: redes, agujas de cabello, diademas y cintas en oro; los complementos de joyería: pendientes, gargantillas, collares, cinturones y ceñidores, brazaletes y piezas de calzado en metal precioso (figura 8). Muchas de estas obras las conocemos por documentos, como las joyas que llevan las esculturas itálicas en terracota de tradición helenística (Pagliardi, 2004).

**Figura 8.** Recreación de tocado femenino con redecilla y diadema del LandesMuseum Bonn, según Tellenbach.



Las variedades de piezas eran innumerables, sus técnicas también. Muchos de aquellos diseños han sido y son fuente de inspiración de la joyería contemporánea.

Para finalizar, hay que citar otra serie de complementos femeninos como chales, bolsos, abanicos, sombreros y parasoles. Las pinturas de Pompeya y las terracotas de Tanagra son sin duda una fuente inagotable de documentación para conocer estas piezas, que en su mayoría han desaparecido por estar elaboradas en materias perecederas.

**Figura 9:** a) Representación de un neonato. Estela funeraria emeritense de *Iulia Saturnina*.



Fuente: Archivo MNAR.

b) Estela de *Quintus Articuleius*.

Fuente: Archivo MNAR-Lorenzo Plana.

### 2.3. Moda e imagen infantil

Los niños romanos cuando nacían eran envueltos en mantillas, protegidas por vendas que ajustaban el tejido al cuerpo, formando una especie de envoltorio con el cuerpo del neonato, cubriendo la cabeza y dejando apenas visible el rostro. Así los vemos en muchos relieves y representaciones, con una imagen muy habitual hasta el siglo XX.

Esta forma de cubrir y envolver al recién nacido obedecía a varias cuestiones: por un lado se le protegía del frío o calor externo, por otro lado se inmovilizaba su cuerpo, especialmente sus extremidades, para evitar malformaciones en las mismas o posibles traumatismos. De este modo el neonato se envolvía en una especie de crisálida de vendas, como se aprecia en una estela de Mérida de una posible partera o matrona, Iulia Saturnina (figura 9 a).

Una vez que comenzaban a caminar solían vestir, indistintamente del sexo, una túnica –con o sin mangas– que era del tejido que impusiera la estación: lana para el invierno y lino o algodón para el verano. Su ejecución era muy sencilla, pues se componía a base de rectángulos, y no solía llegar hasta los pies para favorecer su movimiento.

Desde su adolescencia, tanto chicos como chicas, llevaban encima la *toga pretexta*, denominada así por llevar en su borde una faja de color púrpura. Esta toga la vestían hasta los diecisiete años. Con la *pretexta* calzaban sandalias tanto mujeres como hombres.

En muchas representaciones escultóricas, especialmente en los relieves históricos del *Ara Pacis*, se ve a los niños de la familia imperial vestidos con sus togas y portando un colgante circular, la *bullae*. La *bullae* era un amuleto protector, de origen etrusco, que estaba realizado en metal, bronce dorado u oro; si en principio era un símbolo de los niños nacidos libres, avanzando el tiempo la empezaron a usar también los libertos, así vemos al joven difunto emeritense Articuleius (figura 9 b). Cuando los jóvenes romanos cumplían diecisiete años, la mayoría de las mujeres ya estaban casadas, abandonaban la *toga pretexta* y entregaban la *bullae* a los *Lares bullati*.

Por influjo de las civilizaciones extranjeras, también en Roma y a partir del Bajo Imperio, los chicos usaban las *bracae*, pantalones largos que se colocaban bajo las túnicas y les protegían del frío.



Estos jóvenes, según su posición social, también eran portadores de objetos suntuarios, joyería y complementos que imitaban a los de sus mayores. Numerosas de estas piezas infantiles se han recuperado en ajuares funerarios, del mismo modo también poseían juguetes que les acompañaban en el entorno doméstico.

#### 2.4. Vestir para el trabajo

En Roma, como hoy, ciertos tipos de actividades precisaban una indumentaria especial: profesiones agrícolas y pastoriles, deportistas, gentes de las artes escénicas, artesanos de distinta condición y prostitutas eran identificados por sus vestimentas, en general por la manera de presentarse. De todos ellos tenemos un amplio repertorio: narrativo en las fuentes y material en los soportes conservados de pinturas, artes menores, mosaicos o esculturas.

Los espectáculos romanos cobraron un rápido protagonismo, especialmente los juegos denominados *Ludi Romani* (Nogales-Castellano, 2000), que incluían las representaciones teatrales y las actividades más deportivas de anfiteatros y circos.

**Figura 10:** a) Vista general de las pinturas del anfiteatro y detalle de escena con *Venator* luchando, decoración original del pódiom del anfiteatro de *Augusta Emerita*.



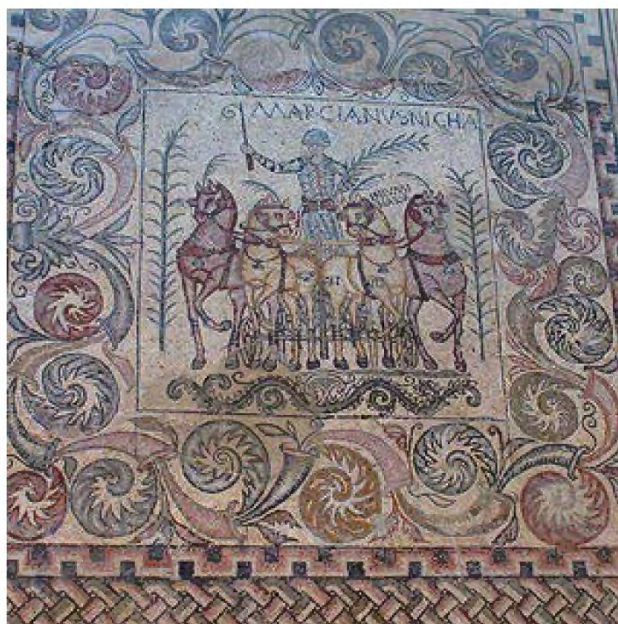
Fuente: Archivo MNAR.

b) Relieve de gladiadores del Museo Nacional de Arte Romano y recreación polícroma del mismo, según T. Nogales.



Fuente: Dibujo de J. M. Jerez. Foto: Archivo MNAR.

c) Detalle del mosaico con el auriga emeritense *Marcianus*.



Fuente: Archivo MNAR.

d) Pugilista del MNAR.



Fuente: Archivo MNAR.

Para desarrollar todas ellas se precisaba, además de una preparación y condiciones físicas especiales, una especial vestimenta y útiles. En el caso de los gladiadores, cuyo origen se remonta al mundo griego y etrusco, es evidente que debían poseer una panoplia de armas y vestir de modo específico (Nogales, 2000).

Generalmente los competidores de las diferentes especialidades de los *munera gladiatoria* debían vestir de modo cómodo pero seguro. Sus trajes eran robustos, elaborados en cuero y tejidos resistentes. Paralelamente calzaban altas botas y se protegían las piernas con una suerte de pantalones cortos, *fasciae crurales*. Todos iban tocados con cascos, generalmente metálicos, de los que se han conservado espléndidos ejemplares en Pompeya.

El armamento dependía de su especialidad, había diversidades regionales: samnitas, tracios y también se adaptaba a su tipo: *retiarius*... (Carter, 2008) En general el armamento se clasificaba en ligero y pesado, y la competición siempre era entre iguales. El *venator* del anfiteatro emeritense, en pleno lance cinegético, nos muestra en detalle su indumentaria (figura 10 a).

Los gladiadores, a pesar de su humilde origen de esclavos o prisioneros de guerra, eran ídolos de masas, especialmente de los jóvenes y las mujeres. Es comprensible que buscaran en la arena y fuera de ella su lucimiento personal con la indumentaria y complementos (figura 10 b).

Otra especialidad deportiva eran los aurigas. Debían ser ligeros, pues del menor peso del tiro dependía su velocidad, además de los caballos. Su indumentaria era sencilla: una túnica corta ceñida por correajes que le fijaban al carro, a los que ataba las riendas. Las *factiones* o equipos del circo eran cuatro, y se clasificaban por colores: *albata*, *russata*, *prassina* y *veneta*. Cada auriga llevaba sus colores y de este modo se les identificaba en la veloz carrera.

Los aurigas también se protegían las cabezas con cascos, generalmente de piel, y reservaban buena parte del adorno para el momento del triunfo, para el que se vestían tanto ellos como sus caballos. El impresionante mosaico de los aurigas emeritenses nos presenta una escena triunfal de un auriga, vitoreado en su paseo por el circo, acompañado de su tiro (figura 10 c).

También otros deportistas, como los luchadores, debían adaptar su indumentaria a la competición. Los pancracistas, luchadores de pancracio, solían ir semidesnudos, mientras que los púgiles protegían sus brazos con guantes, armados con piezas y refuerzos para endurecer el golpe al adversario, el *strophion* era un aro metálico bajo el guante y el *caestus* el guante vendado que le cubría el brazo hasta el codo (Nogales, 2000) (figura 10 d).

Las artes escénicas, música y teatro, no se pueden concebir sin el elemento esencial que permite travestirse a los actores: vestidos, máscaras, calzado y maquillajes estaban adaptados al oficio sobre la escena (Nogales, 2000).

Un sinfín de documentos e imágenes nos ayudan a recrear estas escenas teatrales (Bieber, 1961 y 1977). Los mosaicos y pinturas de Pompeya son auténticas fotografías del pasado teatral romano. Pero también inscripciones y textos de las fuentes antiguas que nos narran deliciosos pasajes: Juvenal, Marcial, etcétera.

Músicos y acompañantes iban en sus cortejos callejeros anunciando cualquier efeméride, ya fuera un espectáculo u otro asunto social, (figura 11 a).

No podemos concluir las actividades profesionales y su especial imagen sin referirnos a las cortesanas (Guzzo-Scarano, 2009), mujeres que debían llamar la atención y rompían las normas y convencionalismos sociales con su imagen, perfectamente identificada.



**Figura 11:** a) Detalle de escena callejera de actores de Pompeya; b) Relieve con la prostituta emeritense *Lampas* (pieza del CCMM depositada en el MNAR).



Fuente: Archivo MNAR.

Las meretrices en los prostíbulos llevaban vestidos llamativos y de finos tejidos que dejaban ver su cuerpo desnudo, alimentando así la fantasía de la clientela. Pero fuera de sus lugares de trabajo llevaban una simple toga, pues por contraposición y respeto a las matronas tenían prohibido vestir la *stola*.

Se solían acompañar de maquillaje abundante así como perfumes, coloreando sus cabellos de manera llamativa. En *Augusta Emerita* se conserva un relieve de una joven cortesana desnuda, que debió ejercer en la capital provincial (figura 11 b).

Un capítulo aparte precisaría el análisis del equipamiento militar, que era todo un elenco formas de vestir, armas y de objetos simbólicos de la férrea estructura del Ejército romano (Nosch, 2012). La indumentaria del soldado la conocemos por numerosas fuentes, textos e imágenes. Todos ellos coinciden en la complejidad y dificultad de guarecerse de las inclemencias del tiempo, el sentido utilitario de la ropa militar, los códigos de jerarquía, los símbolos de poder...

### 3. LA INDUSTRIA DE LA MODA, UN FLORECIENTE NEGOCIO EN ROMA

El trabajo de las manufacturas textiles era bastante rentable en el mundo romano. Los tejidos más arcaicos estaban basados en la lana como materia prima y eran paños más rudos que, con el paso del tiempo, se fueron refinando y aligerando. El hilado y tejido de la lana, en estas primitivas sociedades, se circunscribía al ambiente doméstico, siendo una actividad esencialmente femenina, protegida por Atenea-Minerva. La mujer pudiente tenía en esta actividad su mayor elemento de ocupación, ya que el resto de labores se encargaban a la servidumbre, que molturaban el grano y cocinaban con el resto de faenas domésticas.

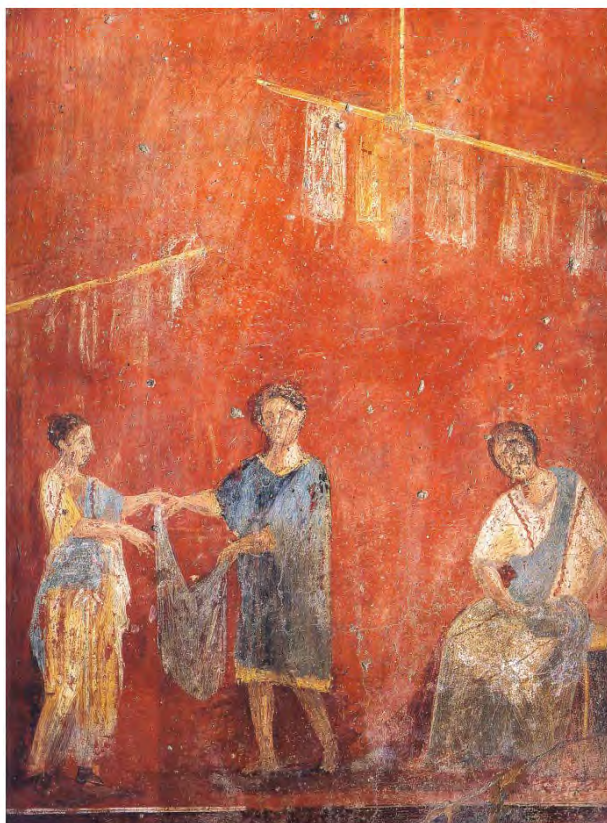


Las lanas poseían muchas variedades, según su tipo de pelo y textura; se empleaban en su color natural, pero fueron perfeccionando el teñido de los tejidos, hasta convertirlo en una actividad muy cotizada, que se fue especializando en colorido y variedad.

Otros tejidos, como el lino y el algodón, fueron importados de Oriente a Occidente y se produjeron por las provincias del Imperio. Del mismo modo era apreciada la seda, *sericum*, que los romanos decían proceder del país de los Seri, como denominaban a los chinos, de donde se importaron a partir del siglo III a. C. a Occidente a través de las rutas caravaneras.

Las *fullonicae* fueron prósperos negocios que se encargaban del lavado y teñido de los tejidos, hasta hacerlos más ligeros y móbidos, más agradables al tacto y maleables, dispuestos para su confección. También eran tintorerías para limpiar las *toga* y, dado su especial uso público y sus dimensiones, los ciudadanos romanos procuraban llevarla siempre limpia y bien tratada; por ello estos negocios proliferaron y se asociaron en *collegia*, para defender sus intereses. Se solían ubicar en zonas con abundante agua, pues precisaban grandes piletas para estos pasos del tratamiento del tejido (figura 12 a).

**Figura 12:** a) Pintura pompeyana con la tintorería de *Veranius*, según Bianchi Bandinelli.



b) Retrato de *Eumachia*, según Bianchi Bandinelli.



Fuente: Museo Nacional de Nápoles.

c) Pinturas con Eroses perfumistas de Pompeya, según Bianchi Bandinelli.



*Eumachia* es una emprendedora industrial de la *fullonica* pompeyana en el siglo I d. C. que, merced a sus buenas rentas del negocio, se permitió levantar un notable edificio en la plaza del foro, el llamado de *Eumachia*, donde no escatimó esfuerzos en su decoración (figura 12 b).

Los que confeccionaban la ropa, los sastres, eran *vestitores* o *vestifici*, mientras que los que la vendían ya confeccionada eran los *negotiatores vestiarii*; los *sartores* o *sarcinatores* eran modestos vendedores de ropa usada, simples traperos que comerciaban con ellas. Pero, a juzgar por la información de las inscripciones conservadas en todo el Imperio, había

un gran número de profesionales y negocios especializados en el vestir: *vestiarii tenuarii*, de ropa ligera, *sagarii* de ropa de abrigo y *bracarii* de pantalones. Todos solían ser hombres libres, pues el término *vestiarii* aludía a los esclavos que trabajan en el guardarropa de las familias acomodadas (Sette, 2000: 25-26).

Con estas inscripciones se solían señalar sus negocios, que podían tener un puesto fijo o ambulante, como los mercadillos actuales, donde exhibían sus tejidos. Las pinturas pompeyanas de la casa de Iulia Felix muestran escenas de mercado con venta de tejidos, que están tocando las clientas para valorar su calidad.

Todos estos productos suntuarios en el vestir, generalmente de importación, estaban encarecidos respecto a los locales, lo que suponía una enorme inversión económica, cuando no un dispendio en tiempo de crisis. Son muchas las leyes que llaman la atención sobre este particular contra el lujo y exhibición de la riqueza, pero su cumplimiento no debió ser muy atendido.

La industria textil fue un floreciente negocio en todo el Imperio, un negocio que se fue renovando, con nueva tecnología, con nuevos productos, y a finales del Imperio suponía un importante sector productivo (Carrié, 2004). Dada la importancia en el buen vestir, como símbolo de distinción social, los productos textiles alcanzaron elevados precios, lo que suponía que su posesión era otro símbolo de estatus (Morelli, 2004).

Otro foco de comercio era la cosmética y el perfume (Saiko, 2005; Stewart, 2007). Sabemos por la epigrafía de la existencia de un buen número de *Seplasiarii*, que era el nombre de los vendedores de perfumes, que tomaban esta denominación de Seplasia, una plaza de Capua donde se reunían los *unguentarii* de la ciudad. El lugar alcanzó tal fama que al perfume se le llamó *Seplasium* y a su comerciante *sepliasarius*, quedando el nombre *unguentarius* para aquellos que se dedicaban al aceite base del perfume (Bonsangue-Tran, 2008). La pintura de la casa de los Vetii en Pompeya de los erotes elaborando y comerciando con perfumes ayuda a entender este delicado oficio, que estaba asociado al lujo (figura 12 c). La localización de los negocios estaba junto a los foros, siempre en áreas con productos exóticos y de calidad.

#### 4. EL VALOR DE LA IMAGEN PERSONAL EN LA SOCIEDAD ROMANA

No podemos concluir este breve repaso por el valor de la imagen de la sociedad romana sin mencionar ciertos códigos para su comprensión (Koortbojian, 2008). En el aspecto personal y social entraban en juego los símbolos sensoriales: los colores, los olores y sabores, las texturas y calidades, los sonidos asociados a ciertos momentos y ritos.

Ya hemos citado cómo las tipologías de las togas iban en relación al estatus y al cargo que se desempeñara o la edad del individuo. También sus colores poseían significado. La toga candida, toga blanca pura, simbolizaba la pureza de espíritu del candidato electoral (Deniaux, 2003). Color y símbolo iban unidos. Del mismo modo se relacionaba con la futura esposa.

Por el contrario, la túnica femenina negra, *vestes atrae*, era manifestación de luto (Ovidio, *Metamorfosis* VI, 566-568). Al igual que soltarse los cabellos al realizar manifestaciones de duelo.

El color púrpura estaba reservado a la corte imperial, mientras los colores de las facciones circenses se asociaban a los grupos de aurigas. Ciertos colores, como el azul egipcio, elaborado a partir del lapislázuli, eran muy costosos.

El cabello, especialmente el femenino, debía observar ciertas normas, los colores llamativos se reservaban a prostitutas y cortesanas.

El origen de las personas se podía conocer merced su indumentaria. Si el romano vestía y era reconocido por usar en público la toga, otros pueblos incorporados al Imperio



mantuvieron sus usos y costumbres regionales en el vestir. Ciertos paños decorados, como los suntuosos tejidos coptos especialmente bien conservados, eran manifestación de identidad de procedencia. Igualmente las joyas, basta ver una estela funeraria de una dama de Palmira para reconocer su origen de inmediato.

Los olores eran otro código fundamental, no sólo por estar vinculados a ciertos ritos religiosos y funerarios, sino porque suponían un cuidado del cuerpo acorde con un prestigio social elevado. Ciertos olores exóticos eran preciado objeto de deseo y su comercio reportaba cuantiosos beneficios.

La figura de Trimalción, haciendo ostentación en todo, hace explícita esa idea del símbolo social a través del poder del dinero, de la exageración como medio de superar la barrera del origen modesto.

Roma nos ha legado muchas claves para el conocimiento de nuestra sociedad, donde la pertenencia al grupo se evidencia mediante símbolos y convenciones sociales muy similares a las de hace más de veinte siglos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, J. (1988): *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, Alianza.
- BAENA, L. (1993): "Togati Hispaniae. Aproximación al estudio de las esculturas de togados de Hispania", *Baetica* 15, 165-174.
- BARATTE, F. (2004): "Le vêtement dans l'antiquité tardive: rupture ou continuité?", *Antiquité Tardive*, 12, 121-135.
- BÉNAZETH, D.; RUTSCHOWSCAYA, M. H. (2004): "Avancées des recherches sur les tissus de provenance égyptienne conservés dans les collections publiques françaises", *Antiquité Tardive*, 12, 79-86.
- BIEBER, M. (1961): *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, University Press.
- (1977): *Ancient Copies. Contribution to the History of Greek and Roman Art*, New York, University Press.
- BLACK, J. A. y GARLAND, M. (1981): *Storia della moda*, Novara, De Agostini.
- BONSANGUE, M. L. y TRAN, N. (2008): "Le métier de parfumeur à Rome et dans l'occident romain", en Bodiou, L., Frère, D. y Mehl, V. (dir.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires, 253-262.
- BOSCHUNG, D. (2002): *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses. (Monumenta Artis Romanae XXXII)*, Mainz am Rhein.
- BRAGANTINI, I. y SAMPAOLO, V. (2009): *La pittura pompeiana*, Napoli, Mondadori Electa.
- BRINKMANN, V. (2009): "La investigación sobre la policromía de la escultura en la Antigüedad. Introducción a la exposición", en *El color de los Dioses. El colorido de la estatuaria antigua*, Madrid, Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, 21-32.
- CANDILIO, D. (2004): *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electa.
- CANDILIO, D. (2004 a): "L'abbigliamento femminile: tradizione greca e sviluppo nel mondo romano", en Candilio, D., *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electa, 2004, 46-52.
- CARRIÉ, J. M. (2004): "Vitalité de l'industrie textile à la fin de l'Antiquité: considérations économiques et technologiques", *Antiquité Tardive*, 12, 13-43
- CARTER, M. (2008): "(Un)dressed to Kill: Viewing the Retiarius", en Edmondson J. C. y Keith, A. (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 113-135.



- CESA, M. (2011): "Le artigiane del capello", en Micheli, M. E. y Santucci, A., *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*, Pisa, ETS, 2011, 41-48.
- CHAUSSEON, F. e INGLEBERT, H. (eds.) (2003): *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age*, Nanterre, Picard, 37-48.
- CLELAND, L., HARLOW, M. y LLEWELLYN-JONES, LI. (2005): *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books.
- CLELAND, L. (2007): *Greek and Roman Dress from A to Z*, London-New York, Routledge.
- CONTINI, M. (1965): *La moda nei secoli*, Milán, Mondadori.
- DEBROHUN, J. B. (1994): "Redressing Elegy's Puella Propertius IV and the rhetoric of fashion", *Journal of Roman Studies*, 84, 41-64.
- DELMAIRE, R. (2003): "Le vêtement, symbole de richesse et de pouvoir, d'après les textes patristiques et hagiographiques du Bas-Empire", en Chausson, F. e Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Nanterre, Picard, 2003, 84-98.
- DENIAUX, E. (2003): "La toga candida et les élections à Rome sous la République", en Chausson, F. e Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Nanterre, Picard, 2003, 49-56.
- EDMONDSON, J. C. y KEITH, A. (eds.) (2008): *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- EDMONDSON, J. (2008): "Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome", en Edmondson, J. C. y Keith, A. (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 21-46.
- EVERS, C. (1994): *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- FANTHAM, E. (2008): "Covering the Head at Rome: Ritual and Genre", en Edmondson, J. C. y Keith, A. (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 158-171.
- FITTSCHEN, K. y ZANKER, P. (1985): *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz, Kaiser und Prinzenbildnisse.
- FLETCHER, J. (2005): "The Decorated Body in Ancient Egypt: Hairstyles, Cosmetics and Tattoos", en Cleland, L., Harlow, M. y Llewellyn-Jones, LI., *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2005, 3-13.
- GARCÍA JURADO, F. (1994): "La moda en la Antigüedad romana: un problema de mentalidades", *Estudios Clásicos*, 105, 63-80.
- GARRIGUET, J. A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia, Tabularium.
- GIORDANO, C. y CASALE, A. (2007): *Perfums, Unguents and Hairstyles in Pompeii/ Profumi, Unguenti e acconciature in Pompei antica*, Roma, Bardi.
- GOETTE, H. R. (1990): *Studien zu Römischen Togadarstellungen*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern.
- \_\_\_ (2013): "Die römische 'Staatstracht'—toga, tunica und calcei", en Tellenbach, M., Schulz, R. y Wieczorek, A. (2013): *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013, 39-52.
- \_\_\_ (2013 a): "Das antike Griechenland und die römische Kleidung", en Tellenbach, M., Schulz, R. y Wieczorek, A. (2013): *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013, 83-93.
- GUZZO, P. G. y SCARANO USSANI, V. (2009): *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

- HARLOW, M. (2005): "Dress in the Historia Augusta: the Role of Dress in Historical Narrative", en Cleland, L., Harlow, M. y Llewellyn-Jones, Ll., *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2015, 143-153.
- HESSBERG, H. von (1992): *Römischen Grabbauten*, Darmstadt.
- KOORTBOJIAN, M. (2008): "The Double Identity of Roman Portrait Statues: Costumes and Their Symbolism at Rome", en Edmondson, J. C. y Keith, A. (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 71-93.
- LA ROCCA, E. y otros, (2013): *Augusto*, Milano, Mondadori Electa.
- LARSSON, L. (2013): "Römische Frauen, Kleidung und öffentliche Identitäten", en Tellenbach, M., Schulz, R. y Wieczorek, A., *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013, 98-103.
- MAFAI, G. (1998): *Storia della moda*, Roma, Editori Internazionali Riuniti.
- MANNSPERGER, M. (1998): *Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina*, Bonn, Habelt.
- MARTORELLI, R. (2004): "Influenze religiose sulla scelta dell'abito nei primi secoli cristiani", *Antiquité Tardive*, 12, 231-248.
- römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina. Habelt, Bonn.
- MEGOW, W. R. (2005): *Republikanische Bildnis-Typen*, Frankfurt, P. Lang.
- MICHELI, M. E. y SANTUCCI, A. (2011): *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*. Pisa, ETS.
- MICHELI, M. E. (2011): "Comae Formatae", en Micheli, M. E. y Santucci, A., *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*. Pisa, ETS, 2011, 49-78.
- MOLINIER-ARBO, A. (2003): "'Imperium in virtute esse non in decore'. Le discours sur le costume dans l'histoire Auguste", en Chausson, F. e Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Nanterre, Picard, 2003, 67-84.
- MORELLI, F. (2004): "Tessuti e indumenti nel contesto económico tardoantico: I prezzi", *Antiquité Tardive*, 12, 55-78.
- MORIZOT, Y. (2003): "Les grecs, leurs vêtements, leur image", en Chausson, F. e Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Nanterre, Picard, 2003, 37-48.
- NISTA, L. (2004): "L'abbigliamento del cittadino romano", en Candilio, D., *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electra, 2004, 7-10.
- NOGALES BASARRATE, T. (1997): *El retrato privado en Augusta Emerita*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- \_\_\_ (1993): "Ars Cynegetica: la caza en el arte romano emeritense", en Caldera de Castro, P. (ed.), *Convivium: el arte de comer en Roma*, Mérida, Asociación de Amigos del Museo de Mérida.
- \_\_\_ (2000): *Espectáculos en Augusta Emerita. Monografías emeritenses*, Mérida, MNAR.
- NOGALES, T. y CASTELLANO, A. (2002): *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, MNAR.
- NOSCH, M. L. (2012): *Wearing the Cloak. Dressing the Soldier in Roman Times*, Oxford, Oxbow Books.
- PAGLIARDI, M. N. (2004): "Gioielli e accessori nell'abbigliamento", en Candilio, D., *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electra, 2004, 11-17.
- PAPINI, M. (2004): *Antichi volti Della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- PIRZIO, L. (1992): *L'Oro dei Romani*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- RAPINESI, I. A. (2004): "Il lusso a Roma", en Candilio, D., *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electra, 2004, 33-40.

- SAIKO, M. (2005): *Cura dabit faciem. Kosmetik im Altertum*, Trier.
- SALLES, C. (2003): "Le costume satirique dans la poésie satirique latine", en Chausson, F. e Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Nanterre, Picard, 2003, 57-66.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, C. (2000): *Diseño clásico: la moda romana*, Madrid, Librería Aurea.
- SAPELLI, M. (2004): "L'acconciatura maschile e femminile in età romana", en Candilio, D., *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, Milano, Mondadori Electra, 2004, 18-26.
- SEBESTA, J. L. y BONFANTE, L. (2001): *The World of Roman costume*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- SEBESTA, J. L. (2005): "The *toga praetexta* of Roman Children and Praetextate Garments", en Cleland, L., Harlow, M. y Llewellyn-Jones, Ll., *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2005, 113-120.
- SETTE, G. (2000): *L'abbigliamento*, Roma, Quasar.
- STAFFORD, E. J. (2005): "Viewing and Obscuring the Female Breast: Glimpses of the ancient bra", en Cleland, L., Harlow, M. y Llewellyn-Jones, Ll., *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford, Oxbow Books, 2005, 96-110.
- STAUFFER, A. (2013): "Kleidung und Tracht in Palmyra", en Tellenbach, M., Schulz, R. y Wieczorek, A. (2013): *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013, 127-131.
- STEWART, S. (2007): *Cosmetics and Perfumes in the Roman World*, Stroud, Tempus.
- TELLENBACH, M., SCHULZ, R. y WIECZOREK, A. (2013): *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner.
- TELLENBACH, M. (2013): "Kleidung und Identitäten im Römischen Weltreich", en Tellenbach, M., Schulz, R. y Wieczorek, A. (2013): *Die Macht der Toga. Dresscode im Römischen Weltreich*, Mannheim, Schnell-Steiner, 2013, 13-20.
- VV. AA. (2004): "Tissus et Vêtements dans l'Antiquité Tardive", *Antiquité Tardive*, 12, Turnhout.
- VIRGILI, P. (1993): *L'abbigliamento e la moda (Vita quotidiana nell'Italia Antica I)*, Verona.
- VON RUMMEL, P. (2007): *Habitus barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter.
- WEBB, Th. (2011): *Personal Ornamentation as an Indicator of Cultural Diversity in the Roman North*, Oxford.
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza.
- \_\_\_ (2002): *Un arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano, Electa.
- \_\_\_ (2013): "La costruzione dell'immagine di Augusto", en La Rocca, E. y otros, *Augusto*, Milano, Mondadori Electa, 2013, 153-159.
- ZIEGLER, D. (2000): *Frauenfrisuren der römischen Antike- Abbild und Realität*, Berlin, Weibensee Verlag.