

## BRONCE ROMANO DEL CASTILLO DE JAVIER

(Sobre el arte romano en Navarra)

En la colección arqueológica del Castillo de Javier se conserva un bronce romano hallado en la localidad y cuyo tema es un satirillo escanciando vino de un odre o pellejo.

Se trata de un bronce fundido por el procedimiento de la cera perdida. El artesano que lo fundió se preocupó poco o nada por quitar rugosidades y asperezas, resultado de la fusión, como es fácil observar en el dorso de esta figurita. Menos aún se observan retoques de buril destinados a dar vida al rostro y al rendimiento del peinado, cuyos bucles, representados solo por algunos circulitos, hicieron suponer que esta figurita ceñía corona de flores.

El modelado es escaso, sólo el necesario para dar una apariencia morfológica normal, pero sin detalles. Obsérvese así la uniformidad de los dedos de la mano izquierda, iguales en tamaño y desproporcionados en relación al resto.

Sin embargo esta pieza, ya dada a conocer en otras ocasiones, ofrece un notable interés desde el punto de vista histórico-cultural<sup>1</sup>. Por ello bien merece se vuelva a insistir sobre ella y se estudie el tipo con mayor detención de lo que se ha hecho hasta ahora. Como premisa a este estudio adelantaremos que el bronce de Javier es, por ahora, el único testigo de la difusión, en cuanto a escultura, en la Navarra romana de gustos e idearios de raigambre helenística.

### SÁTIRO Y SATIRILLO EN EL ARTE CLÁSICO

El tipo iconográfico del sátiro, antes incluso de aparecer como compañero de Dionysos, se desarrolló en relación con el mito de Sileno y las representaciones de dramas satíricos<sup>2</sup>.

Ya en su origen, antes por consiguiente de ser uno de los participantes de la *thiasos* báquica, encontramos representaciones de sátiros con odres escanciando vino<sup>3</sup>. Pero en este caso se trata de sátiros adultos, barbados, sin que aparezca el tipo de sátiro adolescente hasta el s. IV. El "sátiro en reposo" y el "sátiro escanciador" de Praxíteles son representaciones claras de este cambio de concepción en la iconografía de este personaje mítico que aquí aparece representado como un adolescente<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. ESCALADA, *La Arqueología de la Villa de Javier*, 1943, p. 116 y 127, láms. XI-XII; TARACENA-VÁZQUEZ DE PARÇA, en *Príncipe de Viana*, VI, 1946, p. 423, lám. XXXII = *Excavaciones en Navarra*, I, 1947, p. 105 lám. XXXII); GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1949, p. 443 n.º 468 y lám. CCXXVI.

<sup>2</sup> Según Taracena mide 8,5 cm. de altura. Según el p. Escalada unos 12 cm.

<sup>3</sup> Cfr. THRAEMER, *Roscher Lexikon*, I, cols. 1089 ss., s- v. "Dionysos"; RE, III- Al col. 35 ss., s. v. "Silenos u. Satyros". Además BROMMER, *Satyroi* (Diss. Wuerzburg) 1937 y *Satyrsplele. Bilder griechischer Vasen*, 1944 (la nueva edición, 1959, no me ha sido asequible).

<sup>4</sup> Vaso (psykter) de Duris en el Museo Británico, n.º E 768 (cfr. CVA, III, I c, lám. CV).

<sup>5</sup> "Sátiro en reposo", cfr. Rizzo, *Praxiteles*, 1932, p. 34; LIPOLD, *Die Griechische Plastik*, 1950, p. 240-41; PICARO, *Manuel d'archéologie Grecque: La Sculpture*, III-2, 1948, p. 516 ss. "Sátiro escanciador" Rizzo, o. c, p. 114 y PICARD, *O. C.* p. 415 ss.

Un cambio extraordinario en la iconografía del mito dionisiaco se produjo como consecuencia de la expedición índica de Alejandro Magno. La épica campaña del macedonio tuvo por resultado la revalorización, como conmemoración simbólica, de la expedición índica de Dionysos. El tema, ya formado, del triunfo del dios experimentó un impulso extraordinario y alcanzó una amplia complejidad mediante la adición de múltiples elementos y personajes<sup>5</sup>.

La literatura y el arte helenístico experimentaron el impacto de la boga y posibilidades de estos temas. El colorismo helenístico gustó de la espectacularidad que ofrecía el triunfo dionisiaco como el sentimentalismo del tema de Ariadna en Naxos. Finalmente la literatura y las artes plásticas cultivadoras de asuntos idílicos sacaron amplio partido de las posibilidades que ofrecían los temas de sátiros, faunos y ninfas sin que faltaran quienes cultivaran y se regocijaban en los aspectos grotescos, casi caricaturales, de Dionysos ebrio, apoyándose en el satirillo<sup>6</sup>, Sileno sosteniéndose apenas sobre su magro rucio o bien Hércules vencido por la embriaguez.

Nuestra figurilla es uno de los *dissecta membra* de uno de estos temas, sea el triunfo de Dionysos, sea el hallazgo de Ariadna en Naxos. Es un elemento aislado, puesto que, como tantas representaciones de los sarcófagos romanos, nos muestran<sup>7</sup>. este satirillo debía escanciar su vino bien a una cratera o copa colocada en el suelo, bien a la pantera compañera del dios. Observemos sin embargo, como se verá más adelante, que en estas grandes representaciones el uso del odre no es frecuente y menos aún, como muestran otros bronce, el uso de anforillas o *lagynoi*.

Uno de los centros helenísticos creadores, más destacados en cuanto a la formación de iconografías de personajes y cofrades de la *thiasos* dionisiaca es precisamente Alejandría. Muy recientemente se ha postulado, por parte del mejor conocedor actual del arte alejandrino, el alejandrino del tipo del sátiro con los muslos ceñidos por una piel de pantera<sup>8</sup>. A Alejandría se refiere también uno de los documentos, fuente escrita en este caso, más ilustrativo en cuanto a elemento formador de esta iconografía o, quizás, muestra de hallarse ya formada. Me refiero a la descripción que nos ha transmitido Ateneo (Deipp. V, 200 ss.), de la magna celebración procesional del triunfo de Dionysos organizada por Tolomeo Filadelfo<sup>9</sup>. Esta magna procesión, cuya espectacularidad no pudo superar ninguna de cuantas le siguieron celebradas, bien por los sucesores del monarca, bien en época imperial romana, ha sido ya debidamente valorada en el estudio iconográfico del mito de Dionysos y sus compañeros. Sin embargo existe en ella un dato de alto interés para nuestro estudio es decir, la intervención de niños como miembros del cortejo.

El gusto por la representación de niños ha sido siempre considerado un elemento característico del arte alejandrino. Un buen ejemplo en arte mayor es la representación del Nilo conocida por la copia romana conservada en los

<sup>5</sup> Cfr. LEHMANN-HARTLEBEN y OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, 1942, passim. De próxima aparición MATZ, *Die Bacchischen Sarkophagen*, (*Die Antike Sarkophagreliefs*).

Espero poder dedicar próximamente un estudio a este tema iconográfico.

<sup>7</sup> Véase por ahora y hasta que se publique MATZ, O. C., REINACH, *Repertoire des Reliefs*, I, 1909-III, 1912.

<sup>8</sup> Cfr. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, 1959, passim.

<sup>9</sup> Una traducción española de este texto en BLANCO FREIJEIRO, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXI, 1952, p. 273 ss.

Museos Vaticanos<sup>10</sup>. Otro sería "Grillos" este héroe infantil creado en Alejandría por el genio pictórico de Antifilos y un análisis de los aspectos más discutidos del arte alejandrino o de las artes menores que pasan bajo el nombre genérico de helenísticas nos llevaría a multiplicar los ejemplos.

A ambiente alejandrino debe vincularse buena parte de la escultura helenística, singularmente del llamado "Rococó" helenístico<sup>11</sup> cuyo tema fundamental es el estudio de los niños<sup>12</sup> y, quizás, más especialmente las sentimentales representaciones del golfillo, de rasgos negroides, que se extrae una espina clavada en el pie o bien el esclavillo dormido junto a su lámpara<sup>13</sup>. Recuérdese finalmente la anécdota del satirillo mirándose la cola.

El éxito del tipo queda atestiguado por la serie de réplicas que, con distintos esquemas, glosan este motivo del satirillo escanciador.

Cambia en ellas la edad del satirillo. Llegándose incluso a representar el sátiro maduro y la posición pero permanece siempre el tema.

Sin duda el ejemplar más conocido es el bronce pompeyano conservado ahora en el Museo Nacional de Nápoles<sup>15</sup>. Representaciones análogas aparecen en la decoración de la terra sigillata aretina, singularmente en la producción perenniana, que, como es sabido se inspira principalmente en el repertorio temático de los relieves helenísticos sin preferencia de escuelas<sup>16</sup>.

Una variante del bronce del Museo de Nápoles se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid. Formó parte de la colección de antigüedades reunida por el marqués de Salamanca. La procedencia no es conocida pero es probable que, como otros objetos de esta colección fuese hallado en Italia<sup>17</sup>.

Italiano es también un segundo bronce conservado en el Museo de Nápoles<sup>18</sup>. Un bronce de este tipo formó parte de la colección Astuto de Palermo<sup>19</sup>. De procedencia itálica conocemos uno conservado en el museo de Chalons-sur-Saone<sup>20</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museum*, I, p. 124 ss.; VON BISSING, *Antike Plastik (W. Amelung)*, 1928, p. 25 ss. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1955, p. 100 ss.

<sup>11</sup> KLEIN, en *Oest. Jahreshefte*, XIX-XX, 1919, 252 ss. y *Von antiken Rokoko*, 1921, passim.

<sup>12</sup> Cfr. BIEBER, *O. C.* p. 136 ss. y bibliografía allí citada especialmente A. KLEIN, *Child Life in Greek Art*, 1932, passim.

<sup>13</sup> Cfr. SMITH, *Catalogue of the Sculpture in the British Museum*, III, n.º 1075, lám. VIII, y BIEBER, *O. C.* p. 136 ss. Esclavillo con linterna, ZAHN, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXXVII, 1916, p. 14 ss. PERDRIZET, *Terrescuites grecques d'Egypte de la Collection Fouquet*, 1921, p. 19, n.º 74 y lám. LXXX; WALTERS, *Catalogue of the Silver Plate in the British Museum*, 1921, p. 38 ss. n.º 145, lám. XIII; BIEBER, *O. C.* p. 138.

<sup>14</sup> Cfr. PETERSEN, *Roem. Mitt.* 1892, p. 337 ss.

<sup>15</sup> Cfr. REINACH, *Rep. Stat.*, II, p. 142, 6 (= *Not. Se.* 1880, lám. III y p. 103). También para las reproducciones fotográficas, OVERBECK, *Pompeii*, fig. 285; SPINAZZOLA, *Le arti decorative a Pompei*, fig. 248. Foto Alinari 11223. Una reproducción moderna en el Museo Arqueológico de Barcelona, sala XXH (Cfr. *Museo Arqueológico de Barcelona*, 1955, p. 114).

<sup>16</sup> Cfr. DRAGENDORF-WATZINCER, *Arretinische Reliefkeramik*, 1948.

<sup>17</sup> Cfr. EINZELAUFNAHMEN n.º 1740 (= BETHE, *Archaeologisches Anzeiger*. 1893, col. 8 n.º 26).

<sup>18</sup> Cfr. ROUX-BARRÉ, *Herculaneum et Pompeii*, II, lám. 98, 3 = *Antichità d'Ercolano* II, lám. 183); = *Regio Museo Borbónico*, III lám. 11); *Rep. Stat.* II, p. 435, 1 y 2. Un ejemplar de autenticidad dudosa en REINACH, *Rep. Stat.* II, p. 435, 3.

<sup>19</sup> REINACH, *Rep. Stat.*, III, p. 38, 3.

<sup>20</sup> REINACH, *Rep. Stat.* IV p. 73, 8 (= *Rep. Stat.* III, p. 38, 4).

## CRONOLOGÍA Y SIGNIFICACIÓN

El bronce del Museo de Nápoles se ha considerado réplica de un original helenístico relacionable con la obra de Boethos, singularmente su "niño estrangulando un ganso"<sup>21</sup> y fechable en el período 280-230. Sin embargo no es posible precisar la época en que fue fundido el bronce de Javier, ya en época imperial, ni tampoco es posible aclarar o situar el lugar de fabricación.

La falta de un repertorio adecuado impide conocer por ahora la entidad de los hallazgos de bronce romanos en territorio español. En las colecciones más numerosas, como la del Museo Arqueológico Nacional, abundan sobremanera las piezas de segura o probable procedencia española<sup>22</sup>. Igual, aunque en menor grado, puede decirse de la colección, más reducida, del Museo Arqueológico de Barcelona. Sin embargo abundan los ejemplares procedentes de Sasamón o de Clunia y a juzgar por la bibliografía no parece que los hallazgos de bronce puedan considerarse esporádicos. En todo caso es seguro que el número de hallazgos es mucho menor que en Galia o en Italia.

Vista la fabricación me inclinaría a juzgar el bronce de Javier como producto de un taller hispánico o, acaso, gallico pero creo que, *a priori*, puede excluirse su fabricación en un taller itálico<sup>23</sup>.

Por ahora el bronce de Javier, es la única versión escultórica, siquiera en *interpretatio* o realización romana de un tema helenístico hallada en Navarra.

Los numerosos mosaicos romanos descubiertos en Navarra, singularmente en el último ventenio, muestran siempre los caracteres propios de la musivaria imperial romana. Una relativa excepción la constituyen los pavimentos de Andión<sup>24</sup>, incunables arqueológicos de la romanización de Navarra pero en este caso se trata de una técnica y un estilo decorativo que, en el momento de su introducción en Navarra, gozaba ya de plena ciudadanía romana.

Un reflejo de la concepción helenística del paisaje puede verse también en el medallón central del mosaico de "Dulcitus" descubierto en la villa romana del Ramalete, junto a Tudela<sup>25</sup>.

Este medallón es valorado, generalmente, atendiendo sólo a elementos negativos. Se interpreta en este sentido el ilusionismo en la representación del rostro de Dulcitus<sup>26</sup>, la especialidad del conjunto, el diseño del caballo y el esquematismo en el rendimiento de la vegetación<sup>27</sup>. Sin embargo no se tienen en cuenta en tales juicios el propósito del conjunto, que es aún, fundamentalmente,

<sup>21</sup> Cfr. *Enciclopedia dell'Arte Classica*, I, 1958, s. v. "Boethos"; THIEME-BECKER S. V.; BIEBER, *o. c.* p. 81 ss.

<sup>22</sup> Cfr. DEL Rivero, *Los bronce antiguos del Museo Arqueológico Nacional*, 1927 o THOUVENOT, *Catalogue des figures et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid*, I, *Bronzes grecs et romains*, 1927.

<sup>23</sup> Como los de Cumas. Para estos cfr.

<sup>24</sup> Se conservan en el Museo de Navarra. Espero poder ocuparme de ellos en breve en estas mismas páginas.

<sup>25</sup> Cfr. TARACENA-VÁZQUEZ DE PARCA, *Príncipe de Viana*, X, 1949, p. 9 ss. (= *Excavaciones en Navarra*, II, 1956, p. 3 ss.); GARCÍA Y BELLIDO, *AEArg.* XXVI, 1953, p. 207 ss. figs. 7, 12, 13, 17 y 18; *Historia de España*, II<sup>2</sup>, 1955, p. 817 fig. 70, MEZQUÍRIZ, *Museo de Navarra*, 1956, p. 19-20, lám. (s. n.).

<sup>26</sup> Sobre el ilusionismo como característica del arte romano cfr. WICKHOFF, *Roemische Kunst*, 1912<sup>2</sup> (trad. italiana, 1947, p. 77 ss.).

<sup>27</sup> Téngase en cuenta que esta esquematización no es más acusada de la que aparece en algunos mosaicos de Piazza Armerina, singularmente los de caza o el de los trabajos de Hércules, cfr. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina*, 1955, passim. No me ha sido asequible GENTILI, *Piazza Armerina. I mosaici figurati*, 1960.



Museo de Javier.—Figurita de bronce romano encontrada en Aibar



pictórico, la tradición alejandrino de algunos elementos, tales como la clámide al viento<sup>28</sup>, el rendimiento perspectivo de la representación paisajística y otros detalles como el cromatismo<sup>29</sup>.

El campo de la escultura ofrece elementos más destacados para la comprensión del arte romano en el país de los vascones y, singularmente, la provincialización de temas de origen metropolitano que pasan a formar parte del repertorio del arte "indígena" o provincial.

Ya se ha observado la rareza de los temas helenísticos en la plástica romana de Navarra y no es inútil revisar el material conocido.

El conjunto escultórico romano hallado en Navarra de mayor importancia es el grupo de estatuas, hoy perdidas, descubiertas en Pamplona durante el pasado siglo. Las dos estatuas son eminentemente romanas en arte, intención y finalidad. Este carácter romano se aprecia claramente en el togado, considerado como Ceres, hallado en la "calle de la Navarrería" que es, sin duda un retrato (Plin. IV. H. 34, 18) aunque la cabeza parece haberse perdido ya cuando la estatua fue descubierta. Lo mismo puede observarse respecto a la probable cabeza de divinidad de la "calle de la Curia"<sup>30</sup>.

Un tercer bronce de Pamplona, el pequeño Hermes conservado actualmente en el Museo de Navarra, se relaciona, fundamentalmente, con la numerosa serie de bronce galorromanos que reproducen este tipo<sup>31</sup>.

La provincialización o, si se quiere, la asimilación de temas de arte romano por parte del cantero vascón, se observa en una serie de relieves funerarios con respecto a la adopción y utilización de temas tan netamente romanos como las vides que no debieron ser conocidas en esta región sino como consecuencia de la romanización.

El primer jalón con respecto a la utilización del tema de vides y roleos con figuras lo hallamos en Sádaba. Prescindiendo ahora del tema de los roleos<sup>32</sup> importa especialmente el de las vides.

En el mundo romano metropolitano la representación de vides, frecuente

<sup>28</sup> Sobre el origen alejandrino de esta modalidad cfr. ADRIANI, *O. C.*, p. 5, nota 14.

<sup>29</sup> Una posición intermedia entre los mosaicos de Andión y Tudela la ocupan los hallados en Pamplona en el pasado siglo.

Respecto a los mosaicos con representación de murallas hallados en la "calle de la Curia" (cfr. MEZQUÍRIZ, *La excavación estratigráfica de Pompaelo*, 1958, p. 14-17, láms. II-III), observaré que si bien el tema es de origen helenístico no sucede así con la realización. Los mosaicos con hipocampos (MEZQUÍRIZ, *O. C.*, p. 17 ss. y lám. IV) enlazan también con lo helenístico (espero insistir sobre ello en un trabajo en preparación) pero no es posible por ahora precisar y diferenciar los elementos helenísticos de las posibles aportaciones romanas.

Finalmente queda por tratar el mosaico de "Teseo y el Minotauro" (MEZQUÍRIZ, *O. C.*, p. 18, lám. V). Respecto al grupo central observaré que no creo en el origen helenístico de la composición y considerarla réplica de un prototipo helenístico. Me remito en este sentido a las observaciones de NEUCEBAUER, *Die Griechischen Bronzen des Klassischer Zeit und des Hellenismus*, 1951, p. 75-77.

<sup>30</sup> Cfr. MEZQUÍRIZ, *O. C.*, láms. VI-VII, p. 20-21. Observaré que el peinado de la divinidad es comparable al de la "Livia" (?) de Azaila (Cfr. GARCÍA-BELLIDO, *Esculturas...* cit, p. 39-40) y la cabeza de Fuentes de Ebro en el Museo de Zaragoza (BELTRÁN, *Cesaraugusta*, 9-10, 1957, p. 99 ss. con referencia a otros tipos).

<sup>31</sup> MEZQUÍRIZ, *O. C.*, p. 20, lám. VIII.

<sup>32</sup> Me remito a mi trabajo en *RABM*, LXIV, 1958, p. 297 ss. Espero publicar próximamente una lista de adiciones.

en otros monumentos, tiene una particular significación simbólica cuando aparece en monumentos funerarios<sup>33</sup>.

Este significado debió tener la utilización de vides y guirnaldas en el sepulcro llamado "Altar de los Moros", en Sádaba<sup>34</sup>. Abona esta opinión el hecho que este sepulcro haya sido construido según tipos y modelos frecuentes en zonas metropolitanas. Caracteres provinciales pueden observarse en este caso sólo en la realización y labra de entablamientos y frontones, con abundante uso del trépano, y en el escaso relieve de la decoración de las pilastras.

Algunos fragmentos arquitectónicos descubiertos en Navarra, singularmente Eslava y Gallipienzo deben corresponder a monumentos del tipo de Sádaba pues se observan perfectamente restos de pilastras decoradas con vides<sup>35</sup>. Estos fragmentos señalan la introducción en Navarra de este tipo de construcciones en un momento impreciso pero, seguramente, no muy lejano de la época de construcción del sepulcro de Sádaba.

Las vides, cuyo simbolismo funerario no podemos afirmar fuese tenido en cuenta por los constructores, aparecen esquematizadas en estos relieves. Se acusa ya la pérdida del naturalismo en la representación. Van desapareciendo las hojas y los racimos adoptan formas triangulares. No se observa el uso del trépano o, en todo caso, se usa de manera discreta. Tampoco el relieve es menor que en Sádaba mientras los elementos son de mayor tamaño.

La última etapa la hallamos en un grupo de estelas funerarias de Alava y zona limítrofe de Navarra<sup>36</sup>. Probablemente en este caso se ha prescindido por completo del simbolismo funerario de las vides. Se trata de realizaciones de canteros conocedores de temas del arte metropolitano en ocasiones pero cuya formación técnica les lleva a muy distintas realizaciones no siempre carentes de interés<sup>37</sup>.

Este grupo de estelas es bastante numeroso. A juzgar por aquellas reproducidas fotográficamente o instaladas en los Museos de Pamplona y Vitoria puede considerarse que estas estelas representan el último momento del proceso iniciado en Sádaba sin que pueda precisarse en cronología absoluta la gradación expuesta. En las estelas del país vasconavarro se observa la acentuación de lo dicho al tratar de las pilastras de Eslava y Gallipienzo. El relieve se ha perdido totalmente limitándose a destacar sobre el fondo, rebajado, el tema

<sup>33</sup> Cfr. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, 1942, passim pero especialmente p. 489 ss.

<sup>34</sup> Cfr. MELIDA, *Monumentos romanos de España*, 1925, p. 136 ss.; ALVAREZ-OSSORIO, *BRAH*, CXII 1943, 147; TARACENA, *ATS Hispanice*, II, 1947, p. 650; *Monumentos Españoles*, III, 1954, p. 467 ss.

Creo conveniente advertir que ninguna de las fotografías publicadas dan idea de la decoración de las pilastras ni de caracteres de labra. Así he podido comprobarlo en agosto de 1959 al visitar el monumento. Por ello no aparece citado en mi aludido trabajo en *RABM* cit., al tratar de este tema de roleos en monumentos españoles.

<sup>35</sup> Cfr. TARACENA-VÁZQUEZ DE PARGA, *Príncipe de Viana*, VII, 1946, p. 17 ss. (= *Excavaciones en Navarra*, I, cit., p. 66 ss., láms. IV-V).

<sup>36</sup> Gastiáin (Navarra), TARACENA-VÁZQUEZ DE PARCA, *Príncipe de Viana*, VII, 1946, p. 450-53 (= *Excavaciones en Navarra*, I, p. 132-35, láms. XI-XIII, 1); GARCÍA-BELLIDO, *o. c.* p. 381-83. En Alava la estela de Luzcando, cfr. *Cat. Mon. Esp. Álava*, 1915, p. 37-38 donde se citan otras, con texto publicado en CIL II, en Salvatierra, San Román, Iburguren, Contrasta, Ocariz, Urbina de Nasabe. Sin embargo en CIL II no se indican las decoraciones.

<sup>37</sup> Así en la estela de Luzcando el cantero representó los fondos de las pateras, de tipo galorromano, excavando sus fondos y no recurriendo a los habituales procedimientos naturalistas.



de las vides. Los tallos se limitan a simples sogas, las hojas a rombos estriados y los racimos a grupos de glóbulos dispuestos en triángulo. Quizá la policromía acentuase el relieve y la disposición pero todo resto se ha perdido. Se observa además la utilización del tema de las vides con propósito eminentemente ornamental aunque de ruda sintáxis decorativa.

El proceso impuesto ilustra cumplidamente las tendencias del arte provincial romano<sup>38</sup>. Un proceso de simplificación técnica, no siempre atribuible a ignorancia y sí en ocasiones a razones económicas, en el cual se intenta suplir el relieve con procedimientos de raigambre ilusionística tales como la línea de contorno incisa o la desaparición de elementos naturalísticos en los temas representados. Sin embargo no se observa aquí, ni podía esperarse dado lo reducido del material estudiado, que tales técnicas conduzcan a verdaderas creaciones sea esquematizaciones decorativas sea a nuevas concepciones espaciales como es posible ver estudiando el proceso formativo del arte tardorromano. Aquí aparecen solo construcciones para satisfacer la demanda de los indígenas romanizados, de un ambiente de propietarios rurales sin recurrir al desembolso económico que representaba la intervención de artistas de mayor formación técnica<sup>39</sup>. Sin embargo la técnica de estos canteros prelude, no en realización y propósitos pero sí en lo mecánico las obras de la escultura del medioevo<sup>40</sup>.

A. BALIL

<sup>38</sup> Cfr. un estudio en prensa en *Revista de Guimarães*.

<sup>39</sup> La propiedad rural en la Navarra romana debió ser de propietarios residentes. Obsérvense así que no conocemos ningún senador hispanorromano oriundo de esta zona del Valle del Ebro.

<sup>40</sup> Cfr. BIANCHI-BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, 1957; M. DURAND-LEFEBVRE, *Art Gallo-romain et sculpture romane*, 1938.

