

## **LOS BRONCES FIGURADOS ANTIGUOS DEL MUSEO EPISCOPAL DE VIC (Barcelona)**

M.<sup>a</sup> DOLORS MOLAS I FONT \*

Las piezas inéditas que integran la colección de bronce figurados del MEV tienen un denominador común que es el desconocimiento, tanto de su origen como de las circunstancias y momento en qué éstas ingresaron en el museo, si exceptuamos los ejemplares números 1.6, 1.8 y 3.5.

Se trata de piezas aisladas procedentes seguramente del mercado del anticuario, de donaciones e incluso de intercambios. Esta situación de carencia de contexto arqueológico-estratigráfico, nos obliga a realizar su estudio a partir del método estilístico-comparativo, método que implica ya de por sí un límite importante que es la subjetividad, de la cual adolecen la mayoría de intentos clasificatorios. Respecto a la utilización del método de análisis metalográficos, es aún difícil de aplicar dada la ausencia de muestrarios analíticos amplios, especialmente en lo que respecta a los bronce ibéricos.

Junto a ello hemos de tener en cuenta que la pequeña toréutica de bronce es una forma de expresión artística que en la antigüedad evolucionó lentamente. Con gran acierto escribe Stephanie Boucher al hablar de los pequeños bronce romanos que "el arte del bronce es un arte sabio en el cual las ataduras clásicas jamás desaparecen por completo" (BOUCHER, 1976, p. 99. MITTEN-DOERINGER, 1980, p. 232).

El total de las quince piezas que integran la presente colección se ha dividido, en base al método estilístico-comparativo, en cuatro grupos que corresponden a otras tantas áreas de producción y de origen:

1. IBERICOS.
2. ITALICOS.
3. ROMANOS.
4. ROMANO-PROVINCIALES.

Dentro de esta diversidad, dos son los aspectos que dan unidad al conjunto. Se trata en primer lugar de la técnica de fundición y en segundo lugar de la finalidad para la cual fueron fabricados.

\* Departamento de Historia Antigua. Universidad de Barcelona.

El total de las piezas fueron elaboradas por el mismo sistema de fundición que es el de la cera perdida. Este sistema es muy antiguo y si bien es difícil de saber exactamente cuándo fue utilizado por primera vez, existen documentos referentes a que los sumerios y las gentes del Valle del Indo lo conocían ya en el III milenio a. C. y de que en Egipto fue utilizado durante la Dinastía XVIII después del 1573 a. C. (SAVAGE, 1968, p. 20). La variedad más primitiva y sencilla es la que produce pequeñas figuras macizas y que irremediablemente comporta la pérdida del molde. La configuración definitiva de la pieza viene dada por el trabajo del cincel, de la lima, del buril, del punzón e incluso del pulimentado, y del cual quedan señales en la superficie de aquellas piezas menos cuidadas (BLANCO, 1981, p. 54). Este peculiar método de fabricación, dio lugar a productos altamente individualizados que dificulta la elaboración de grupos y con ellos poder determinar los talleres en los cuales fueron confeccionados (MITTEN-DOERINGER, 1970, p. 231). Esta sería la variedad del sistema de fundición de la cera perdida utilizada para la elaboración de los pequeños bronceos del MEV.

Precisamente, lo que caracteriza la técnica bronceística greco-romana es el empleo casi exclusivo del sistema de la cera perdida (ROLLEY, 1983, p. 54). Los artistas greco-romanos se sirvieron preferentemente de las dos variedades más elaboradas —conocida la primera de ellas en Grecia ya en el siglo IX a. C.— que permiten la fabricación de grandes estatuas huecas e incluso de colosos (SAVAGE, 1968, pp. 18-21. ROLLEY, 1983, pp. 16-18).

De las tres variedades conocidas de la técnica de fundición de la cera perdida, solamente la tercera permite la conservación del modelo y así poder obtener distintas piezas a partir de un mismo trabajo original. Esta variedad, identificada en Grecia por primera vez durante el siglo VI a. C., fue ampliamente utilizada en el arte romano y fue el principal método empleado para la fabricación de objetos de bronce hasta el pasado siglo XIX (SAVAGE, 1968, pp. 20-21). Una buena descripción de este proceso de fundición, se encuentra en las *Memorias* de Benvenuto Cellini, el más importante bronceista del Renacimiento italiano, cuando en ellas describe la elaboración de su *Perseo* (1554) que una vez finalizado decoró la Loggia de los Lanzi en Florencia (SAVAGE, 1968, p. 20. CELLINI, 1982, cap. LVII, LXI...).

De manera amplia, podemos afirmar que el segundo aspecto que las piezas de nuestra colección tienen en común, es su finalidad. Se trata en su totalidad de estatuillas de bronce cuya altura no sobrepasa los 103 mm. de altura. En la antigüedad clásica, figuras de pequeño tamaño de bronce y de arcilla, eran normalmente utilizadas como ex-votos destinados a una divinidad, mientras que las estatuas de bronce y de mármol de tamaño natural e incluso superior, se destinaban a imágenes de culto en el santuario del templo y a menudo constituían el foco de un importante culto religioso. Estos centros de devoción atraerían tanto a los devotos, como a los artesanos y comerciantes. Mientras en las importantes ciudades del mundo romano como la misma Roma, Trier, Lyon o Colonia había talleres estables que no sólo fabricaban estatuillas hechas rápidamente, sino también grandes estatuas de alto nivel artístico, grupos de bronceistas ambulantes acudirían a los puntos de peregrinación cuando las ferias y festejos del lugar, en donde venderían sus productos al igual que otros artesanos y comerciantes (MITTEN-DOERINGER, 1970, p. 231). Las figuritas que situamos en un ambiente itálico, romano y romano-provincial, se identifican con la divinidad misma, a la cual le serían ofrecidas como objeto de culto.

Por lo que respecta a los bronceos ibéricos, su finalidad como ex-votos viene confirmada por el hecho de que los paralelos identificados más próximos, proceden en su casi totalidad de los santuarios ibéricos del sudeste de la Península Ibérica, concretamente de los santuarios de Despeñaperros y del Castellar de Santiesteban (Jaén). Estas figuritas masculinas y femeninas representan al mismo devoto que, en actitud de oferente o de orante, se coloca bajo la protección de la divinidad. En el caso de animales, su ofrenda debía de tener una finalidad muy próxima: obtener de la divinidad un beneficio sobre aquellos seres que tenían un papel importante dentro del grupo, como fue el caso

del caballo entre los iberos. Del estudio de las ofrendas figuradas halladas en el marco del mundo ibérico, se deduce que las divinidades de los santuarios no tenían un carácter específico y que más bien tendrían unas características milagreras acusadas. El santuario de El Cigarralejo constituye una excepción ya que la mayoría de ofrendas en él depositadas representan équidos, de lo cual se deduce que la divinidad tendría un carácter protector de estos animales (MALUQUER, 1976, p. 330). Para el estudio de los bronce ibéricos, fundamentalmente se han seguido los trabajos de Nicolini, en la actualidad la clasificación tipológica y el estudio más elaborado sobre el tema (NICOLINI, 1969; id. 1977; id. 1976-78).

El origen de la utilización del bronce para la fabricación de ex-votos, podría estar en Grecia, en donde a partir de la época Arcaica las pequeñas figuritas de este metal se dedicaron exclusivamente a esta finalidad. El hecho quizá fuera un lejano reflejo, un vago recuerdo del sentido religioso que las imágenes de bronce revestían en el momento en que éstas empezaron a fabricarse en Grecia, a partir del siglo X a. C. No fue hasta época Helenística cuando las figuritas de bronce entraron en los ambientes domésticos, especialmente bajo la forma de *Lares*, divinidades protectoras del hogar (ROLLEY, 1983, p. 25). Sin embargo, no hemos de olvidar que, vista por sí misma, una estatuilla de bronce no es sólo la transmisora de una idea que puede plasmarse como ofrenda ritual en un santuario o como elemento decorativo en una casa, si no que es también una obra de arte; incluso la pieza más sencilla y descuidada en su elaboración es una luz en una larga cadena que se originó en la copia o en la inspiración de uno o de varios prototipos escultóricos (MITTEN-DOERINGER, 1970, p. 230).

## 1. BRONCES IBERICOS

### 1.1. *Portador de ofrendas con túnica corta.* Lám. I

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 101 mm.

Pátina de color verde oliva, con pequeñas manchas de corrosión repartidas por toda la superficie del cuerpo.

Figura masculina, de pie, de hombros anchos, busto cilíndrico y piernas muy modeladas. Viste una túnica corta con escote en V, ceñida por un ancho y ajustadísimo cinturón. Encima lleva unos tirantes de cuatro cuerdas que se cruzan en la espalda formando un X. Con los brazos extendidos hacia adelante ofrece a la divinidad unos objetos circulares —¿panecillos, frutos...?— depositados en las palmas de las manos. Va descalzo y tiene marcados los dedos de los pies. La cabeza es voluminosa; la cabeza está inscrita en un triángulo —típico del tratamiento subdedálico—, de frente baja, nariz recta y ojos almendrados rodeados por párpados salientes, muy expresivos. Luce un peinado liso en forma de casco, con el pelo recogido en la nuca en un moñete.

La postura y la actitud de la figurita es claramente la de un devoto portador de ofrendas a la divinidad.

Luce la túnica corta, de abertura triangular, muy difundida en la antigüedad y en el mundo ibérico, de probable origen oriental (NICOLINI, 1969, p. 153). Mayor problemática plantea la interpretación de los cordones que le cruzan el torso y la parte alta de la espalda. En principio, parece están relacionados con la devoción dado que los llevan la mayoría de hombres y de mujeres portadores de ofrendas (LANTIER, 1935, p. 19). También se ha planteado su sentido profiláctico, ya que entre los iberos era corriente el uso de cuerdas y de trenzillas para proteger distintas partes del cuerpo, como la cabeza (NICOLINI, 1969, p. 161). Por último, se ha cuestionado también su aspecto utilitario

en relación con el vestido, puesto que raramente los llevan las figuritas desnudas. ¿Pero por qué solamente los portadores de ofrendas...? (NICOLINI, 1969, pp. 159 y 161. El tipo de cordones que luce la estatuilla del MEV entra en el grupo 1 de su clasificación).

El personaje va peinado en una cabellera en forma de casco, una clara imitación de la plástica griega arcaica, en especial en el deseo de convertir la cabellera en un gorro, a la manera de los *kouroi* arcaicos (NICOLINI, 1969, p. 127. La cabellera del personaje pertenece al grupo 1 A, variante sin representación de mechones— de su clasificación).

Junto a las características indígenas, muy marcadas, es indiscutible la influencia oriental de la Grecia arcaica en el tratamiento de las piernas, de las manos, de la túnica corta y en especial por los rasgos dedálicos o subdedálicos; esta influencia se manifiesta de manera notable en los ojos y en las orejas de volutas que recuerdan ciertos bronzes sardos contemporáneos o más antiguos.

Este conjunto de caracteres sitúan al portador de ofrendas del MEV entre los tipos arcaicos de la toréutica ibérica (NICOLINI, 1969, p. 162 y 244) producidos en el área de Despeñaperros (Jaén) y entre los cuales encuentra sus paralelos más próximos (AO, 2.360 y 2.362. NICOLINI, 1969, lám. XIV, 5-6. NICOLINI, 1977, n.º 1).

El parecido más cercano lo tiene con el ejemplar de Munich que Nicolini incluye entre los primeros bronzes figurados ibéricos y dentro del fenómeno subdedálico ibérico que principalmente se desarrolló durante la primera mitad del siglo VI a. C. (NICOLINI, 1969, p. 162. id. 1976-78, p. 480)

A. Blanco intenta armonizar la cronología del tipo y sus variantes, datándolos hacia el 500 a. C. A. Blanco se basa en los contactos que el tipo encuentra en el conjunto de Pozo Moro (Albacete) y de manera más concreta en el guerrero con caetra y penacho flameante de alto y ajustadísimo cinturón (BLANCO, 1981, pp. 55 y 56. ALMAGRO GORBEA, 198, Fig. 23, b).

## 1.2. *Figura de orante con manto.* Lám. I

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 64 mm.

Pátina de color verde muy oscuro, con algunas tonalidades rojizo-dorado.

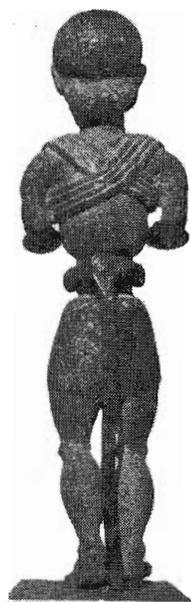
Figura masculina, de pie. Cuerpo "de momia" envuelto en un manto totalmente liso que le llega hasta los tobillos. El brazo derecho, dispuesto a lo largo del cuerpo, está solamente insinuado, mientras que el brazo izquierdo se adelanta en posición horizontal con una abertura hecha "ex proceso" en la mano. La cabeza es maciza, con los rasgos faciales poco marcados, entre los que destacan la nariz en forma de barra y la barbilla muy pronunciada; las orejas son de volutas. Los pies se han convertido en la base de apoyo, de forma rectangular.

La actitud de este oferente con manto es la "presentación de armas" a la divinidad que muestran un buen número de estatuillas ibéricas (NICOLINI, 1968, p. 34; id. 1969, p. 74; id. 1976-78, p. 34). Esta actitud es la misma de la divinidad guerrera de Medina de Las Torres, hoy en el British Museum, quien asimismo presenta un agujero vertical abierto en su mano derecho y que como opina Nicolini, quizá servía para pasar la lanza (NICOLINI, 1969, p. 176).

De manera amplia, nuestra figura tiene muchas similitudes con una pieza de la colección Duperrier (París), si bien este ejemplar no refleja la misma actitud, es más esquemático y guarda menos las proporciones entre el cuerpo y el volumen de la cabeza (NICOLINI, 1969, n.º 61).

La esquematización del conjunto y la forma de momia del cuerpo que es característico de las figuras de pequeña talla con el cuerpo envuelto por un manto liso (AO,

LAMINA I



1.1



1.2

Figuras ibéricas en bronce.

429-31, 637, 648...), sitúan a esta pieza en un momento no anterior al siglo III a. C. Esta avanzada cronología no se contradice con el hecho de que la figura mantenga rasgos arcaizantes, como el cuerpo con tendencia a la "xoanización" y la pesada cabeza que recuerda lejanos modelos jónios. Este carácter "xoanizante" podría ser una consecuencia de un proceso de simplificación de estos productos, así como una posible influencia de la escultura de piedra (NICOLINI, 1969, p. 74). El estilo y características del bronce del MEV, al igual que la pieza Duperrier (AO, 1.649, 1.651) enlazan con la producción de la toréutica de Despeñaperros (Jaén) no anterior al siglo III a. C.

### 1.3. *Figura de orante*. Lám. II

MEV s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 57 mm.

Superficie color verde-aceituna, muy corroída.

Figura femenina, de pie, levemente ladeada hacia la derecha. Viste una túnica larga y ceñida, con mangas. Tiene las manos cruzadas a la altura del regazo; va tocada con un gorro cilíndrico y aplanado en lo alto. Los rasgos faciales son inapreciables.

Se trata de una representación, de arte muy rudimentario, de una devota oferente. El tipo de casquete que le cubre la cabeza es una simplificación del gorro cilíndrico, hecho de anillos, que algunas veces lucen las mujeres ibéricas representadas en los pequeños bronces, aunque no con demasiada frecuencia (AO, lám. XIX). Esta clase de tocado parece derivar del *polos* oriental y a menudo está presente en la figuritas de bronce y de arcilla griegas de época Arcaica (NICOLINI, 1969, p. 193, tipo de gorro 6 B). Dentro del ámbito peninsular, este tipo de figuritas son consideradas productos de los talleres de Despeñaperros (Jaén) (NICOLINI, 1969, p. 202, nota 1).

### 1.4. *Figura de orante esquemática*. Lám. II

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 66 mm.

Por toda la superficie del cuerpo se aprecia el trabajo del buril.

Pátina de color verde oscuro.

En la parte delantera inferior presenta un agujero irregular, al parecer antiguo.

Figura asexuada, de pie y muy esquemática, envuelta en un manto, de elaboración muy irregular. Los brazos aparecen dispuestos a lo largo del cuerpo, indicados de manera muy rudimentaria por unas incisiones triangulares desiguales. La base de apoyo está formada por la prolongación irregular de los pies.

La figurita de orante del MEV 1.4. es un producto de la etapa de esquematización de la toréutica ibérica, caracterizada por el hecho de que los rasgos del cuerpo están apenas indicados. Normalmente, estas piezas no fueron fundidas, si no modeladas sobre una barrita de bronce fundida e incluso sobre una placa, mediante un martillo, un rascador y un buril, de los cuales aparecen señales en nuestro ejemplar.

La esquematización en el campo de la toréutica ibérica, que tal vez se inició a finales del arcaísmo o a principios de la fase media del arte ibérico, es el resultado de la industrialización de los ex-votos (NICOLINI, 1977, n.º 89). Productos de este estilo se documentan especialmente en los santuarios de Despeñaperros y del Castellar de Santiesteban (Jaén) (AO, lám. LXXXV-LXXXVII; lám. CV, especialmente 1.417; lám. CXXI, especialmente 1.642; lám. CXXIV).

LAMINA II



1.3



1.4

Figuras ibéricas en bronce.

1.5 *Figura de orante*. Lám. III

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Pátina de color verde oscuro con manchas.

Figura masculina, de pie, de rasgos muy poco marcados. Lleva un vestido que le llega hasta las rodillas, de manga corta y con pliegues que se aprecian en la parte delantera, y tirantes dispuestos en bandolera.

Tiene las manos cruzadas a la altura de la cintura y la cabeza vuelta hacia la izquierda. El cuello está indicado por un leve estrangulamiento. Luce un peinado de melena corta que le define la línea del rostro. La boca es simplemente una abertura irregular, la nariz está modelada defectuosamente y los ojos son dos incisiones alargadas con punto central.

Esta figurita de orante, de arte muy simple y esquemático, ha de considerarse un producto de la etapa de industrialización de los exvotos ibéricos. Los paralelos más próximos proceden del área de los santuarios del sudeste (AO, 379, Collado de los Jardines, Jaén).

1.6. *Grupo de jabalí y oveja*. Lám. III

MEV, inv. 5.882.

Procede de la provincia de Alava.

Long. total, 63 mm.

Alt. máx., 25 mm.

∅ de la pieza de base, 9 mm.

Superficie muy corroída, de color verde claro, con zonas rojizas.

El jabalí tiene las patas fracturadas y le falta una oreja. La oveja tiene la cola rota.

Pieza alargada, de sección circular, sobre la cual se apoya un jabalí que persigue a una oveja. Se trata de una representación de factura sencilla, pero de buen arte. Da la impresión de que el conjunto formaría parte de un conjunto de mayor complejidad.

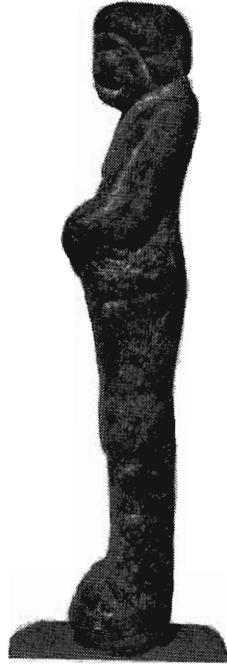
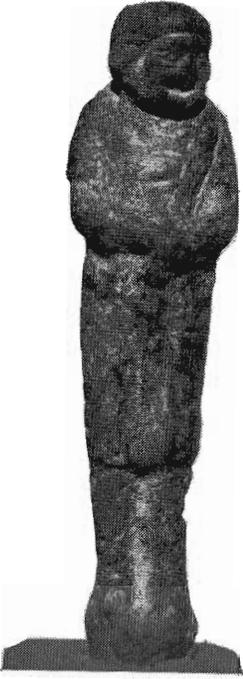
El jabalí y las escenas relacionadas con su cacería tuvieron entre los pueblos del mundo antiguo un significado profundamente religioso y con frecuencia se vinculaban con las creencias en la vida de ultratumba (BLAZQUEZ, 1977, p. 354). En el ámbito ibérico, su presencia está bien atestiguada tanto individualizado como integrado en un conjunto, estando normalmente presente en representaciones de marcado acento funerario como por ejemplo la pátera de Tivissa (Tarragona) (MALUQUER, 1976, p. 326, lám. 196) y el monumento de Pozo Moro (Albacete) (ALMAGRO GORBEA, 1983, pp. 177-293, lám. 27 a).

Por otra parte, en áreas en donde la cría del ganado vacuno y de cerda ocupaba un papel importante en la economía, su aparición se interpreta en relación a cultos locales vinculados con la ganadería (BLAZQUEZ, 1977, p. 227, nota 31). Un ejemplo sería la Cultura de los Verracos, en donde muchos de los hallazgos se interpretan como divinidades protectoras de la fecundación animal y humana (BLAZQUEZ, 1975, pp. 67-68).

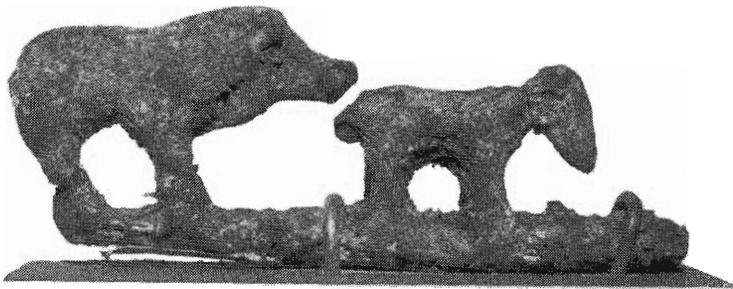
Es interesante señalar que precisamente del noroeste peninsular proceden una serie de ex-votos con escenas figuradas en las cuales el cerdo está normalmente presente y con los cuales el ejemplar de Vic halla estrechos paralelismos (Ex-voto del Museo de Valencia de Don Juan; ex-voto del Castelo-do-Morira (Celorio de Basto); ex-voto de Costa Figueira (Museo de Guimaraes) (BLAZQUEZ, 1975, p. 63).

La interpretación de este pequeño conjunto es difícil dada su simplicidad, si bien consideramos que puede incluirse en la serie de representaciones animalísticas —estén o no relacionadas con el culto— que se inscriben en un marco económico pastoril del noroeste peninsular pre-romano.

LAMINA III



1.5



1.6

Figuras votivas ibéricas en bronce.

1.7. *Caballo*. Lám. IV

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 35 mm.

Long. 49 mm.

Superficie de color verde con manchas más oscuras de tonos grises y pequeños agujeros.

Falta la pata trasera izquierda y parte de la cola.

Pequeño cuadrúpedo, de arte muy simple, en posición de parada. Tiene las orejas tiesas, largas y desproporcionadas. El cuello es potente y excesivamente largo, lo mismo que el cuerpo. No se aprecian ni los rasgos faciales, ni los detalles anatómicos.

Por sus características estilísticas —cuello potente y cuerpo excesivamente largo— se puede situar en la etapa arcaica del arte ibérico, según la clasificación de Nicolini (siglos V-III a. C.) (NICOLINI, 1977, n.º 58). Los ejemplares más próximos identificados, proceden de los santuarios de Despeñaperros (Jaén) (AO, lám. CXXXV, 1799; lám. CXXI, 1842). Sobre el tema del caballo en el mundo hispano pre-romano, ver la pieza 1.8.

1.8. *Caballo*. Lám. IV

MEV, s/n. inv.

Procede de S. Biosca de Palencia. (Sin más aclaraciones en el inventario del MEV).

Alt. 45 mm.

Long. 52 mm.

Falta un fragmento de la pata delantera derecha.

Superficie color verde oliva.

Cuadrúpedo, de buen arte y cuerpo robusto, con la pata delantera levantada y el resto en posición de parada. Cuello y cabeza erguidos. La cola, levantada hacia lo alto, es de dimensiones reducidas. Las crines forman en lo alto como una cresta limitada entre las orejas erguidas, pendiendo el resto hacia los lados del cuello. Boca bien marcada, así como las fosas nasales y los ojos.

Al igual que sus paralelos más próximos, el ejemplar del MEV muestra una evolución hacia el realismo en la imagen del caballo, desde época arcaica: el cuello se mantiene potente, la cabeza es más corta y los cuartos traseros más macizos. Nótese además los detalles de la cola y de las crines. Estas características sitúan la pieza 1.8 en la época media del arte ibérico (siglos IV-III a. C.).

Cfr.: AO, lám. CXXXIII, 1779; NICOLINI, 1977, n.º 58. Se trata de dos caballitos, normalmente asociados a pequeños carros votivos, procedentes de la Cueva y Collado de los Jardines, Despeñaperros, Jaén.

Las numerosas citas referentes a los caballos hispanos que los textos clásicos recogen y la gran aceptación que este animal gozó a nivel artístico, evidencian la gran importancia que el caballo tuvo en el mundo indígena peninsular pre-romano en el campo económico, social, militar, cultural y funerario. (BLAZQUEZ, 1957; id. 1977).

Referencias de autores griegos y latinos dan testimonio del papel fundamental que la caballería tuvo entre los pueblos pre-romanos. Esta arma la utilizaron púnicos y romanos tanto para sus luchas en el solar hispano como fuera de él. (Numancia, I, 49, 50. César, b. Gall. V, 26,3; id. b. Civ. I 29. Apiano, b.c. 4,88. Plutarco, Marco Antonio, 32...). Algunos escritores opinan que este cuerpo estaba formado por los notables de la tribu, poseedores de armas y de caballos que en tiempos de paz utilizarían para estos menesteres (PRESEDO, 1980, p. 206). Una aristocracia caballeresca de la que tenemos un testimonio precioso en el Bronce de Asculum. En él figuran citados con nombre y

filiación, 30 caballeros hispanos del nordeste que formaban la Turma Salluitana y que gracias a haber luchado junto a Cn. Pompeius Strabon en la toma de Asculum (Piceno) obtuvieron en el año 89 a. C. la ciudadanía romana (CIL, 12, 709. MOLAS, 1982, pp. 59-62). La misma costumbre que existía entre los iberos de cabalgar dos para ir a la guerra (Estrabón, III, 4,18), hace suponer que en un momento dado uno lucharía a pie como peón, defendiendo al caballero.

Son numerosos los pasajes en los textos que aluden a la existencia de gran número de caballos salvajes (Estrabón, III, 4,15), de tan excelente calidad que César se llevó caballos de la Península dado que eran superiores a los que poseían los romanos (Numancia, I, 171). Las manadas debían de ser muchas ya que era normal que una alta cantidad de caballos formara parte del botín que los romanos cobraban a los hispanos (Livio, 40, 33; id. 40, 11). De estas citas se deduce que este animal no era solamente un símbolo de prestigio o de categoría social, sino que además tenía un papel económico importante, posiblemente relacionado su control con la clase aristócrata-caballeresca.

Una sociedad caballeresca —como la denomina Caro Baroja— propia de sociedades aristocráticas muy cercanas aún a la organización tribal. En ésta tienen un papel importante la caza, la guerra, los torneos, los banquetes... en los cuales se probaban la nobleza y las virtudes necesarias para ser admitidos como hombres en la sociedad (PRESEDO, 1980, p. 209). Características de una sociedad que quedaron plasmadas en las escenas pintadas de los vasos de Liria (MALUQUER, 1976, Fig. pp. 306-370) y que las monedas ibéricas con jinete, acuñadas bajo influencia romana a partir del 198 a. C. fueron un reflejo (VILLARONGA, 1979, pp. 119-229).

De alguna manera los valores de esta sociedad cristalizaron delante de la muerte con el culto al héroe, con la heroización del difunto para el cual se levantaron monumentos funerarios de carácter oriental, como el de Pozo Moro, Albacete (ALMAGRO, 1983, pp. 177-293) o de carácter más griego como el de La Alcudia, Elche, Alicante (CHAPA, 1980, p. 877). Las frecuentes imágenes de équidos en las tumbas y monumentos funerarios —esculturas exentas, relieves, incluso pinturas y restos óseos— (CHAPA, 1980, pp. 852-877), demuestran que el caballo acompañaba a su dueño en el acto de su heroización, al igual que en los funerales de Patroclo (HOMERO, *Iliada*, XXIII, 161), para que así el héroe pudiera seguir actuando con él, incluso en el más allá. Esta relación héroe-difunto-caballo que se mantuvo viva en Grecia desde época homérica (CHAPA, 1980, pp. 869-870), se diferencia del carácter psicopompo que el caballo tuvo en el ritual funerario etrusco de época clásica; un marcado papel de relación con el más allá, de transportar el difunto al Hades, para allí abandonarle y volver (BLAZQUEZ, 1977, pp. 114-158).

Los pequeños exvotos de équidos depositados por los fieles en los santuarios del sudeste peninsular, son un reflejo más de la importancia que el caballo gozó en el mundo ibérico. El hecho de que las ofrendas de équidos del Cerro de los Santos, del Llano de la Consolación y del Cigarralejo sean de piedra, y los procedentes de la zona de Despeñaperros sean de bronce (NICOLINI, 1969), parece responder a circunstancias de tipo local —situación próxima a vías de comunicación, existencia de talleres con determinada tradición, etc.— más que a diferencias relacionadas con los atributos de las divinidades (MALUQUER, 1976, p. 331).

## 2. BRONCES ITALICOS

### 2.1. *Herakles Promachos*. Lám. IV

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 103 mm.

Pátina color verde-aceituna.

Buen estado de conservación.

LAMINA IV



1.7



1.8



2.1

Figura masculina, de pie, desnuda, con las piernas entreabiertas y adelantada la izquierda. El brazo izquierdo levantado hacia lo alto forma un ángulo recto; con la mano empuña una maza muy estilizada. Del brazo izquierdo, alzado a media altura, pende la piel de león, también muy estilizada y de pequeño tamaño. Las manos están trabajadas como dos muñones y en la izquierda presenta un agujero circular hecho "ex-proceso". La musculatura del cuerpo es rudimentaria, al igual que los rasgos faciales. Va descalzo. Luce un peinado corto en forma de casquete liso, abombado alrededor del rostro. La expresión del rostro es grotesca. Por todo el cuerpo se aprecia el trabajo del cincel.

La figurita 2.1. del MEV pertenece a un tipo de Herakles muy difundido en la península Itálica desde el siglo VII a. C. hasta el siglo II a. C. (DEL CHIARO, 1981, p. 20). Los ejemplares de Herakles denominados "itálicos", "etrusco-itálicos", "umbro-sabéllicos" etc... pertenecen a una producción bronzística de la Italia centro-norte, cuyos focos principales se sitúan en los Abruzzos, se extienden hacia el Piceno, la zona samnita e incluso llegan a la Panonia, la Nórica y la Galia (FAIDER-FEYTMANS, 1957, p. 23). El modelo, poco conocido en la Europa central, fue ampliamente difundido en la Galia hasta el Canal de la Mancha e incluso Inglaterra (BOUCHER, 1976, p. 26). A la Galia meridional llegarían vía Suiza, ya que en el área su presencia está bien atestiguada. La cronología de los tipos galos va desde el siglo IV a. C. e incluso el V a. C. y perduran hasta el II a. C. (BOUCHER, 1976, p. 23. BALTHY, 1955).

El gran florecimiento de la imaginería bronzística en Italia del centro-norte durante el siglo V a. C., no se debe sólo a la influencia de los modelos griegos o etruscos, si no que parte especialmente de la tradición indígena, notablemente activa en el campo de la coroplástica, producción conocida con el nombre de "pre-itálica" (COLONNA, EAA, Itálica, arte). A esta conjunción de influencias responde la figurita de Herakles Promachos del MEV, esquema que plasma al héroe, siempre joven e imberbe, en el momento de avanzar hacia el enemigo y así matarle.

Según Pernier, el origen del Herakles Promachos está en un tipo bien conocido en la estatuaria griega primitiva que enlaza con el esquema del Zeus "lanzador" del rayo (PERNIER, 1961, p. 494). En cambio, Arias considera que el modelo está en un prototipo arcaico, quizás identificable con la Atenea del Partenón (MAZZOTTI, 1951, pp. 32-33). Otros autores opinan que el tipo iconográfico se relaciona con los Herakles iónico-xipriotas que llegarían a Etruria por vía de las artes menores, y por vía de los mismos artistas jonios que exportarían sus productos y que incluso emigrarían a Italia central (ADAN, 1984, p. 161).

La cuestión es que, mientras que los romanos se interesaron más por las grandes obras de época clásica que especialmente asumieron a partir de la conquista de Grecia por Roma, el esquema de Herakles combatiendo está emparentado con el arcaísmo griego. Este hecho induce a la mayoría de los autores a estar de acuerdo en la naturaleza no romana de estas obras. Los bronzes itálicos, que perduraron hasta casi época imperial, no fueron asimilados por el arte romano, sino que simplemente desaparecieron, dado que no existe su versión romana (BOUCHER, 1976, p. 25).

El éxito del modelo de Herakles Promachos se comprende a partir de la gran popularidad que el héroe gozó en la antigüedad clásica; en segundo lugar, porque estas figuritas son fruto de una producción itálica, artesanal y económica, seguramente dirigida a satisfacer las solicitudes de los devotos, deseosos de testimoniar al dios su veneración (MAZZOTTI, 1951, p. 21).

Sin pretender incluir la pieza del MEV entre los esquemas establecidos para el estilo itálico arcaico (COLONNA, 1970), el Herakles Promachos objeto de nuestro estudio se puede relacionar, dentro de la producción sabélica, con el grupo de Baranello. Este grupo alcanzó una amplia difusión geográfica que abarca desde los Abruzzos hasta Francia central, en un marco cronológico que va del 525 a. C. al 375 a. C. (COLONNA, 1970, p. 167).

El ejemplar de Herakles Promachos del MEV —uno de los numerosos ex-votos

dedicados al héroe-dios y que hoy se hallan expuestos en los principales museos del mundo—, puede considerarse un producto de la toréutica itálica de época avanzada, inspirado en modelos del grupo sabélico de Baranello.

### 3. BRONCES ROMANOS

#### 3.1. *Herakles con serpiente*. Lám. V

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 71 mm.

La figura humana es de bronce. Pátina de color verde-azulado. Superficie corroída. La serpiente es de plomo. Superficie corroída. Falta el extremo de la cola.

Figura masculina, de pie, cubierta por un simple taparrabos atado a la cintura. Tiene los brazos doblados en jarras y las manos apoyadas en la cintura, las piernas entreabiertas y los pies orientados hacia los lados. Una espesa y rizada barba le cubre buena parte de la cara y le cae por encima del pecho. Luce un peinado en forma de casquete terminado en un bucle que le rodea la cabeza. A causa de la corrosión de la superficie, de los rasgos faciales solamente se distingue la nariz.

La serpiente rodea a la figura humana en tres vueltas, apoyando la parte delantera de su cuerpo sobre los hombros del varón. Se trata de un trabajo muy tosco y falto de equilibrio (hay una evidente desproporción entre el diámetro de la cabeza y de la cola). La cabeza termina en forma de pico de ave, con dos agujeros en el lugar de los ojos.

El cuerpo del ser humano es fuerte, robusto y armonioso, de anchas espaldas y músculos bien dibujados. Visto de perfil, se mueve en una doble curva que, iniciándose en los pies se adelanta en las rodillas, entra a la altura del torso y del trasero, y adelantándose de nuevo en la parte superior del torso, finaliza en la cabeza que cae sobre el pecho dando así una sensación de inestabilidad.

Es evidente pues, el contraste entre el buen estilo y las armoniosas proporciones de la figura humana y el grotesco arte de la serpiente.

El principal problema que la estatuilla 3.1. del MEV plantea, es la identificación del personaje. Se trata de una figura masculina, barbuda —indicativo de una cierta edad— de pie y en posición ciertamente insegura, con el cuerpo rodeado por una serpiente. Dentro del repertorio iconográfico greco-romano, analizaremos a continuación los personajes mitológicos más destacados que presentan algunas de estas características relacionadas entre sí y que con más frecuencia han sido fuente de inspiración artística en el arte clásico. En concreto nos centraremos en Laoconte, sacerdote de Apolo y en el héroe Herakles.

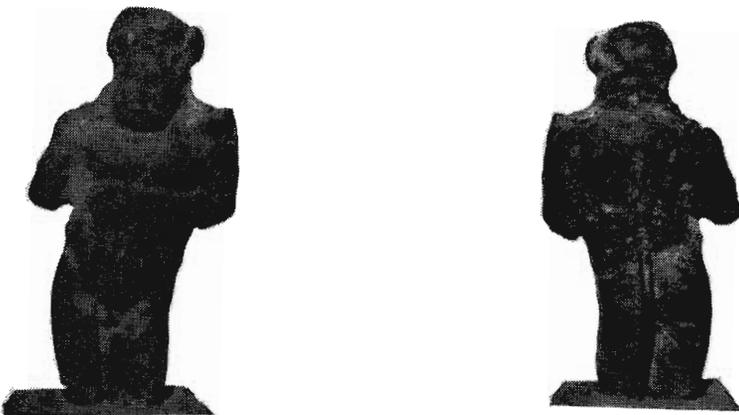
El sacerdote troyano Laoconte aparece en las fuentes clásicas asociado al caballo de madera (VIRGILIO, Eneida, II, 199...). Laoconte denunció que el caballo era un engaño para invadir Troya y por esta causa recibió la muerte a mano de dos serpientes, junto con sus dos hijos. El tema no alcanzó una gran aceptación entre las artes figurativas de la antigüedad, siendo la obra más conocida el famoso grupo de *Laoconte con sus hijos y la serpiente* del Museo Vaticano de Roma, pieza maestra en mármol del Helenismo que algunos autores sitúan en torno al año 50 a. C. y otros alrededor del año 150 a. C. e incluso antes (BIEBER, 1957).

Si tenemos en cuenta el relativo poco éxito que la historia tuvo en el arte antiguo (BROMMER, 1975, pp. 207-208. MAASKANT-KLEIBRINK, 1972, pp. 135-146), sería un hecho extraño que en la pequeña toréutica de bronce romana, de producción más bien industrial y tan a menudo de "gusto" y de "uso" popular —recordemos que buena parte de estos bronces son ex-votos depositados por los fieles en los lugares de culto— se

LAMINA V



3.1



3.2

Figuras romanas en bronce.

representara a un personaje cuya historia comporta, a nivel artístico, una representación en grupo. Paralelamente, la actitud del varón en cuestión no es de fuerza y de tensión patética, actitudes ambas que caracterizan precisamente a Laoconte, si no de inseguridad y de blandura.

La historia de Herakles, a quien los romanos llamaron Hércules, es la del héroe que por sus hazañas y también por sus sufrimientos, alcanzó la categoría de dios. Herakles fue el héroe más popular de la mitología clásica y por ello sus hechos evolucionaron constantemente desde época pre-helénica hasta el final del mundo antiguo. Los diferentes campos de las artes plásticas (escultura, pintura, bronceística, etc...) pusieron de manifiesto la gran popularidad alcanzada por el héroe a través de sus hazañas. Generalmente, aparece acompañado por lo menos por uno de los dos atributos que le son propios: la maza y la piel de león. Herakles es el prototipo de la fuerza indómita, sea salvaje o creadora y como tal aparece bajo la forma de un varón robusto y barbudo, aunque a menudo también imberbe.

De manera convencional, sus leyendas se pueden agrupar en tres grandes ciclos:

1. *Los Doce Trabajos.*
2. *Hechos secundarios relacionados con los trabajos.*
3. *Hechos independientes.*

Juntos a éstos se incluyen el ciclo de leyendas referentes a su *infancia y educación* y el ciclo relacionado con su apoteosis (GRIMAL, 1965, Herakles).

Durante el transcurso de su vida Herakles se enfrentó con serpientes en varias ocasiones. La primera pertenece al ciclo de leyendas de su niñez, en la cual nuestro personaje tuvo que defenderse entre los ocho y diez años de edad, de un par de serpientes enviadas por Hera a fin de acabar con su vida y a las cuales destruyó con la extraordinaria fuerza que caracteriza su personalidad de héroe. Esta historia tuvo una buena acogida especialmente en la pintura y en la escultura, en cuyas representaciones el motivo de Herakles luchando con una serpiente es "es el testimonio de los intercambios entre pintura y escultura de época Helenística" (FRANZONI, 1973). Entre las numerosas representaciones de Herakles niño luchando con las serpientes, señalemos la famosa pintura de la casa de los Vetti de Pompeya (BORDA, 1958, p. 246), esculturas helenísticas de los Museos de Turín y de Nápoles (PEINACH, 1924), del Palacio de los Uffizi de Florencia (MANSUELLI, 1958, n.º 63), etc...

La segunda ocasión en la que Herakles se enfrentó con una serpiente, es el argumento del segundo de los Doce Trabajos, cuando luchó con la Hydra de Lerma (REINACH, 1924, p. 743), monstruo serpentiforme de múltiples cabezas a quien el héroe dio muerte. En otro momento Herakles dio muerte a la serpiente que vivía junto al río Sangario, destruyendo cosechas y exterminando a la población. Esta aventura se alinea junto a otras proezas que nuestro protagonista llevó a cabo en el reino de Lidia.

Para concluir, podemos hacer referencia al último de los Doce Trabajos realizados, obligado por Euristeo, aunque en éste la relación héroe-serpiente no sea tan directa como en las otras aventuras. En esta ocasión, Herakles, para conseguir las Manzanas del Jardín de las Hesérides, mató a su guardián, un dragón que una vez muerto subió al cielo y se convirtió en la constelación serpiente.

El elemento de relación entre estas leyendas y el bronce figurado del MEV, parece que se halla en la lucha entre Herakles y la serpiente. Sin embargo, analizando el contenido de las primeras y después de un atento análisis del segundo, consideramos que ambos elementos poco o nada tienen en común. La actitud tambaleante e insegura de nuestro personaje, no es la de un ser que lleno de tensión lucha por defender su vida, si no que es la de un hombre borracho.

Esta misma actitud caracteriza a dos hermosas esculturas de mármol, expuesta una en el Museo Metropolitano de Nueva York (BIEBER, 1955, lám. 577, 578, 580) y la otra en la Galería de Arte Walters de Baltimore (BIEBER, 1955, Fig. 579) clasificadas como imágenes escultóricas de Herakles ebrio. La relación entre nuestro pequeño bronce y las piezas depositadas en sendos museos nord-americanos, no radica solamente en el estado

de embriaguez en que el héroe se halla, si no que el bronce 3.1. del MEV, de manera amplia, encuentra en ambas obras de época Helenística, paralelos incluso a nivel estilístico. Estas esculturas pertenecen a la tendencia rococó del estilo helenístico. Dicha tendencia se inicia a comienzos del siglo III a. C. y perdura a lo largo de todas las fases del Helenismo, incluido el romano (BIEBER, 1955, p. 140).

Consideramos que es correcto pues afirmar que la figura 3.1. del MEV es la del dios Herakles borracho. Herakles en estado de embriaguez no es el tema principal de ninguna de las grandes hazañas y aventuras del héroe, pero sí que los excesos son una característica propia de su personalidad. Precisamente en relación con los excesos cometidos con el vino, recordemos, por ejemplo, cuando Herakles ingerió toda la uva del bandido Sileo, a quien finalmente dio muerte (hecho que pertenece al ciclo de leyendas que se sitúan al final de su vida), o cuando en la casa de Folo bebióse el vino de los centauros (acción que se enmarca entre los hechos relacionados con los Doce Trabajos).

Existe un contraste evidente entre la figura humana fundida en bronce, cuyo arte puede considerarse de alto nivel, y la ínfima calidad de la serpiente modelada en plomo que no merece ni el calificativo de arte. Si a este contraste sumamos la incongruencia que, a nivel temático, existe entre el dios borracho y la serpiente que le atenaza, consideramos que ésta es un añadido posterior.

Basándonos en los paralelos antes establecidos, la estatuilla de Herakles "con serpiente" del MEV puede calificarse como una obra helenístico-romana. Paralelamente, pone de manifiesto la popularidad que las leyendas referentes al dios Herakles gozaron no solamente en la antigüedad greco-romana, si no también "a posteriori". Mitos y leyendas que en las mentes de los escritores y en la imaginación de las gentes sencillas, evolucionaron constantemente e incluso se interfirieron.

Bibliografía general sobre el dios Herakles: DELCOURT, M., *Légendes et cultes de héros en Grèce*, pp. 118-138, París, 1942. MURRAY, G., *Heracles, the Best of Men*, en *Greek Studies*, pp. 106-146, Oxford, 1946. FRACELIERE, R.; DEVAMBEZ, P., *Héraclès. Images et récits.*, París, 1966. ROBERT, C., *Die griechische Heldensage*, en *Griechische Mythologie* de L. Preller, T. II, pp. 422-675, Zurich, 1967. PRINZ, F., *Herakles*, en *RE*, suppl. XIV, pp. 137-196, 1974.

### 3.2. *Herakles con piel de león*. Lám. V

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 71 mm.

Pátina de color verde-aceituna con manchas rojizas y algunas zonas bastante corroídas.

Figura masculina, representada sin piernas y sin antebrazos, con el muslo izquierdo y el brazo derecho adelantados y el cuerpo ligeramente curvado hacia la izquierda. El cuello es inapreciable bajo la espesa barba de rizos y la piel de león que le cubre parte de la espalda y de la cabeza. Luce un peinado corto que forma un bucle que le rodea la cabeza. Los rasgos faciales están muy desdibujados a causa de la corrosión.

El cuerpo que se sostiene sobre unos fuertes muslos, es robusto y proporcionado, con los músculos bien dibujados al igual que el ombligo y el sexo.

Se trata indiscutiblemente de una figura del dios Herakles, representado con la piel de león, uno de los atributos más característicos del dios junto con la maza o clava, su arma predilecta.

Según las leyendas, Herakles se vio obligado a prestar servicio a su primo Euristeo como castigo de expiación, a causa del homicidio involuntario de sus hijos habidos de Mégara. Durante esta servidumbre, el héroe libró a los seres humanos de doce mons-

## LAMINA VI



3.3



Figuras romanas en bronce.

3.5

truos, hazañas que se enmarcan en los conocidos *Doce Trabajos*. Herakles se presentó así, ante la humanidad como el benefactor que por sus proezas, humillaciones y sufrimientos, alcanzó —a partir de su autoinmolación corporal y en una apoteosis final—, la inmortalidad. La personalidad mítico-legendaria de Herakles evolucionó desde la de protector-guerrero (PAUSANIAS, IX, 11,4) a protector-benefactor, tal como aparece en Eurípides durante el siglo IV a. C. (EURIPIDES, *Herakles*), mientras que el Helenismo lo instituirá incluso como legislador (DIODORO, IV, 15,2).

Analizando esta evolución y considerando diversos aspectos de su personalidad, algunos autores consideran que durante el primer cristianismo, Herakles se presentaba como un fuerte rival de Cristo (BONNEFOY, 1981, *Herakles*) con estrechas connotaciones a nivel de personalidad. Asimismo, su extraordinaria fuerza corporal tiene en el personaje bíblico de Sansón, un paralelo muy próximo.

El primero de los *Doce Trabajos* que Herakles ejecutó, es la lucha contra el *León de Nemea*, bestia feroz que asolaba los campos de la región y a quien Herakles eliminó. El héroe utilizó la piel de su víctima como vestido que normalmente llevaba sobre la espalda. La pequeña imagen del MEV luce la piel a la manera tradicional, pero cubriéndole también parte de la cabeza, tal como aparece en un bella cabeza del Museo de Bellas Artes de Lyon (Francia) (BOUCHER, 1973, n.º 58). Es precisamente en este ejemplar en donde la pieza del MEV encuentra su paralelo más próximo, incluso a nivel artístico.

Cfr. REINACH, 1924, 5, p. 83, n.º 1, de Florencia: id., p. 99, n.º 1, Museo de Las Termas, Roma. GALLIAZZO, 1979, n.º 3.

### 3.3. Mercurio con clámide. Lám. VI

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 101 mm.

Pátina de color verde-marrón oscuro.

Figura de pie, desnuda, con el cuerpo ligeramente ladeado hacia la izquierda, las rodillas levemente flexionadas y las piernas entreabiertas. Lleva un extremo de la clámide colocado encima del hombro izquierdo y el resto enrollado en una vuelta en el mismo brazo; con la mano derecha sujeta el "marsupio" o bolsa. Lleva la cabeza cubierta por el "petaso" o gorra con una ala levantada y la otra medio plegada; no se aprecia ningún trazo de la cabellera. Va descalzo.

Se trata de una pieza muy rudimentaria, faltada de proporciones que se aprecia en el excesivo tamaño de los pies y de las manos y por la forma de tubo de las piernas; los rasgos faciales, así como los del cuerpo, están poco definidos y diferentes partes del mismo están sin acabar de modelar.

El dios romano Mercurio que se identifica con el Hermes griego, es el dios del comercio y también del robo. Como tal, protege especialmente a los comerciantes —en su nombre se encuentra la raíz de la palabra MERX que significa mercancía—, y a los viajeros. Los atributos de Mercurio son lógicamente los mismos que los de Hermes: el caduceo, el "petaso" o sombrero frecuentemente alado, las sandalias también con alas, y la bolsa o "marsupio" símbolo de las ganancias que proporciona el comercio.

Hermes fue introducido en Roma al parecer bajo influencia de Etruria meridional, en donde era asimilado a Turnus, y fue al final de la República cuando se convirtió en un dios plenamente beneficioso (EAA, *Mercurio*). El carácter benéfico de Hermes-Mercurio hará que sea una de las divinidades más populares en el mundo greco-romano, como testimonian, por ejemplo, los Hermes Agoraios citados por Pausanias (FRANZONI, 1973, n.º 36. PAUSANIAS, 1, 15, 1; 2, 9, 8; 3, 11; 7, 22, 2; 9, 17, 2); asimismo, las numerosas

representaciones del dios acompañado por el caduceo y el marsupio, halladas especialmente en Roma y en la Campania, en donde era considerado similar a la Fortuna, proporcionando el beneficio fácil y la riqueza.

De manera general, los pequeños bronce de época romana son vistos como imitaciones de esquemas clásicos, generalmente "policleteos" y muchas de las variantes lo son en relación con la pauta representada por el Dorífero u otras con él emparentadas (BOUCHER, 1971, b, p. 320).

La estatuilla del MEV corresponde a una de las principales variantes en que la figura del dios aparece en las series de la coroplástica de época romana. Se trata de un tipo de Mercurio con la clámide colocada sobre el hombro izquierdo y enrollada alrededor del brazo, siempre del mismo lado (BOUCHER, 1971, b, p. 320). Este tipo, al igual que los tres restantes definidos por Boucher, están bien documentados en Itálica, Galia y mundo romano en general.

En su calidad de viandante, el dios va tocado con el "petaso" coronado por dos alas, mientras que como protector del comercio lleva el "marsupio" símbolo del provecho y de la fortuna inesperada; cabe señalar que la figura caracterizada por llevar la bolsa es de origen romana y no griega. (RICHTER, 1915, n.º 236). Es posible que en origen la estatuilla del MEV llevara el caduceo que, en la adaptación romana del Hermes griego, era símbolo de la paz.

El Mercurio del MEV es un testimonio de la amplia difusión que el tipo encontró dentro de la pequeña coroplástica bronceística romana, especialmente imperial. Esta pieza se encuadra en una producción de arte "provincial" difícil de datar ya que a medida que los prototipos se repiten, las formas se deterioran y se degeneran hasta perder de vista la pauta original. En el marco de esta producción, nuestro ejemplar se alinea junto a otros hallazgos procedentes de la península Itálica y especialmente de la Galia, datados algunos de ellos entre los siglos II-III d. C., de "arte muy mediocre y probablemente tardío" (BOUCHER, 1983, n.º 54 y 55).

El elevado número de estatuillas de Mercurio documentadas en tierras galas, evidencia la gran aceptación que esta divinidad halló en esta provincia romana. Este hecho se puede anotar como una concordancia o paralelismo con la buena acogida que el dios encontró entre las gentes del noroeste peninsular hispano (ALBERTOS, 1956, pp. 294-297, ACUÑA, 1977, pp. 199-212, lám. VII). Esta circunstancia induce a pensar en la existencia en el seno de la religión celta de un "equivalente" del dios Mercurio, produciéndose un cierto sincretismo religioso como sabemos a partir del Lugus o Lug irlandés, identificable con Mercurio (ALBERTOS, 1956, pp. 294-297; id. 1952, pp. 46-63. FAIDER-FEYTMANS, 1957, p. 167). Sin embargo, en el área celta hispana no conocemos testimonios epigráficos de Mercurio acompañados por algún epíteto indígena que pudiera aludir a un posible sincretismo o asimilación con una divinidad local (ACUÑA, 1977, p. 211).

Cfr.: ESPERANDIEU-ROLLAND, 1959, lám. XIV-XVIII. BALTHY, 1962, pp. 197-215. BOUCHER, 1970, n.º 67-80; id. 1973, n.º 102-153; id. 1983, n.º 48-59.

### 3.4. *Júpiter con el águila y el rayo*. Lám. VII

MEV, s/n. inv.

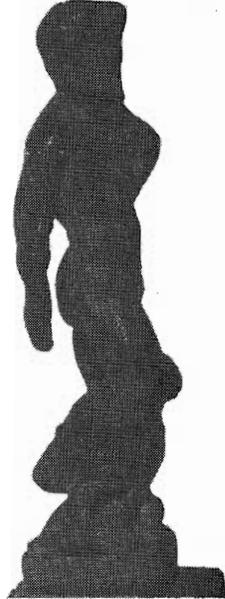
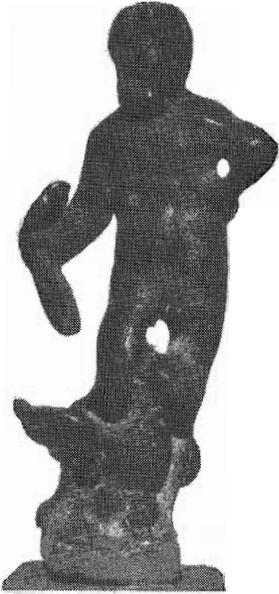
Procedencia, desconocida.

Alt. 75 mm.

Pátina de color verde-aceituna, con manchas de corrosión de color verde más claro.

Figura masculina, desnuda, de pie, con un águila entre las piernas. La pierna derecha, levemente flexionada, se apoya en el águila, mientras que la izquierda se mantiene

LAMINA VII



3,4



4,1

Figuras romanas en bronce.

rígida. La mano izquierda se apoya en la cintura, mientras que con la otra sostiene un rayo muy estilizado. La cabeza es robusta y el cuello corto y grueso. Luce un peinado corto y ondulado, y una barba espesa. Los rasgos faciales son poco relevantes.

Se aprecia un firme dibujo de los músculos, en especial los posteriores. En general, el conjunto carece de proporciones; así el cuerpo es excesivamente largo y los brazos tienen un grosor y una longitud desigual.

El águila, representada con las alas medio abiertas y la cola caída, es un trabajo burdo hecho a partir de un bloque no acabado de modelar.

Una pieza cuadrada de bronce sirve de base al conjunto.

Júpiter, el gran dios del panteón romano, es la asimilación del Zeus helénico, divinidad de clara ascendencia indoeuropea cuyo nombre indica su origen celeste y de dios de la luz. Sin embargo, cabe plantearse hasta qué punto y en qué momento, la figura de Zeus influyó en la lenta y limitada evolución de Júpiter, cuando la llegada de las influencias griegas a Italia. Ello ocurrió muy pronto, si se considera que el principio de la Tríada Capitolina vino de Grecia a partir de modelos de Hera y de Atenea Polias. Por otra parte, Dumézil considera que esta influencia no fue muy profunda y que se manifestaron más tarde, en el culto, cuando Júpiter y Juno formaron pareja conyugal (DUMEZIL, 1966, p. 201).

En el campo artístico, el espíritu creador romano, tan poco dado a crear nuevos tipos iconográficos para sus propias divinidades, el sincretismo entre Zeus y Júpiter y la consiguiente adopción de la iconografía de la divinidad griega, fue mucho más fácil y clara. Este proceso parece que se efectuó vía Etruria más que por contactos con la Magna Grecia; así, Tínia, el equivalente etrusco de Zeus, a menudo aparece representado bajo la forma de divinidad anciana y con una gran barba, iconografía claramente derivada de la de Zeus (EAA, *Giove*).

Zeus es esencialmente el dios del cielo, del rayo y de la luz; preside las manifestaciones celestes, lanza el rayo, provoca la lluvia... Se trata de atributos meteorológicos antiquísimos que revelen su lejana ascendencia indoeuropea. En este marco, halla estrechos contactos —sino se trata de una derivación— del dios hitita de la tempestad (GURNEY, 1981, p. 136). Estos atributos pasaron al Júpiter del primitivo panteón romano que con el paso del tiempo y con el afianzamiento de la estructura de la ciudad romana, fueron cada vez menos sensibles dada la nueva concepción que del dios fue formándose, como presidente del consejo de los dioses, como poseedor del poder supremo, etc...

El águila, el ave de Júpiter, aparece asociada a los dioses del poder y de la guerra desde el Extremo Oriente hasta el norte de Europa. Es el símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol y del principio espiritual. Se caracteriza por su vuelo intrépido, su rapidez y familiaridad con el trueno y el fuego. Como ave de Júpiter, es la tempestad teriomórfica, el antiquísimo "pájaro de la tormenta" procedente de Mesopotamia a través de Asia Menor (CIRLOT, 1982).

En el campo iconográfico, el rayo y el trueno —que los cíclopes forjaron para que Zeus pudiera arrebatarse el poder a su padre Crono— son las enseññas clásicas de su poder, junto con el cetro y el águila. El rayo y el águila son los símbolos que fundamentalmente nos permiten identificar el personaje del bronce 3.4 del MEV con Júpiter; ambos símbolos aparecen asociados en el ánfora ática Louvre G.204 atribuida al Pintor de Berlín, en la cual Zeus aparece combatiendo contra los gigantes con el rayo y el águila en la mano (EAA, *Zeus*).

La estatuita de Júpiter MEV 3.4. es un ejemplo de la adopción por parte del arte romano de la iconografía griega, adopción que se manifestó incluso en los talleres más alejados de los principales centros productores. Es precisamente en este marco en donde se ha de situar el tosco ejemplar del MEV, sin olvidar que "el arte del bronce es un arte sabio en el cual las ataduras clásicas no desaparecen jamás por completo" (BOUCHER, 1, 1976, p. 99).

3.5. *Marte Ultor*. Lám. VI

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 86 mm.

Pátina de color verde oscuro.

Pie derecho fragmentado.

Figura masculina, de pie. Se apoya en la pierna derecha, mientras mantiene la izquierda adelantada. Viste túnica corta, de faldón estriado y mangas que terminan por encima del codo; encima luce una coraza con los rasgos anatómicos levemente modelados. El brazo derecho, alzado, forma un ángulo recto; con la mano derecha posiblemente sostenía una lanza; mantiene sujeta una espada en la axila izquierda, mientras mantiene el brazo alzado a media altura. Luce casco con penacho.

Las facciones de la cara, bien marcadas, producen la sensación de ingenuidad; el cuerpo está trabajado con poca habilidad, mientras que determinados elementos como las manos, la espada y los pies lo son con excesiva simplicidad y rudeza.

El dios Marte fue muy venerado entre los pueblos itálicos, principalmente como protector de las actividades guerreras. Se le asimila al dios Ares, si bien en la Península Itálica presenta características más complejas. En relación a la amplia difusión de su culto en Umbria, se desarrolló en esta región un tipo de Marte arcaico, estilizado y muy idealizado, con la lanza alzada a la altura de los ojos y el escudo en el brazo izquierdo que deriva del esquema del Zeus "lanzador del rayo" (COLONNA, 1970).

La actitud del Marte del MEV es la del Marte Vengador o "Ultor" que aparece en las monedas de Antonino Pío (MATTINGLY-SYDENHAM, 1968, n.º 9). La devoción de Julio César hacia el dios y la instauración por parte de Augusto del culto a Marte "Ultor" —Marte vengador de César—, aumentará su importancia. De ella darán fe la creación de templos en el Capitolio y en el Foro de Augusto (DUMEZIL, 1966, p. 241).

La figurita de Marte del MEV queda a medio camino entre la tradición helénica del dios imberbe y desnudo, con la pierna derecha apoyada y el brazo derecho alzado para sostener la lanza —documentada en monedas de los triunviros hacia el 38 a. C.— (EAA, *Marte*) y el esquema romano, relativamente tardío, cuyo prototipo era la estatua del templo de Marte "Ultor", barbudo y vestido con coraza y casco (ESPERANDIEU-ROLLAND, 1959, p. 27). Se trata de una figurita de baja calidad artística, realizada en época Imperial, sin poder precisar mejor su datación a causa de sus rasgos tan simples y lo burdo de su realización.

## 4. BRONCES ROMANO-PROVINCIALES

4.1. *Júpiter Galo-Romano*. Lám. VII

MEV, s/n. inv.

Procedencia, desconocida.

Alt. 65 mm.

Pátina de color verde-aceituna con algunas manchas de corrosión.

Falta la mano izquierda con la cual seguramente sujetaría el cetro.

Figura masculina, de pie, desnuda, con las piernas entreabiertas y la derecha ligeramente adelantada. Luce la clámide en la espalda que le cuelga por detrás del brazo izquierdo hasta la altura de la rodilla. Tiene el brazo izquierdo levantado y en la mano, hoy desaparecida, seguramente llevaría el cetro; con la mano derecha sostiene el rayo, alzando el brazo a media altura. Va peinado con media melena, ondulada, mientras una corona de hojas de encina le ciñe la cabeza. Lleva barba. Las facciones del rostro

están muy desdibujadas. Los músculos de la parte posterior del cuerpo aparecen mejor modelados que los delanteros. Respecto al resto del cuerpo, los pies son excesivamente pequeños y las piernas demasiado cortas.

El personaje del bronce 4.1. del MEV, está claramente definido a partir de tres atributos que son característicos del dios Júpiter: el rayo, el cetro y la corona de hojas de encina. Los dos primeros lo individualizan en su acepción real de dios del trueno, padre de los dioses y de los hombres; la encina es por excelencia el árbol sagrado del dios y es por ello que la corona de sus hojas está más de acuerdo con su persona que no aquellas otras menos frecuentes de olivo o de laurel. Estos atributos son corrientes en el arte romano, mientras que es raro ver su expresión en el arte griego. Fue especialmente en el siglo II d. C. cuando estos símbolos aparecieron sistemáticamente añadidos a los tipos derivados del arte griego (BESCHI, 1962, p. 62).

Esta figurita forma parte del conjunto de pequeños bronce que se inspiraron en lejanos modelos policleteos y cuya perduración y repetición muestran la fuerza de los prototipos y la amplia aceptación de los mismos. Recordemos, por ejemplo, el hermoso ejemplar de Júpiter de Montorio Veronese datable en la segunda mitad avanzada del siglo II d. C. Esta pieza representa la alteración progresiva de un modelo de los primeros decenios del siglo IV a. C., quizás el Zeus de Leochares o de Lisipo (BESCHI, 1962, p. 62). Estas representaciones aparecen en el arte romano a partir del siglo I del Imperio (BOUCHER, 1973, n.º 71).

Las características estilísticas e iconográficas del Júpiter 4.1. del MEV, lo clasifican como un producto del arte romano-provincial, y más concretamente del arte galo-romano, de estilo muy mediocre, pero inspirado en un modelo greco-romano bien definido.

Cfr.: REINACH, IV, 1910, p. 3, n.º 5 (Universidad de Leipzig). DEONNA, 1915-1919, n.º 1 (Museo de Arte de Ginebra). ESPERANDIEU-ROLLAND, 1959, n.º 4 (Museo de Rouen). ROLLAND, 1965, n.º 3 (Museo Calvet de Avignon). LEBEL-BOUCHER, 1975, n.º 47.

#### BIBLIOGRAFIA

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| ADAM (1984)           | ADAM, A. M. <sup>a</sup> , <i>Bronzes étrusques et italiques</i> , Bibliothèque Nationale, París.                                    |
| ALBERTOS (1952)       | L. ALBERTOS, <i>Nuevas divinidades de la antigua Hispania</i> , Zephyrus, III, pp. 49-63.  |
| ALBERTOS (1956)       | L. ALBERTOS, <i>¿Mercurio, divinidad principal de los celtas peninsulares?</i> , Emerita, 24, pp. 294-297.                           |
| ALMAGRO GORBEA (1983) | M. ALMAGRO GORBEA, <i>Pozo Moro</i> , Madrider Mitteilungen, pp. 177-293.  |
| AO                    | F. FERNANDEZ OSSORIO, <i>Catálogo de los ex-votos de bronce ibéricos</i> , Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1941.                |
| BALTHY (1962)         | J. Ch. BALTHY, <i>Dégradations successives d'un type d'Hercule italique</i> , Hommage à Albert Grenier, Latomus, LVIII, pp. 197-215. |
| BESCHI (1962)         | L. BESCHI, <i>I bronzetti romani di Montorio Veronese</i> , Memorie, Classe di Scienze Morali e Lettere, XXIII, II, Venezia.         |
| BLANCO (1981)         | A. BLANCO, <i>Historia del Arte Hispánico I. La Antigüedad</i> , Ed. Alhambra, Madrid.   |
| BIEBER (1955)         | M. BIEBER, <i>The sculpture of the Hellenistic age</i> , New York, Columbia University Press.  |

- BLAZQUEZ (1957) J. M.<sup>a</sup> BLAZQUEZ, *La economía ganadera de la España antigua a la luz de las fuentes literarias griegas y romanas*, Emerita, 25, pp. 159-184.
- BLAZQUEZ (1975) J. M.<sup>a</sup> BLAZQUEZ, *Diccionario de las religiones prerromanas en Hispania*, Ed. Istmo, Madrid.
- BLAZQUEZ (1977) J. M.<sup>a</sup> BLAZQUEZ, *Imagen y mito*, Ed. Cristiandad, Madrid.
- BONNEFOY (1981) Dirigido por Y. BONNEFOY, *Dictionnaire des Mythologies*, Ed. Flammarion, 2 vol., París.
- BORDA (1958) M. BORDA, *La pittura romana*, Milán. Società Editrice Libreria.
- BOUCHER (1971) a. S. BOUCHER, *Bronzes antiques. Vienne*, Inventaire des Collections Publiques Françaises, París.
- BOUCHER (1971) b. S. BOUCHER, *Le bronze 183 du Louvre. L'Hermès de Polyclète et le Mercure Auvergne*, Latomus XXX, fasc. 2, pp. 317-327.
- BOUCHER (1973) St. BUOCHER, *Bronzes romains figurés des Musées des Beaux Arts de Lyon*, Lyon.
- BOUCHER (1976) St. BOUCHER, *Recherches sur les bronzes figurés de la Gaule pré-romaine et romaine*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Roma.
- BROMMER (1976) F. BROMMER, *Den kmälerlisten zur griechischen Heldensage*, III Übrige Helden, Marburg.
- CELLINI (1982) B. CELLINI, *La vita*, Ed. Einaudi, Turín.
- CHAPA (1980) T. CHAPA, *La escultura zoomorfa en piedra*, Tesis Doctoral, 2 vol. Ed. Universidad Complutense, Madrid.
- CIL (1863) *Corpus Inscriptionum Latinarum*
- CIRLOT (1982) CIRLOT, J-E., *Diccionario de símbolos*, Nueva Colección Labor, Barcelona.
- COLONIA (1970) G. COLONNA, *Bronzi votivi umbro-sabellici a figura umana*, I. Período Arcaico, Florencia.
- DEL CHIARO (1981) M. DEL CHIARO, *Re-exhumed etruscan bronzes*, The Regents University of California, Santa Bárbara.
- DEONNA (1915-1916) W. DEONNA, *Catalogue des bronzes figurés antiques*, Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra, Indicateur d'antiquités suisses, Zurich.
- DUMEZIL (1966) G. DUMEZIL, *La religion romaine archaïque*, Ed. Payot, París.
- EAA (1958) *Enciclopedia del l'Arte Antica*, 7 vols., Roma.
- ESPERANDIEU-ROLLAND (1959) E. ESPERANDIEU-H. ROLLAND, *Bronzes Antiques de la Seine-Maritime*, XIII suppl. Gallia, París.
- EURIPIDES (1978) *Herakles*, Teatro Griego, Ed. Aguilar, Madrid.
- FHA (1925-1955) *Fontes Hispaniae Antiquae*, Ed. A. Schulten, P. Bosch Gimpera, L. Pericot i R. Grosse, Universidad de Barcelona.
- FAIDER-FEYTMANS (1957) G. FAIDER-FEYTMANS, *Recueil des bronzes de Bavi*, VIII, suppl. Gallia, París.
- FRANZONI (1973) I. FRANZONI, *Bronzetti etruschi e italici nel Museo Archeologico di Verona*, (Collezioni e Musei del Veneto, Venecia.
- GALLIAZZO (1979) V. GALLIAZZO, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, Roma.
- GARCIA Y BELLIDO (1968) A. GARCIA Y BELLIDO, *España y los españoles hace dos mil años. Según la geografía de Estrabón*, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral 515, Madrid.

- GRIMAL (1965) P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Labor, Barcelona.
- HOMERO (1978) *Ilíada*, Trad. Miquel Peix, Ed. Alpha, Barcelona.
- LANTIER (1935) R. LANTIER, *Bronzes votifs ibériques*, París.
- LEBEL-BOUCHER (1975) P. LEBEL-ST. BOUCHER, *Bronzes figurés antiques (grecs, étrusques et romains)*. Musée Rolin, Autun. Diffusion de Boccard, París.
- MAASKANT-LEIBRINK (1972) M. MAASKANT-K. LEIBRINK, *The Laocoon group on gems. Renaissance caprice or ancient seriousness*, Bulletin Antieke Berchaving, XLVII, pp. 135-146.
- MALUQUER (1976) J. MALUQUER, Pueblos ibéricos en R. MENENDEZ PIDAL: *Historia de España*, t. I, 3, pp. 305-370. Ed. Espasa Calpe, Madrid.
- MANSUELLI (1958) G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I. Roma*.
- MATTINGLY-SYDENHAM (1968) H. MATTINGLY-E.A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, t. III, Londres.
- MAZZOTTI (1955) G. MAZZOTTI, *Bronzetti etruschi del Museo Nazionale di Ravenna*, fasc. 18, n.º 18.
- MITTEN-DOERINGER (1970) D. G. MITTEN-S. F. DOERINGER, *Master bronzes from the Classical World*, Cambridge.
- MOLAS (1982) M.<sup>a</sup> D. MOLAS, *Els ausetans i la ciutat d'Ausa*, Ed. Patronat d'Estudis Ausonencs, Col. Osona a la Butxaca 4, Vic.
- NICOLINI (1968) G. NICOLINI, *Gestes et attitudes culturels des figurines de bronze ibériques*, Mélanges de la Casa de Velázquez 4, pp. 27-50.
- NICOLINI (1969) G. NICOLINI, *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*, Ed. PUF, París.
- NICOLINI (1977) G. NICOLINI, *Bronces ibéricos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- NICOLINI (1976-78) G. NICOLINI, *Quelques aspects du problème des origines de la toreutique ibérique*, Ampúrias, 38-40, pp. 463-486.
- PAUSANIAS (1946) *Descripción de Grecia*, Trad. Antonio Tovar. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- PRESEDO (1980) F. PRESEDO, Organización política y social de los 'beros, en *Historia de España Antigua*, t. I. Protohistoria, pp. 183-214, Ed. Cátedra, Madrid.
- RE (1893) *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, de A. PAULY - G. WISSOWA - W. KROLL, Stuttgart.
- REINACH (1897-1930) S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I-VI, París.
- RICHTER (1915) G. M.<sup>a</sup> RICHTER, *Greek, etruscan and roman bronzes*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- ROLLAND (1965) H. ROLLAND, *Bronzes antiques de Haute Provence (Basses Alpes, Vancluse)*, XVIII suppl. Gallia.
- ROLLEY (1983) Cí. ROLLEY, *Les bronzes grecs*, Office du Livre, Friburgo.
- SAVAGE (1963) G. SAVAGE, *A concise history of bronzes*, Thames and Hudson, Londres.
- VILLARONGA (1979) L. VILLARONGA, *Numismática antigua de Hispania*, Ed. Cymys, Barcelona.
- alt.  
inv.  
MEV  
mm.
- altura  
inventario  
Museo Episcopal de Vic  
milímetros