

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

SOBRE LA ESCULTURA Y LAS ARTES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA EM ÉPOCA ROMANA.

BALIL, Alberto

Ano: 1974 | Número: 84

Como citar este documento:

BALIL, Alberto, Sobre la escultura y las artes de la Península Ibérica em época romana. *Revista de Guimarães*, 84 Jan.-Dez. 1974, p. 95-124.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães

E-mail: geral@csarmiento.uminho.pt

URL: www.csarmiento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Sobre la escultura y las artes de la Península Ibérica en época romana

Por ALBERTO BALIL

En los últimos años, sin la continuidad que hubiera deseado, he tenido ocasión de ocuparme algunas veces sobre las actividades artísticas en la Península en época romana y fue esta revista la que acogió mis primeros trabajos sobre estos temas.

Intentaba en aquellos trabajos subrayar algunas líneas de desarrollo. Poco a poco he ido advirtiendo que el tema era más complejo y los problemas más numerosos que aquellos que tuviera en cuenta. De un planteamiento «mediterráneo» hubo que pasar a tener en cuenta ambientes «atlánticos» y, ahora el de zonas no litorales sino «continentales». Mi experiencia ha crecido en cuanto a conocimiento de nuevos materiales, que nuevos no eran en general pero sí insuficiente o incorrectamente publicados.

Pienso que aquellos trabajos consiguieron quebrar, en cierto modo, una vieja contraposición entre lo que se entendía como «romano», en realidad con una interpretación neoclásica o académica, y lo que se tenía como «bárbaro». Se aceptó una distinción dentro de uno y otro concepto de lo «provincial», que algunos quisieron convertir masivamente en «romano-republicano», y la continuidad, a analizar caso por caso aunque no siempre se hiciera, o «pervivencia» indígenas. Varios colaboradores han efectuado o están desarrollando estudios sobre este campo.

Se ha dicho ya que «el arte de época romana se presenta en la Península Ibérica de modo sensiblemente diverso al de otras provincias del Occidente continental» (1). Pero esta diversidad no debiera verse únicamente en las relaciones de la cultura ibérica con griegos y fenicios o el temprano establecimiento de los romanos, casi contemporaneo a la expansión romana en el valle del Pó. Incluso un hecho tan importante como es el asentamiento en la Península Ibérica de gentes oriundas del Lacio, de Campania o de Etruria y que, de modo generalizador, llamaremos itálicos, y que es un hecho que explica el desarrollo del «arte plebeyo» de gusto romano en la Península Ibérica, hay que considerarlo, en el fondo como uno de los varios aspectos, y causa de uno de ellos, de esta diversidad.

En realidad ya se advierte una notable diferenciación en la producción artística de los distintos *populi* ibéricos entre Andalucía y los Pirineos y lo que se dice para los ibéricos puede decirse también para los *populi* célticos. Estas diferencias serían, en mi opinión, un reflejo de las no menos notables diferencias socio-económicas como pidian ser las existentes entre los *reges et reguli* de Andalucía y los pueblos de pastores de los Pirineos o del valle del Duero (2).

El asentamiento de los itálicos, en un primer tiempo de modo libre e individualista luego organizado en colonias de diferente *status* jurídico, fue uno de los elementos que colaboraron, singularmente en zona costeras, a subrayar y destacar esta diferenciación.

Pero adviertase de antemano que no solo es en las áreas de «urbanización» intensa o en aquellas que fue reducida o casi inexistente donde se advierte esta diversidad. El fenómeno, de nomenclatura común y comprensión diversa cuando no opuesta, que llamamos «romanización» no se desarrolla ni extiende según una cuadrícula de paralelos y meridianos. Alcanza «ciudades» *uoppida*, y desde aquellas se extiende, con mayor o menor intensidad y distancia, a las zonas rurales a modo

(1) Bianchi-Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, 1970, 198.

(2) Balil, *Historia económica y social de España* (dirigida por V. Vázquez de Prada), I, 1973, 139 ss.

de, muy irregular, mancha de aceite. Incluso en época imperial las inscripciones romanas, p. e. funerarias, de Mérida se diferencian bastante en forma, composición, formulario, gramática y «caligrafía» de las inscripciones del territorio emeritense. Lo mismo puede decirse de las de *Norba Caesarina*. Cuando no es así disminuye su número de modo considerable. Es indicativo el caso, que forzosamente debía de haber sido el que más inscripciones ofreciera, de la cuasi esterilidad de inscripciones funerarias en la zona catalana comprendida entre el Llobregat y Gaiá por otra parte densísima en yacimientos arqueológicos que indican lugares de habitación.

Y esto no solo sucede en el campo. En las zonas costeras de la Tarraconense o en la Bética se advierten diferencias entre ciudad y ciudad. Tales diferencias se manifiestan a distancias muy breves y son evidentes para nosotros. Pero también lo eran, quizá porque podían ser apreciadas más fácilmente, entre los antiguos. El autor de la *Vida de Apolonio de Tyana* destaca cumplidamente, aunque situando los hechos en los últimos años de Nerón, las magnas diferencias que podían existir entre Gades y ciudades muy cercanas. Son casos en los cuales no cabe hablar de diferencias «étnicas» sino de diferenciaciones socio-económicas no muy distintas de las modernas entre «capital» y «provincia» (en el sentido francés de este término) o «campo y ciudad». No puede ser sorprendente que estas diferencias se manifiesten en la cultura e industria artísticas, lo que hoy llamaríamos «artesanía».

Estas diferencias existen y son palpables. Lo que no siempre es fácil para nosotros es diferenciar sus matices, en tiempo y espacio, y menos comprenderlas y valorarlas sino como «documento de arte», lo cual son pocas veces, si como «documento histórico» y manifestación de un «hecho cultural». Es, desde luego, más fácil y menos comprometido hablar de «sabor popular» «ingenuidad» y terminos análogos que justificarlos previo un análisis crítico de estos materiales. De todos modos no hay que olvidar que a estas insuficiencias de la investigación se añaden otras, en ocasiones con relaciones «causa-efecto», entre las cuales figura la falta de excavaciones entendiéndose por tales las desarrolla-

das con criterios científicos y no actividades domin-gueras o enfocadas a la busca y captura del «ejemplar» notable o llamativo.

Si intentamos analizar esta cultura artística de la Península Ibérica en época romana nos hallaremos ante el hecho del diferente grado de nuestros conocimientos en diversos campos. Los estudios arquitectónicos no han pasado, en general, de un planteamiento monográfico, del estudio de monumentos aislados o grupo de los mismos. Estamos, por consiguiente, muy lejos aún de poder intentar desarrollar una labor analítica en este campo. Lo mismo puede decirse de la pintura, que ofrece más y mas notables monumentos de lo que se ha dicho. Lo mismo pudiera decirse de las llamadas «artes menores» con excepción de algunos grupos cerámicos muy específicos o del mosaico campo en el que se empieza ya a pisar con alguna firmeza.

Es sinduda la producción escultórica, sea en bulto o en relieve, la actividad artística que hoy nos permite una mayor seguridad de juicios. Aunque menos conocidos, no puede separarse la valoración de los pequeños bronzes del análisis de la escultura en piedra.

En primer lugar hay que tener en cuenta, frente a una abundante retórica pseudo-histórica, que en la Península Ibérica, al igual que en otros lugares del mundo mediterráneo, la clase superior indígena, con alguna excepción en contra, se alió de modo general y casi masivo con los conquistadores romanos. Fueron las «gentes sin tierra» de Lusitania y de la Meseta los protagonistas de la mas tenáz y persistente oposición a la dominación romana. De las clases superiores, que quizás emparentaron muy pronto con los colonos romanos, surgieron, en la Betica y en la Citerior, los grupos que constituyeron primero la aristocracia municipal y mas tarde los «partidos» o sectores, hispánicos de los equites y senadores romanos.

Era precisamente en la Betica y en el Sudeste donde la cultura indígena había mantenido mayor y mas profundo contacto con lo helénico. En la «nueva sociedad» de la conquista, una sociedad constituída fundamentalmente por los descendientes de los grandes señores indígenas, comerciantes, funcionarios y oficiales del ejército romano, debió hacerse sentir muy pronto la

demanda de una producción artística que en cuanto a tema y forma, independientemente del contenido, respondiera a las nuevas necesidades y programas políticos. Estos primeros productos, como los *palliati* del «Cerro de los Santos», solo se distinguen de la anterior producción escultórica ibérica por elementos exteriores como la indumentaria o algún ornamento (3). En este sentido puede ser aun mas ilustrativo que estos *palliati* un torito, hallado algún tiempo ha en Andalucía, que no tiene otra cosa de «no ibérico» que el *dorsuale* propio de las víctimas destinadas al sacrificio.

Es posible que sea este el lugar y momento de tener en cuenta algunos de los relieves descubiertos en 1903 en las murallas de Osuna, donde habían sido reutilizados como material de construcción. Dichos relieves, fueron, en su día, atribuidos a un monumento conmemorativo de la victoria de Cesar sobre los hijos de Pompeyo (4). Sin embargo este conjunto, hoy fácilmente estudiable en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), une piezas demasiado diferentes en estilo, tema y programas para que puede ser lícito continuar aceptuando sin objeción que puedan ser contemporáneos o haber pertenecido al mismo monumento. Cabe advertir una unidad de estilo en algunos fragmentos que muestran guerreros provistos de un pequeño escudo circular, generalmente identificado con la *caetra* indígena, y en algunos casos con lejanos reflejos de iconografías helenísticas como en algunas piezas que muestran combatientes caídos, entre los cuales incluyo gustoso el pretendido «acróbata». Sin embargo el bien conocido relieve del *tubicen* (5) esta muy lejos de poder ser relacionado con el grupo de los guerreros y es, al mismo tiempo, la pieza donde es mas evidente la presencia de algún motivo helenístico, p. e. el ondear de los paños, y la unión de la tradición romana del «arte plebeyo», mucho mas alla de todo programa ideológico o iconográfico, con algunas características locales como el relieve plano, el gusto diseñativo que se manifiesta singularmente en

(3) Balil, *Revista de Guimarães*, LXX, 1960, 107 ss.

(4) García-Bellido, *La Dama de Elche*, 1943, p. 73 ss.

(5) *Idem*, p. 133 ss.

los paños que destacan por el ilusionismo «luz-sombra» de la incisión y no por su propia corporeidad.

Desgraciadamente carecemos de elementos seguros, prácticamente no pueden valorarse los de «excavación» para establecer la cronología, absoluta o relativa, de estas piezas de Osuna. Los intentos realizados anteriormente se han resuelto, en general, en un atribucionismo basado en una liberrísima interpretación de alguna fuente textual. Sin embargo creo con R. Bianchi-Bandinelli que aquí podemos reconocer lo que él ha denominado un «arte romano-ibérico» (6). Pudiera pensarse que entre finales del s. II a. C. y principios del s. siguiente, o incluso algo más tarde, pudiera situarse el relieve del *tubicen*.

Es posible que una serie de relieves y fragmentos de estatuas icónicas aporten algo más y más preciso para el conocimiento de la cultura e industria artísticas de esta época. Estas piezas conducen a una clara vinculación con el «arte plebeyo» y en general siguen siendo poco conocidos. Se apartan demasiado del gusto académico y neoclásico para no haber permanecido, y en ocasiones incluso seguir, olvidados o arrinconados en algunos museos. Solo en nuestros días se ha iniciado su valoración y no han faltado las opiniones o valoraciones divergentes. Para algunos autores debería verse en ellos nada menos que los *incunabula* de la escultura, primera, romana en la Península Ibérica e incluso se ha querido remontar algunos al comedio o inicios de la segunda mitad del s. II a. C. Creo que también en estos casos conviene matizar y en esta matización se impone una distinción entre fecha, por sí misma y por sí solo simple y frío guarismo, y su significado cultural.

Antetodo es menester no olvidar la diversidad de este conjunto, estatuas icónicas, relieves de sepulturas y de monumentos públicos etc. Situarlos en época republicana no es ni forzado ni forzoso pero sí parece inevitable e ineludible advertir su correlación con el «arte plebeyo» y, más concretamente con las numerosas manifestaciones que hallamos en la Narbonense. Sucede sin embargo que estas manifestaciones no se detienen en los confines de la Narbonense sino que se continúan

(6) O. c., p. 190.

hasta alcanzar el límite meridional de la Citerior (7). Ciertamente es que son abundantísimos en Barcelona pero es posible que en ello no deba verse otra razón que las especiales circunstancias de excavación y estudio. Sin embargo, escasos o numerosos, los hallamos en Tarragona, en Sagunto, en Valencia, en los alrededores de Cartagena y llegan, con piezas aun sin valorar, hasta Castulo. En parte, según tipo y finalidad, confirman las observaciones de Torelli (8) sobre algunos monumentos funerarios conocidos en Italia y en la Narbonense y que no pueden ser considerados inexistentes en la Península ni siquiera excepcionales si nos limitamos al área litoral de la Citerior.

Creo que en estos monumentos cabe ver, en parte, el «primer arte» de los colonos y los emigrantes itálicos una vez establecidos y asentados, por lo cual es posible que haya que excluir a los pioneros y, como es natural, de modo absoluto las tropas en operaciones o en guarnición, pero también hay que reconocer que esta producción muestra unos aspectos y corresponde a unos programas ideológicos que corresponde al origen, singularmente el Centro-Norte, en la Península Itálica. Este hecho de «origen» no es novedad, aunque no se tenga sobradamente en cuenta, ni es desconocido. Varias fuentes históricas lo valoran (9).

Sea en caliza, en granito, en arenisca o en otros materiales hallamos siempre en esta escultura, tratase de relieves de magistrados, estatuas icónicas, generalmente funerarias, relieves arquitectónicos etc., un gusto diseñativo, los paños destacados por procedimientos «en negativo», generalmente incisiones, el «surco de contorno» etc. equivalentes a lo que vemos en la Narbonense o en los «relieves municipales» itálicos. En una sociedad como aquella, «colonial» y «pequeño-burguesa», probablemente cerrada, debió existir una autosatisfacción en cultivar los gustos y las tradiciones propios del lugar de origen. Este complacimento no debió ser privativo de los recién llegados y sus inmediatos des-

(7) Balil, *Esculturas romanas de Barcelona*, en prensa.

(8) *Dialoghi di Archeologia*, II, 1968, p. 47.

(9) Balil, *Hispania*, XXV, 1965, p. 325 ss. y o. c. en n.º 2.

cendientes. Probablemente continuó durante algunas generaciones y por ello estoy inclinado a pensar que tanto en la Citerior como en la Narbonense la producción y demanda de este tipo de industria artística se mantuvo, em mayor o menor grado según las localidades, durante el siglo I d. C.

Frente a este triunfo de la corriente de «arte plebeyo», y creo que no debiera excluirse totalmente, al menos en principio, la presencia de artesanos oriundos de las mismas tierras que sus clientes, también hay que tener en cuenta el desarrollo de algunos espectos de la corriente «aúlica» o «patricia». Tras eliminar algunas «imitaciones modernas de lo antiguo» y algunas piezas importadas a partir del Renacimiento, nos encontramos con el hecho que en realidad son relativamente pocas las obras, de origen peninsular seguro, que reflejen algunos aspectos del gusto de la élite romana. Las obras de estilo arcaístico, pese algunas atribuciones erróneas, siguen siendo escasísimas y también son pocas las copias neo-áticas. Lo poco que conocemos se vincula en general a construcciones oficiales como son templos, teatros etc. Igual sucede en lo que respecta a los pocos ejemplos del «eclecticismo romano». En los últimos años el teatro de Itálica nos ha dado algunas muestras de este gusto pero hay que tener en cuenta que la inscripción dedicatoria del edificio nos hace saber que fue construido por un Ulpus, probablemente perteneciente a la familia del emperador Trajano, y algo parecido pudiera decirse del teatro y anfiteatro de Mérida aunque, hoy por hoy, no tengamos seguridad alguna respecto a la fase de construcción a la cual pueden atribuir-se los fragmentos escultóricos.

También en estos casos podemos pensar en talleres activos en la Península y no solo en la importación de obras ya terminadas. Algunas piezas de Barcelona y de Tarragona debieron ser producidas en talleres de este tipo como induque hace un decenio. Otros talleres deberán reconocerse en la Bética si bien el estado actual de la investigación en este territorio no permite entrar en detalles. Son bien conocidos algunos escultores activos en Mérida durante el s. II pero faltan tanto el estudio de su producción como un análisis de sus relaciones

con la escultura emeritense en general, o sus relaciones con la escultura «cult» de otros lugares de Lusitania (10).

En otros tiempos creí que pudieron existir talleres análogos en Clunia. Si, efectivamente, los hubo, es menester ya excluir de toda posible atribución el grupo de esculturas, de Peñaranda, conservadas en el Museo Arqueológico de Burgos (que en todo caso hay que relacionar con otras de igual origen conservadas en el Museo Arqueológico de Valladolid (11) o la gran estatua femenina hallada en «Iruña» y conservada en el Museo Arqueológico de Vitoria (12).

Toda esta producción a la que hemos aludido, sea «patricia» o «plebeya», tiene siempre un algo de protocolario y de aparato. Los «cuadros de oficios», tan frecuentes en la producción de la provincia centroeuropeas del Imperio Romano, o las «muestras de tiendas», tan numerosas en Ostia, halladas en la Península son muy pocas. Sin embargo ha sucedido que, debido a su carácter anecdótico e ilustrativo, han sido reunidas y reproducidas con frecuencia y hasta el extremo de poder hacer creer que son mas numerosas de lo que son en realidad. Es relativamente frecuente hallar inscripciones, singularmente funerarias, en las cuales se citan oficios pero muy pocas veces van acompañadas de escenas donde se desarrolla una actividad propia del oficio. Quizás deba verse en ello un reflejo de ciertas posturas ideológicas puesto que ya en la cerámica ibérica, singularmente del País Valenciano, tan rica en escenas alusivas a aspectos de la vida cotidiana, solo aparecen de modo ocasional escenas de trabajo o de oficios. Merecería estudiarse con mayor detención el significado ideológico y social del retrato. Entre los pueblos «célticos» de la Península se encuentran alusiones al simbolismo religioso del rostro o la cabeza pero, obviamente, desde el punto de vista iconográfico, no se alcanza siquiera el estadio de la valoración iconográfica de tipo «intencional». En la

(10) Lista de firmas en García-Bellido, *AEArq*, XXVIII, 1955, 5 ss.

(11) Y también, fuera de los museos peninsulares, el llamado «torso de Valladolid». Véase para estos materiales Palol, *Guía de Clunia*, 1974, 4.

(12) Balil, *Príncipe de Viana*, XXVI, 1965, ss. 29.

producción artística de los pueblos «ibéricos» podemos hallar «tipos» alusivos a condiciones de edad, posición social etc., pero ni siquiera en las piezas mas notables puede reconocerse, aunque no haya faltado algún intento en este sentido, un *retrato* en su sentido fisionómico. Éste, al igual que el retrato «psicológico» fue una aportación cultural del mundo romano.

Los retratos imperiales se atienden, en general, a la iconografía, o grupos iconográficos, oficial establecida en Roma y recibida de ella. Sin embargo muy pronto se advierten algunas variantes. El caso mas manifiesto y numeroso es la iconografía monetar de la familia julio-claudia en las series acuñadas por diferentes ciudades de la Península pero el mismo fenómeno puede advertirse en el retrato «de bulto». Tal es el caso del Augusto y de Livia hallados en Azaila y conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁽¹³⁾ o el Galieno del Museo de Lagos (Portugal)⁽¹⁴⁾, pese haberse considerado este último obra importada de Roma.

Desgraciadamente no tenemos aún una edición exhaustiva de los retratos imperiales hallados en la Península Ibérica aunque hayamos iniciado ya algunos trabajos en este sentido. De todos modos cabe al menos distinguir algunos aspectos que nos confirman otros que son válidos para la producción escultórica «patricia». Piezas importadas, obras de talleres sitos en los grandes centros administrativos... etc. En general el hallazgo de retratos imperiales es un hecho urbano y lo mismo sucede con las inscripciones dedicadas a los emperadores. Unos y otras se concentran en las ciudades de la Bética y de la Citerior mediterranea. En el interior los retratos faltan, con la excepción de algún hallazgo ocasional en centros militares, y las inscripciones, tambien con la excepción de las guarniciones, escasean.

Los cuadros que estableciera Garcia-Bellido⁽¹⁵⁾, hace casi un cuarto de siglo, para el retrato romano, imperial o privado, de la Península Ibérica, resultan, pese los

⁽¹³⁾ Garcia-Bellido, *Esculturas romanas de Espana y Portugal*, I, 1949, n.º 7 y 31.

⁽¹⁴⁾ Felletti-Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a Marco Aurelio Carino*, 1958, 226, n.º 294.

⁽¹⁵⁾ *Esculturas...*, cit. 5 ss.

retoques y complementos, sustancialmente válidos. Los retratos de los miembros de la familia julio-claudia son muy numerosos y aparecen incluso en ciudades de poca importancia (16). La disminución es evidente en época flavia, y quizás no pueda excluirse una posible interpretación socio-económica de este cambio (17), y se mantiene bajo los Antoninos aunque ni Trajano ni Adriano ofrecen el número de retratos, singularmente desechadas ciertas atribuciones de torsos, que pudiera pensarse. Son pocos los retratos de la dinastía severiana y con el Balbino de Itálica y el Galieno de Lagos concluyen la serie de los retratos imperiales de la Península.

Quizás debamos concluir que en el desarrollo de la retratística imperial en la Península contaron mas las élites urbanas que los individuos aislados. Quizás aquellos, singularmente en época julio-claudia, que intentaban conseguir la concesión de la ciudadanía romana del *equus publicus* o la *adlectio* en el senado pudieron ser los promotores de esta «abundancia» de retratos julio-claudios. Ni siquiera Vespasiano, pese la concesión del *Latium minus*, parece haber alcanzado un éxito semejante.

En lo que respecta al retrato privado puede llegarse a resultados semejantes. Los retratos republicanos son pocos y proceden en general de aquellos lugares donde es lógico buscarlos. Los centros de una cierta importancia ya en época republicana. O sea, grandes centros administrativos y económicos o alguna localidad de la Bética y de la Citerior mediterránea. No hay que olvidar de todos modos que con frecuencia, demasiada frecuencia, se han atribuido a época republicana retratos privados que corresponden en realidad a época flavia o trajana.

Es conocida la existencia en los retratos de particulares de algunas tendencias, que podríamos llamar «diferenciales», en el peinado, tipos etc., como sucede en la llamada «Gitana» de Mérida, en terracotas andaluzas, que no son retratos sino «tipos» y destinadas a formar parte de ajuares funerarios y ofrendas a santuarios, o en la cabeza «Güell» hallada en Ampurias. Esta última, hoy en el Museo Arqueológico de Barcelona,

(16) *Idem*, 1, c.

(17) Nierhaus, *Les empereurs romains d'Espagne*, 1965, 81 ss.

nos ofrece un ejemplo de interpretación «local» de peinados de época flavia y ello en uno de los lugares de la Península donde se podrían juzgar como nas evidentes las relaciones con el helenismo (18).

En época de Marco Aurelio un grupo de escultores, que generalmente han sido considerados griegos, produjo algunos retratos para clientes de diversas localidades de la Citerior. Este fenómeno aunque fue de breve duración, probablemente menos de un decenio, tiene un cierto interés sea por cuanto, de una parte, muestra unos programas ideológicos que, sustancialmente, pueden considerarse superponibles a los imperantes en Roma, esfera «oficial» o «patricia», y, de otra, habida cuenta de lo que hasta ahora ha llegado a nosotros, se trata de una producción artística que alcanzó una notable dispersión peninsular, singularmente en la Citerior, y una cierta abundancia. En estos retratos hallamos posturas «a lo filósofo», «jóvenes heroes» de aire melancólico que, en general afecta a todo el conjunto (19). Por el contrario, la pobreza de la retratística peninsular en el s. III nos impide conocer en la misma esfera, a parte alguna pieza aislada como un sarcófago hallado en Córdoba pero importado de Roma (20), los reflejos de la evidente «angustia» y congoja manifiestas en los retratos contemporáneos de Roma. Peor aun es la situación en el caso de los retratos del Bajo Imperio que, aún prescindiendo de discusiones cronológicas, constituyen un conjunto demasiado fragmentario y reducido para intentar, hoy por hoy, sentar unas conclusiones algo mas amplias.

Independientemente de estas breves, esbozadas y quizas apresuradas observaciones sobre los retratos romanos, no oficiales, de la Península Ibérica hay que resaltar que además de ciertos aspectos, que pudieran ser denominados «de color local», cuales las diferencias

(18) *Esculturas...*, 73 ss. Fernández de Avilés, *Memorias de los Museos Arqueológicos*, XIX-XXII, 1958-1961, 22 ss. Bianchi-Bandinelli, *o. c.*, 190 ss.

(19) Jucker, *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, Iv, 1963, 55 ss. Balil, *o. c.* nota 7.

(20) García-Bellido, *AEArq*, XXXII, 1959, 3 ss. (especialmente el retrato del marido).

de los peinados femeninos respecto a los establecidos por la moda de Roma, hay que tener en cuenta un interés evidente por lo individual y lo personal sin limitarse, y a veces separándose, de lo fisionómico. Así sucede en los retratos de la burguesía municipal de Mérida o Carmona⁽²¹⁾ donde se observa una peculiar atención, por la epidermis que se traduce en representaciones de «lunares» o verrugas. Otro hecho es la preferencia por el retrato frontal, como sucede en los retratos no oficiales de Barcelona. No es tan fácil sin embargo diferenciar en los mismos si la presentación de las zonas occipitales de modo inconcluso se trata de un esbozado intencional, pues los ejemplos son ya demasiado numerosos para que pueda continuarse sostenimiento seriamente que se trata de retratos inconclusos como se creyera al descubrirse los primeros ejemplares, o de formas de gusto propias o un recreo en el «non finito».

No sería difícil afirmar que este tipo de retrato, unido a una producción «cultura» de Tarragona, p. e.⁽²²⁾, sea un «hecho nuevo» consecuencia de una aportación romana que estableció la superación de las estatuas icónicas de «tipos» como puedan ser las esculturas, en buena parte, ibéricas o «ibericorromanas» «del «Cerro de los Santos» o los «guerreros lusitanos» que me inclino a considerar de época romana⁽²³⁾ y a los cuales añadiría algunas estatuas, oferentes, sedentes de la zona orensana de las cuales quisiera ocuparme con mayor detención y espacio en otra ocasión y lugar. De todos modos el retrato de «tipos», el «retrato intencional», la *alusión* icónica, se mantuvo durante la época imperial incluso en la Bética como muestran los ajuares de las tumbas de Baelo (Bolonía, Cádiz). Lo que se ha dicho en otros lugares y ocasiones a propósito de piezas como las figuritas de Montbouvry en el museo de Orleans, o la estela de Popaeus Senator en Matrei (Tirol) pudiera también decirse de los llamados «muñecos» encontrados, ya en el interior ya en el exterior de las mismas, en las

(21) *Esculturas...*, passim. *AEArq.*, XXXI, 1958, 205 ss. (esculturas del museo de Carmona).

(22) P. e., *Esculturas...*, 74 s.

(23) Para los últimos, entre otros estudios, Taboada, *Escultura celtorromana*, 1964.

tumbas de los s. I y II de la necrópolis de Baelo (24). De todos modos las piezas de Baelo no son una excepción y ello hace posible superar la interpretación de P. Paris que quería ver en ellos una representación de «genios funerarios». Piezas semejantes se encuentran, p. e., en San Pedro de Arlanza (Burgos), hoy en el Museo Arqueológico de Burgos y alguna pieza de Astorga puede añadirse a esta serie.

Es distinto, pero no puede prescindirse de él, el caso de los retratos, mas de tipos que fisionómicos, que aparecen en las estelas funerarias de hornacina tan frecuentes en Mérida y reconocibles en algún otro lugar del área extremeña (25). Los tipos corresponden, en general, a gustos romanos pero algunas piezas, singularmente fuera del área urbana de Mérida, muestran figuras en las cuales prevalece la representación de la cabeza y el cuerpo mientras las extremidades son cortas y delgadas, casi filiformes. Este tipo de representación lo hallamos también en otros lugares como Portugal, Galicia y algunas piezas de los territorios vascos. Pero en este caso este grupo de representaciones, que de por sí bastan para indicar la concepción «anorganicista» de la producción escultórica de época romana en estos territorios, aparecen insertas en un marco ornamental que no tiene nada que ver con las tradiciones o las formas indígenas como es la estela de nicho u hornacina.

Quizas estas piezas sirvan para indicar, en el campo de la plástica, el hecho harto mas amplio y que parece haber sido bien advertido por el autor de la *Vida de Apolodoro de Tiana* ya citado...

La importación de sarcófagos, fueran de tema pagano o cristiano, apenas tuvo en la península un reflejo en la producción local. Cuando, finalmente aparecen tales talleres, como sucede a fines del s. IV — inicios del s. V en Tarragona, en Andalucía y en la comarca de la Bureba (Burgos), la producción tiene un desarrollo personal y

(24) Paris, *Fouilles de Belo*, II, 1926, passim.

(25) García-Bellido, *AEArq*, XXX, 1957, 242 ss., XL, 1967, 110 ss.

proprio sin reducirse a un simple programa iconográfico (26).

Empezamos a conocer algo mas en lo referente a los mosaicos. Las piezas mas antiguas, pavimentos de *signinum* y de *testaceum*, los hallamos en las casas griegas de Emporion. Este tipo de pavimentos se extenderá en el área mediterránea de la Citerior, aparece en ocasiones en Andalucía y tiene una cierta penetración, remontando el valle del Ebro, hacia Occidente como demuestran algunos hallazgos de Aragón y Navarra. En cambio pueden considerarse raros o esporádicos los hallazgos de *crustae* de marmol o de *opus sectile*. Estos últimos, tras un corto exito en el s. I d. C., inicios, volveran a ponerse de moda en el s. II d. C.

El *emblema*, cuadro musivo concebido como pintura en piedra, se representa con cierta amplitud en el s. I en Ampurias produciendose una solución de continuidad que parece reanudarse en época severiana con ejemplares de Tarragona (27). En general durante los s. I y II los mosaicos pavimentales, de tipo geométrico, siguen modelos recibidos de Italia y que corresponden a la concepción dibujística del mosaico en blanco y negro (28). En estos momentos el mosaico policromo es tan poco frecuente que su hallazgo puede calificarse como excepcional e igual sucede, aparte los *emblemata*, en el mosaico figurado. El mosaico en blanco y negro figurado alcanzará, probablemente, los primeros años del s. III pero ya en plena competencia desfavorable con el mosaico figurado y ornamental policromos, est rechamente vinculados a cartones y quizas equipos, africanos. Poco a poco las composiciones figuradas tienden a hacerse más grandes y a ocupar mas espacio en la sintaxis decorativa del pavimento hasta alcanzar, p. e. en el mosaico de circo de Gerona, un mosaico de *thiasos* marino de

(26) Palol, *Arqueologia cristiana de la España romana*, 1967, 306 ss. Sotomayor, *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, 1973, 13.

(27) Balil, *BSEAAV*, XL, 1974, en prensa.

(28) Balil, *CAN XI. Merida* 1969, 540 s.

Italica o en un mosaico de Toledo con vistas de Alejandría, a ocupar, practicamente, la totalidad del pavimento (29).

Se ha indicado ya como en estos momentos comienzan a hacerse perceptibles las aportaciones africanas. Sin embargo algunos ejemplares inducen a sospechar que junto a los elementos africanos también se hallaron presentes equipos cuya formación procedía de talleres del Mediterráneo Oriental. Así sucede en el mosaico de «Las Tres Gracias» de Barcelona o el mosaico de «Perseo y Andromeda» de Tarragona. A ésto hay que añadir que no parece llegara a romperse la relación con talleres de Italia, probablemente de Roma, y ejemplo de ello son tanto, para el s. III, el citado mosaico circense de Gerona como, para época constantiniana, el mosaico de igual tema hallado en Barcelona (30).

En el mosaico ornamental del s. III se advierten además reelaboraciones de temas y motivos geométricos procedentes del repertorio de los mosaicos en blanco y negro que ahora reciben una «traducción» policroma. Junto a estas composiciones de caracter geométrico aparecen otras que han tenido como fuente de inspiración las decoraciones de soffitos o de alfombras y en los cuales se explotan las posibilidades de los temas de guirnaldas y entrelazos.

Durante el s. IV el repertorio ornamental se empobrece o mantiene en sus posiciones previas sin desarrollar nuevas adquisiciones. Por el contrario el repertorio figurado tiende al gigantismo desarrollando una temática propia del llamado «ambiente de los latifundistas», carreras, espectáculos de anfiteatro, escenas de caza, o también, grandes composiciones mitológicas como son los grandes cuadros sobre la historia de Aquiles, singularmente su estancia en Skyros, como en la villa de Pedrosa de la Vega (Palencia) o en Santisteban del

(29) Balil, *BRAH*, CLI, 1962, 257 ss. *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, 1961-1962, 123 ss.

(30) Balil, *BRAH*, CLI, 1962, 257 ss. *AEArq*, XXXI, 1959, 63 ss. O. c. en nota 27. *Mosaicos romanos de Barcelona*, en preparación.

Puerto (Jaén) (31). Lo mismo puede decirse del repertorio y programa de las decoraciones musivas de la cúpula del mausoleo de «Centcelles» (Constantí, Tarragona), singularmente en el friso inferior con temas de caza. Sin embargo la relación con África es singularmente visible y mas destacada, y no solo en lo que respecta a las laudas funerarias de mosaico, aunque las relaciones con Italia campeen aún en los mosaicos de «Centcelles» y algunos, insuficientemente estudiados aún, de la villa romana de Fraga (Huesca) (32).

En algunas composiciones se advierte como, progresivamente pero no automáticamente y menos aún de modo general, se inicia una cierta pérdida del sentido de la «organicidad». Ya existen algunos precedentes en el s. III, p. e., en el mosaico circense de Gerona faltan las representaciones de sombras que, en cambio, aparecen en mosaicos de tema mitológico hallados en el mismo conjunto y que, además, son, probablemente, obra del mismo taller. Frente a este caso que, hasta cierto punto, puede considerarse como precursor, hay que observar que muchos de los mosaicos figurados del s. IV, singularmente algunos hallados em grandes villas del centro de la Península, conservan aún las representaciones de sombras e incluso, en algunas ocasiones, han sido concebidos, como el mosaico de «Hylas y las ninfas», en el Museo Arqueológico de León, de modo no muy alejado de la concepción del mosaico en cuanto «pintura en piedra» (33). Por el contrario, algunos mosaicos que, seguramente, deben pertenecer a los últimos años del s. V, como el firmado por *Annibonus*, de Mérida, o en el mosaico de Estada (Huesca), acompañado de algunos versos de la «Eneida», el perdido mosaico de la basilica de Santa Maria en Palma de Mallorca puede aceptarse que deben valorarse en cuanto documentos

(31) Balil, *Principe de Viana*, XXVI, 1965, 281 ss. Palol, *Actes du Colloque sur la mosaïque grecque et romaine. Vienne 1971*, en prensa. *Acta Archaeologica Hispanica*, en prensa.

(32) Palol, *Arqueologia...*, cit., 116 ss. y 281 ss.

(33) Balil, *Revista de Guimarães*, LXVIII, 1958, 337 ss. De Pablos, *III Congreso Nacional de Arqueologia*, Porto, 1973, en prensa.

de la disgregación de la forma antigua, simples cáscaras carentes de contenido. Los dioses, como los genios de las estaciones en un mosaico de Córdoba, aparecen ahora con indumentarias equivalentes a las de los mortales (34).

Hoy empezamos a comprender algunos detalles mas de la producción musiva de los s. III y IV, p. e. dentro de la provincia de Lusitania Mérida ofrece mosaicos que se diferencian bastante de lo habitual en los mosaicos correspondientes al area lusitana del moderno Portugal. Tras una supervivencia, que se advierte en otros lugares, del mosaico figurado en blanco y negro hasta época severiana Mérida ofrece, p. e. en la «casa del anfiteatro», composiciones, esquemas e iconografías que inducen a pensarse en la intervención de equipos de formación o procedencia africana y en algunas ocasiones, como en el llamado «mosaico cosmogónico», la ambición de traxistas y ejecutores alcanza a ejecutar grandes composiciones donde se luce una compleja iconografía y un rico repertorio simbólico. Hoy por hoy creo puede aceptarse que Merida se encontraba, en cuanto al mosaico, en unas condiciones semejantes a las de Andalucía donde la producción de los s. III y IV se muestra muy vinculada al Africa, aunque ciertamente no a la Tingitana cuya producción ofrece características muy suyas, y apenas sea perceptible, por el momento, una relación con Italia o el Mediterráneo oriental semejante a la apuntada para la Citerior (35).

En Portugal la continuidad del mosaico en blanco y negro queda documentada por un pavimento de Batalha, hoy en el Museo Etnológico Portugués (Lisboa) que muestra, al contrario del gusto itálico, un cierto complacimento en la fragmentación del espacio que debía ser decorado en pequeños cuadros ocupados a su vez por figuras pequeñas. Este gusto, que no me atrevo a llamar miniaturista pero que puede tener una cierta vinculación en algunos casos con decoraciones de

(34) Balil, *Príncipe de Viana*, XXVI, 1965, 281 ss.

(35) Balil, *AEArq*, en prensa (= *Homenaje a A. García-Bellido*)

casetones, se encuentra en mosaicos polícromos de Conimbriga, en el mosaico del triclinio de Torre da Palma o en el «mosaico de los caballos» de la misma villa. Resulta un tanto excepcional el caso de los mosaicos de los ambulacros del patio de la villa de Santa Victoria de Ameixoal, hoy en el Museo Etnológico Portugués, donde se unen composiciones que juzgaríamos inspiradas en cartones africanos, p. e. Ulises y las sirenas o incluso un cortejo de tritones y nereidas, con algunas escenas de tipo popular, humorístico y un tanto caricaturesco acompañadas de letreros ⁽³⁶⁾ Creo sin embargo que hoy empieza a delinearse en Portugal, con los hallazgos del Algarve en el último decenio y la posibilidad de una mayor comprensión de las aportaciones de Estacio da Veiga, la existencia de una provincia musiva cuya definición y relaciones ofrecen un interesante campo de estudio.

Como se ha visto empezamos a contar, en algunos casos, con la posibilidad de definir y aislar la producción de algunos talleres. Tal es el caso de algunos pavimentos de Córdoba fechables en época severiana. Lo mismo puede decirse de buena parte de los mosaicos de Galicia y algunos de Bracara que plantean la existencia de un posible taller itinerante ⁽³⁷⁾.

Algo semejante se advierte en mosaicos de algunas villas de la provincia de Soria ⁽³⁸⁾ de todos modos la producción tardía en el Centro de la Península nos permite conocer una gran variedad de producción y demanda por parte de una clientela que por gustos y condición participa de lleno en el ya aludido «ambiente de los latifundistas» ⁽³⁹⁾. El valle del Duero, el alto y medio Ebro aparecen hoy como un gran centro de consumo durante los tres primeros cuartos del s. iv. El hecho es interesante puesto que la documentación disponible

⁽³⁶⁾ En general Alarcão, *Portugal romano*, 1973, 191 ss. Chaves, *Arch. Port.*, XXX, 1938, 14 ss. Heleno, *idem*, n. s., IV, 1962, 313 ss. Almeida, *idem*, 3.ª s., 1970, 263 ss.

⁽³⁷⁾ Balil, *Colloque...* cit. en n. 31. Acuña-Castroviejo, *CAN XIII. Huelva 1973*, en prensa. *Estudios sobre mosaicos romanos*, III, 1973, 5 ss.

⁽³⁸⁾ Pita, *BSEAAV*, XXXIV-XXXV, 1969, 31 ss.

⁽³⁹⁾ *Vide supra* y o. c. en nota precedente.

demuestra que, hasta mediados del s. II, la clientela y demanda de mosaicos en esta zona había sido exclusivamente urbana. Solo en el s. III empieza a destacar una clientela y una destinación rural cuya demanda y consumo crecen a medida que los *honestiores* abandonan las ciudades y se establecen en el campo hasta el extremo que son muy pocos los mosaicos del s. IV hallados en las ciudades.

Nos encontraremos ahora con el hecho que áreas de la Península donde, como se verá mas adelante, el reflejo del patrimonio iconográfico del helenismo asimilado por el mundo romano había sido escaso cuando no inexistente entra ahora de lleno en la demanda de productos y se establece una investigación y búsqueda muy propias de temas que apenas habían estado representados en el viejo repertorio iconográfico del mosaico romano en la Península. Permanecen las escenas de caza pero disminuyen las representaciones de las estaciones. Faltan absolutamente los mosaicos con escenas de trabajos agrícolas pero abundan los temas mitológicos inspirados en iconográficas, en ocasiones, procedentes de obras pictóricas poco destacadas o poco conocidas. Así se observa un especial interes por mitos como el de Belerofonte, el de Hylas o ciertos aspectos de la vida de Aquiles y el mismo gusto por la búsqueda de lo insólito se advierte en mosaicos donde la forma antigua ha desaparecido y solo queda el interés por el tema (40).

Los mosaicos y los mausoleos gentilicios de los propietarios de las villas, así como algún que otro *martyrium*, son las manifestaciones preferentes de una sociedad que se ufana en mostrarse como concedora consumada de las viejas iconografías de los mitos clásicos quizás al modo de nuevos Trimalciones (41), independientemente de su ideología religiosa. No se trata en modo alguno de una sociedad aislada o un caso particular puesto que mausoleos, *martyria* y sarcófagos se conciben y construyen según los usos establecidos en la sociedad latifundista del mundo mediterráneo. En ocasiones, como en Écija (Sevilla) o en Puebla Nueva

(40) Palol, *oo. cc.* en n.º 31. De Pablos, *o. c.*

(41) Bail, *Hispania*, XXVII, 1967, 245 ss.

(Toledo) los sarcófagos se muestran como ecos de una inspiración oriental, o incluso, pudieron ser importados (42). En ocasiones incluso pudiera pensarse que nos encontramos en plena ambiente de la promoción social de algunos grupos peninsulares en la corte teodosiana de Constantinopla (43) o que la fé que llevó a Egeria hasta Oriente podía dar lugar, en ocasiones, a la llegada de piezas seleccionadas a la Península como puede ser tanto el «disco de Teodosio» como el *chrismon* de la iglesia de Quiroga (Lugo) (44).

Pero no debemos olvidar que toda esta exhibición, todo este lujo, quizás indicio del cambio del «centro moral» de la Península (Palol) (45) fuera montado como un decorado teatral, una escenografía «a lo Potemkin» que cubriera, mas que ocultara, un mundo cultural bastante diferente.

Si, hasta ahora, hemos estado hablando de una producción artística que giraba en torno a la Bética y las ciudades de la Citerior mediterránea, ha llegado el momento de tener en consideración un «fondo» que comprende dos tercios del área peninsular. Un mundo donde la diversidad a la cual se aludía al principio de este trabajo toma aspectos que quizás pudieran calificarse de dramáticos. Debo decir ante todo que no creo, como pensaba Puig y Cadafalch con respecto a Cataluña (46), que el «hecho romano» fuera en estos territorios un simple barniz que, en el mejor de los casos, alcanzó a ocultar, por un espacio de tiempo bastante breve, un gusto y un arte indígena que, por razones «étnicas» eran bastante diferentes, cuando no opuestos, al «disfraz» romano lo cual habría sido demostrado por el nuevo desarrollo de este «espíritu indígena» en la Alta Edad Media. Creo mas bien que nos hallamos de nuevo ante una diversidad y diferencia que no es étnica sino la resultante de los diferentes grados de desarrollo

(42) Palol, *Arqueologia...*, cit. passim. Sotomayor, *o. c.*, 13.

(43) *PLRE*, s. v. «Cynegius 3».

(44) Palol, *Arqueologia...*, cit., 248.

(45) Palol, *Castilla la vieja entre el Imperio Romano y el Reino visigodo*, 1970. Balil, *Legio VII Gemina*, 1970, 603 ss.

(46) *L'architecture romane a Catalunya*, 1934, 389 ss. *L'art wisigóthique et ses survivances*, 1961 (escrito en 1944).

social y económico. Diferencias que se manifiestan en pequeñas comarcas, entre ciudad y campo, entre llano y colina, entre colinas y montañas. Diferencias entre ciudadanos y campesinos, entre señores y siervos, entre comerciantes y artesanos, diversidad también entre artesanos y campesinos y, no menos marcada, entre pastores y agricultores. Diversidad en fin entre los soldados licenciados y aquellos de sus paisanos que jamás se habían alejado de sus hogares.

Por ello sucede que a pocos kilómetros de localidades que, como Ager (Lérida), ofrecen sarcófagos importados de talleres de Roma aparezcan estelas funerarias que documentan gustos y culturas artísticas muy diferentes (47). La valoración de estos documentos que tienen poco que ver con la producción «plebeya» romana y absolutamente nada con la «patricia» exige una atención que hasta ahora no han recibido.

Vale la pena, entre el rico material existente, seleccionar alguna que otra pieza. Quizas las más conocidas, en parte ya que no en su totalidad, son las estelas halladas en diferentes localidades del valle de Lara en la provincia de Burgos. Cabe relacionarlos con materiales de otras localidades y también hay que reconocer la coexistencia en ellos de tipos y programas decorativos muy diferentes (48). De todos modos Bianchi-Bandinelli ha sabido definir, con pocas palabras, los aspectos más notables de las estelas de Lara:

«Nella zona attorno a Burgos le stele conservano una decorazione a intaglio, con preferenza per una terminazione a disco, che deriva direttamente dalla tradizione della lavorazione del legno. Queste forme e questa tecnica sono accompagnate di raffigurazioni in rilievo, anche queste piuttosto intagliate che scolpite, a rilievo piatto e a contorno lineare, che si ricollegano più alla tradizione celtica di La Tene che alla scultura romana... in tale primitivo repertorio ornamentale é quasi una sorpresa scorgere una iscrizione latina in bei caratteri romani» (49).

(47) Para Ager, Pita, *Ampurias*, XXIV, 1962, 315, ss.

(48) El material en Abásolo, *Epigrafía romana de la región de Lara de los Infantes*, 1974.

(49) *O. c.*, 184.

En realidad la sola inscripción latina es de por sí una aportación nueva. Ciertamente es que estas peculiaridades paleográficas a las cuales alude Bianchi-Bandinelli, faltan en las inscripciones labradas en granito halladas en Galicia, Portugal o en Extremadura y en el grupo de inscripciones «vadinienses» en los confines entre León y Asturias⁽⁵⁰⁾. Los estudios paleográficos de Navascués llegaron a la conclusión que la producción de estas piezas, singularmente en Salamanca pero también en localidades de Cantabria, debió concluir, o reducirse extraordinariamente, en el s. III d. C.⁽⁵¹⁾. La ornamentación del grupo de Lara, que parece emparentada a técnicas de labra en madera y que se advierte también en cerámica prerromana o en productos indígenas de época imperial⁽⁵²⁾, no aparece, o solo aparece raramente, en piezas del Occidente de la Citerior o en Lusitania ni es abundante en localidades situadas al E. de la actual provincia de Burgos. Tanto en Navarra como en Álava hallamos solo un relieve plano y un contorno lineal para las figuras, los racimos de uvas y algún que otro motivo. Por el contrario lo ornamental aparece inciso, y a veces en negativo como en las representaciones de páteras⁽⁵³⁾, y si de las estelas pasamos a otros tipos de relieves, p. e. los arquitectónicos, hallamos iguales técnicas de trabajo. Sin embargo entre estas piezas y las de Asturias y León no hay otra coincidencia que el uso de una técnica. En este sentido ni siquiera las «estelas-casa» de Poza de la Sal, pese a ser un grupo aislado y llamativo, se apartan de lo indicado⁽⁵⁴⁾.

Nos hallamos ante territorios donde, como es sabido, puede considerarse como prevaleciente o dominante un substrato étnico céltico pero no desprovisto de matices y particularismos, p. e. grupos aparte como los bascos o la presencia de elementos no célticos en ambiente céltico. Se trata de un mundo, en general, donde las rela-

⁽⁵⁰⁾ Navascués, *AEArq*, XLIII, 1970, 175 ss.

⁽⁵¹⁾ Navascués, *BR AH*, CLII, 1963, 159 ss. CLVIII, 1966, 181 ss. CLIX, 1967, 7 ss.

⁽⁵²⁾ Watterberg, *Ampurias*, XXII-XXIII, 1960-1961, 288ss. *BSEAAV*, XXX, 1964, 318 ss.

⁽⁵³⁾ Elorza, *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología*, XIII, 1969, 53 ss.

⁽⁵⁴⁾ Abásolo, *BSEAAV*, XXXIX, 1973, 434 ss.

ciones con los griegos no debieron ir mas allá de los tratos con algún mercader de vino o de alguna pieza ornamental como las aparecidas en algunas necropolis del país de los vettones⁽⁵⁵⁾. Pero, junto a este hecho, existe la seguridad de las relaciones entre púnicos y turdetanos con la Extremadura española y el S. del Portugal, al menos hasta el Tajo y en el interior hasta las serranías abulenses, y añádase también la presencia de navegantes del S. en las costas de Galicia⁽⁵⁶⁾, los motivos mediterraneos en la orfebrería castreña⁽⁵⁷⁾ y de otros lugares⁽⁵⁸⁾.

Sin embargo hay un hecho que permanece, célticos o no célticos, con o sin relaciones mediterráneas, la cultura artística de estos pueblos en época prerromana es fundamentalmente decorativa, ornamental pero no figurativa. Hallamos incluso una rica escultura animalística que se ha utilizado como base para definir un área cultural, la «cultura de los verracos»⁽⁵⁹⁾, podrá añadirse alguna pieza de orfebrería, como los caballitos de Saldaña (Palencia)⁽⁶⁰⁾, algunas cerámicas zoomorfas o con temas decorativos zoomorfos que traducen una concepción no organicista como sucede, pongamos por caso en lo cerámica de Numancia⁽⁶¹⁾, prescindiendo ahora de su controvertida y discutida cronología. Sin embargo la representación humana aparece solo en algunos pequeños bronceos, de cronología insegura⁽⁶²⁾, en esculturas de cronología no menos insegura⁽⁶³⁾ o en alguna orfebrería excepcional como las diademas de Ribadeo⁽⁶⁴⁾. Pero si estos documentos son pocos aun son menos

(55) Balil, *o. c.*, en nota 2.

(56) Balil, *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia*. Coimbra, 1970, II, 1971, 341 ss. *Idem*. Porto 1973, 211 ss.

(57) Blanco, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 1957, 267 ss.

(58) Radatz, *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel*, 1969.

(59) Martin-Valls, *Los vettones*, en prensa.

(60) Herrero, *BSAAV*, XXXIV-XXXV, 1969, 321 ss.

(61) Wattenberg, *Las cerámicas indígenas de Numancia*, 1963.

Para algunas de estas piezas, así como bronceos, puede observarse un tipo de perspectiva «aérea» estudiada por Romero (F.), *Actas do III Congresso Nacional de Arqueologia*. Porto 1973, en prensa.

(62) p. e. Maluquer de Motes, *Rev. Guim.*, LXII, 1952, 233 ss. Blanco, *idem*, LXVII, 1957, 499 ss.

(63) Taboada, *o. c.*, passim.

(64) Radatz, *o. c.*, 191 ss.

aquellos, como sucedía en las estelas de Lara, donde pueda hallarse algún intento de desarrollo narrativo (65). Por consiguiente parece que a la aportación romana representada por las inscripciones hay que añadir con igual derecho y propiamente romanas la representación figurada y la narración. Si se prescinde de aspectos técnicos de labra habrá que observar además que faltan estelas de los tipos indicados pero con inscripciones indígenas, en cuanto lenguas y alfabeto. Ocasionalmente han aparecido estelas que fueron consideradas anepígrafas pero se ha visto muchas veces que estas piezas se unían a fragmentos que conservaban restos de la inscripción latina. Otras, ornamentales y seguramente anepígrafas, ofrecen grandes dudas respecto a su cronología por cuanto se ha visto que las llamadas «estelas discoideas», consideradas en el pasado como muy antiguas alcanzan en la realidad fechas muy próximas a nosotros (66). Puramente romana parece el interés que se advierte en las estelas de Lara por representar escenas pastoriles, tejedoras, banquetes, difuntos sentados en muebles con marcados elementos romanos (67), juegos funebres, pateras, elementos de paisaje con vides y pajaros, pavos reales junto a la cratera etc. Todo ello es nuevo y, al igual que las inscripciones latinas, sin relación alguna con el mundo prerromano.

Pero, al mismo tiempo, cuando menos durante los dos primeros siglos del Imperio algunas de las ciudades de estos territorios compraron, ocasionalmente, algunas esculturas que hoy constituyen la representación de la corriente «culta» del arte romano en estas zonas.

Tales son las ya citadas cabezas de Azaila, otra, también en bronce, menor del tamaño natural, hallada con restos del cuerpo y extremidades, en un yacimiento romano de Fuentes de Ebro (Zaragoza) (68) y que cor-

(65) *Corpus Signorum Imperii Romani*. España, Lara, por J. A. Abásolo (en preparación).

(66) Frankowski, *Las estelas discoideas de la Península Ibérica*, 1920. Cruchaga, López-Sellés, Saralegui, *IV Symposium de Prehistoria Peninsular*. Pamplona 1965, 1966, 231 ss.

(67) El mobiliario de las estelas de Lara ha sido estudiado por Cancela Ramírez de Arellano.

(68) Beltrán, *Caesar Augusta*, IX-X, 1957, 99 ss.

responde a una representación de una divinidad. Lo mismo puede decirse de las estatuas de bronce, hoy perdidas, que aparecieron en el municipio flavio de Pompaelo, la actual Pamplona, la gran estatua en mármol hallada en Iruña, ya citada⁽⁶⁹⁾, los fragmentos de una estatua loricata hallados en poza de la Sal y conservados en el Museo Arqueológico de Burgos. A estatuas del mismo tipo pertenecen fragmentos bronceos hallados en Nava del Rey (Valladolid) y Rosinos de Vidriales⁽⁷⁰⁾. Respecto a Clunia hay que recordar algunos hallazgos de retratos en mármol⁽⁷¹⁾. La excavación del teatro de «Cabeza de Griego» (Sahelices, Cuenca), la antigua Segobriga, ha permitido recuperar algunas estatuas que formaban parte de su decoración. Un establecimiento periférico como «Monte Bernorio» dió algunas estatuas en piedra que, en cuanto modelos e iconografía corresponden al grupo «culto» aunque sea obra de artesanos que, ciertamente, no se sentían muy dueños de las técnicas que se proponían emplear. Aún pudieran añadirse algunos hallazgos de sarcófagos procedentes de talleres romanos hallados en la zona de la Meseta⁽⁷²⁾.

En Aragón, ya en las proximidades de Navarra, hallamos algunos relieves que pudieron pertenecer a monumentos funerarios con friso dórico, del tipo estudiado por Torelli y que son muy frecuentes en Barcelona⁽⁷³⁾, pero también aparecen relieves con guirnaldas, cabezas de Atis, máscaras teatrales etc. que nos aproximan a otras piezas de Barcelona y se incluyen en el

⁽⁶⁹⁾ Balil, *Príncipe de Viana*, XXVIII, 1965, 29 ss. Debo al dr. Elorza la noticia de la localización de una parte de una de las estatuas de Pamplona en las colecciones del «Museo Lazaro galdiano» de Madrid.

⁽⁷⁰⁾ Acuña-Fernández, *Escultura militar romana de la Península Ibérica*, en prensa. Martín-Valls, *BS.A.A.V.*, XXXIX, 1973, 406 ss.

⁽⁷¹⁾ Palol, *BS.A.A.V.*, XXVII, 1961, 5 ss. *Guía de Clunia*, cit.

⁽⁷²⁾ Navarro, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, III, 1939, lams. CCXXV ss. Balil, *Esculturas romanas de la Península Ibérica (I)*, en preparación.

⁽⁷³⁾ Balil, *Esculturas romanas de Barcelona*, en prensa.

grupo llamado «Narbonense» (74) y cuya extensión en la Citerior mediterránea ya ha sido observada. También algunos fragmentos de Navarra, procedentes de localidades inmediatas a Alava, en las proximidades de la *via aquitana*, podrían relacionarse con este grupo y, en un sentido diferente, con el gran sepulcro de los Atilios en Sadaba (Zaragoza) (75).

Sin embargo, cuando se estudia en su conjunto, estos productos aparecen aislados con respecto a las dominantes, singularmente con respecto a las estelas funerarias, de la escultura de este territorio aparte algún que otro reflejo iconográfico. Este fenómeno es aun más evidente cuando se estudia el material escultórico de época romana hallado en Galicia (76).

La escultura, en piedra de Galicia, si se exceptúan las estelas sepulcrales, es reducida pero ciertamente es bastante mas numerosa de lo que pudiera deducirse de algunas publicaciones efectuadas. En algunos casos solo las circunstancias y ambiente del hallazgo permiten situar algunas esculturas en época romana. Se trata de piezas que, en lo tipológico, corresponden a una concepción no organicista de la figura humana muy parecida a la ya señalada para algunos relieves.

Se trata de esculturas en bulto que presentan cuerpos macizos y apenas esbozados con cabezas prominentes. En éstas los detalles del rostro apenas se indican cuando no faltan totalmente. Brazos y piernas son cortos y delgados, casi filiformes y predominan en general estructuras tectónicas que tienden a formar volúmenes geométricos de igual modo que en los relieves se tiende a las figuras regulares.

Las esculturas de Galicia que podemos considerar vinculadas a la corriente «cultas» se reducen a tres. Una cabeza de Afrodita, de lejano trasunto praxitelico, procedente de Lugo; un grupo, aproximadamente a un tercio del natural, de Dionysos y Ampelos, hallado en Mourazos (Orense) y labrado en un mármol que no es pro-

(74) Uranga, *IV Symposium de Prehistoria Peninsular. Pamplona 1965, 1966*, 223 ss.

(75) Menéndez Pidal, *AEArq*, XLIII, 1970, 89 ss.

(76) Balil, *La escultura romana en Galicia*, en prensa.

pio de la región (77) y, finalmente un relieve hallado en Sarria (Lugo), conservado en el Museo de Pontevedra y que muestra en uno de sus lados el episodio de «Ulises y las sirenas» y en otroó dos togados (78). Este número de piezas es sensiblemente equivalente al que ofrece el territorio de los *astures cismontani*, estatua icónica de Astorga etc., y muy superior al que ofrece el de los *astures trasmontani* (79).

El grupo de «Dionysos y Ampelos» hallado en Mourazos se inspira, indudablemente, en un tema «culto» de raigambre helenística y, en cierto modo puede ser considerado el prototipo temático, aunque no formal, de una serie de relieves hallados en Galicia con representaciones de tipo dionisiaco. Sin duda el mas interesante aparece en una estela sepulcral de Vigo (80) que muestra hasta que punto el cantero local se desinteresó por los problemas de organicidad, perspectiva y encuadre de un tema iconográfico que, para él, era substancialmente extraño. En este caso, como en tantos otros, hallamos el habitual relieve «plano», con detalles incisos y sin ningún propósito o aspiración de tipo ilusionístico o de valoración clarooscural. Estos intentos los hallamos en Galicia unicamente en el caso del citado relieve de Sárria en una representación, caligráfica, de los pliegues de la toga y en Asturias en un busto de togado de una estela de Los Cabos, en el Museo Arqueológico de Oviedo.

Esta ausencia de iconografías «cultas», prestamos del gran repertorio iconográfico legado por el mundo helenístico, desaparece cuando se pasa de la escultura en piedra al estudio de los pequeños bronceos. Una colección de estas piezas, formada por los hallazgos efectuados al N. del Duero entre los Pirineos y el Oceano ofrece perspectivas muy diferentes que las de una colección de escultura en piedra del mismo territorio.

Es lógico que en unos territorios, como los del Occidente peninsular, donde las tradiciones anicónicas

(77) Taboada, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 1969, 27 ss.

(78) Balil, *Rev. de Guim.*, LXX, 1960, 124 ss.

(79) Corpus Signorum Imperii Romani. España, *Asturias*, en preparación. Balil, *Esculturas romanas de Asturias*, en preparación.

(80) Taboada *o. c.*

indígenas no habían hecho posible la creación de una iconografía de las divinidades propias la elaboración se efectuara en época imperial tomando como punto de partida los modelos romanos (81).

Si exceptuáramos, en parte, las representaciones animalísticas (82), vemos que las representaciones responden casi exclusivamente a tipos clásicos. Por ello soy bastante esceptico sobre la validez de algunas distinciones, mas apresuradas y subjetivas que detenidas y objetivas, entre «producción «local» e «producción importada», ya de localidades mediterráneas de la Península ya de fuera de la misma cuando no se aducen otros criterios que los calificativos de «bárbaro», «rústico» o «decadente» que parecen condenados a no desaparecer del vocabulario de nuestras publicaciones.

Si la escultura, en bulto, labrada en piedra es escasa en este territorio los bronceos son numerosos. Hallamos figuras aisladas de divinidades, como Tychè — Fortuna, que, quizás, en algunos casos deba considerarse representación de una divinidad indígena (83), o el frecuentísimo Mercurio, del cual pudiera decirse lo mismo. También son frecuentes Minerva, togados sacrificando, quizás representaciones de lares o genios, etc. Pero, junto a estas figuras, hallamos también apliques de muebles y ornamentos de carros y atalajes (84), con temas inspirados en el repertorio helenístico o en la iconografía de los orígenes de Roma aunque, en general, el programa no sea siempre tan ambicioso. De todos modos el principal interés de estos bronceos quizás consiste principalmente en su aparición en áreas donde la escultura en piedra falta, en bulto, o escasea, en relieve. En estas comarcas, al contrario de lo que sucede en Andalucía o en la Citerior mediterránea, los bronceos representan una parte notable, quizás la mas numerosa, de la industria artística destinada a satisfacer un determinado tipo de apetencias.

(81) Rodríguez-Lage, *Las estelas funerarias de Galicia en época romana*, 1974.

(82) P.e. alguno tambien de inspiración helenística. Cfr. o. c. en nota 72, lam. CCXXIX.

(83) Así aparece en una patera, Blanco, *Rev. Guim.*, LXIX, 1959, 453.

(84) Fernández de Avilés, *AEArq*, XXXI, 1958, 3 ss.

En tono menor puede empezar a hablarse en el mismo sentido de la decoración figurada, no animalística, de la *terra sigillata* hispánica. Si las investigaciones anteriores propendían a una absoluta vinculación gálica, y mas concretamente sudgálica, de este repertorio figurativo los recientes estudios de Méndez-Revuelta han señalado suficientemente hasta que extremo existen otras vinculaciones que no pueden reducirse al indiscriminado y exhaustivo saqueo del repertorio gálico (85).

A modo de resumen podríamos señalar que la Península nos muestra una importación y una ré-creación del «arte patricio» de Roma. El «arte plebeyo» toma un desarrollo propio y, partiendo de las ciudades del Mediterraneo, puede alcanzar hasta localidades de la zona central del valle del Ebro. El fenomeno es parecido, en cuanto estímulos, al que se manifiesta con respecto a la producción de la Narbonense y su difusión a lo largo del eje Rodano-Rhin. Pero, de todos modos, vemos como en el Rhin, especialmente en Treveris, se alcanzaba a superar la simple reproducción del modelo y se creó un lenguaje artístico propio aunque fuera, allí y aquí, una producción dedicada a unas minorías, mercaderes y funcionarios allí, grandes propietarios agrícolas en el Ebro. En realidad esta difusión actua, o parece actuar, en lo que hoy podemos juzgar mas como difusora de iconografías y de una «cultura de imágenes» que de fermento para la creación de un lenguaje expresivo propio. Por otra parte el fenómeno del Ebro-Mediterráneo no encuentra, en lo que sabemos, equivalentes en el valle del Guadiana o en el del Tajo pese a la existencia en el primero de un gran centro administrativo como Mérida mientras en la Betica la corriente «culta» parece predominar ampliamente sobre las manifestaciones «plebeyas» que, sin embargo, no podemos en modo alguno considerar como inexistentes.

(85) Méndez-Revuelta, *La decoración figurada humana en la terra sigillata hispánica*, en prensa.