

mente un objetivo económico centrado especialmente en la riqueza metálica sarda explicaría este viraje en la ruta hacia Occidente.

La incidencia de estos contactos se dejará sentir sin duda entre las poblaciones itálicas del 2.º milenio. La aparición de estructuras arquitectónicas rectangulares, calles rectilíneas, espacios abiertos y edificios centrales en las nuevas excavaciones de Thapsos y de Coppa Nevigata, similares a las del célebre «anaktoron» de Pantalica o del gran «edificio central» de Luni sul Mignone, reflejan el desarrollo de una organización social cada vez más compleja entre las poblaciones subapenínicas, relacionado con una tendencia a la concentración del poder. Tales cambios deben asociarse sin duda a las influencias egeas o micénicas. Y por no entrar en cuestiones más controvertidas, como son las del origen de las tumbas de «tholos» y bóvedas de Thapsos y Agrigento o la de las nuraghas sardas.

Para finalizar, señalemos las coincidencias que se observan entre el modelo de colonización eubea del siglo VIII a. C. y el del comercio micénico del 2.º milenio. Ambas empresas se inician en el Tirreno antes que en el mar Jónico y sus primeros vestigios se manifiestan en la zona de Vivara-Ischia-Cumas-Paestum.—MARÍA EUGENIA AUBET.

## UN PASARRIENDAS ROMANO EN CIMANES DE LA VEGA (LEON)

A finales de marzo de 1979 y fruto de un hallazgo casual apareció en el yacimiento romano de la *villa* de El Piélago en Cimanos de la Vega (León) el pasarriendas de carro que damos a conocer en el presente artículo.

La *villa* de Cimanos ya era conocida<sup>1</sup> y ha suministrado un conjunto numeroso de restos de época romana, todos ellos superficiales, aún sin estudiar: un copioso lote de *T. S. H.*, abundante numerario que oscila entre los siglos II y IV, predominando especialmente los de este período tardío, restos metálicos (fíbulas) y, muy triturados, de vidrios, algunos trozos de pavimento musivo de tesela torpemente escuadrada y con estricta decoración geométrica<sup>2</sup>. Recientemente y a causa de los regulares hundimientos de terreno debidos al riego ha sido detectada una necrópolis al SO de la *villa* y a unos 100 metros de distancia del núcleo más denso de materiales. Pero sin lugar a dudas el objeto arqueológico más relevante, aventuraríamos a decir excepcional, que ha suministrado el yacimiento de El Piélago ha sido el pasarriendas cuyo análisis vamos a realizar.

<sup>1</sup> MERINO, E., *Civilización romana y prerromana en Tierra de Campos*, B. R. A. H., 83, 1936, p. 320 y MAÑANES, T., *Contribución a la carta arqueológica de la provincia de León*, León y su Historia, t. IV, Col. Fuentes y estudios de historia leonesa, n.º 18, León, 1977, pp. 322-323.

<sup>2</sup> Su parentesco con los mosaicos que bajo mi dirección se están excavando desde 1979 en Requejo, Santa Cristina de la Polvorosa (Zamora), parece muy evidente y no es extraño por ser ambas *villae* de época tardía y distar en línea recta no más de 15 Kms.

Después de los trabajos de F. Cumont<sup>3</sup>, H. de Villefosse<sup>4</sup>, E. Von Mercklin<sup>5</sup> y otros, es inevitablemente el concienzudo estudio<sup>6</sup> del fallecido conservador del Museo Arqueológico Nacional de Madrid A. Fernández de Avilés quien más y mejor se ha acercado al problemático mundo de estas piezas ornamentales de carro cuya función concreta está abierta a discusión<sup>7</sup>. A tal trabajo nos atenemos en las líneas generales, descriptivas y metodológicas, del presente artículo. Posteriormente a 1958 han sido publicados 2 pasarriendas más, que sumados a los ya conocidos hacen de España uno de los puntos más importantes en esta clase de hallazgos<sup>8</sup>. En cambio, ninguno de ambos aporta alguna novedad, ni funcional ni iconográfica, a lo ya establecido. Otra cosa es el pasarriendas que publicamos; por su elaborada técnica y el desusado grupo figurado que lo remata presenta un carácter insólito, hasta los a la fecha conocidos, dentro de nuestro país.

#### DESCRIPCIÓN.

Peso: 2 Kgrs. 950 grs.

Alt.: 15,5 cms., Long.: 19 cms., Caja: 2,5 cms. de lado.

Su estado de conservación, a pesar del hallazgo totalmente superficial, es impecable. Sólo tres ligerísimas fracturas se aprecian: en el extremo del pitón derecho del ternero, que parece de antiguo, en el borde del tercer lóbulo de la derecha de la hoja izquierda y un pequeño orificio sobre la moldura superior de la caja de enmangue a la derecha y que por su regularidad podría atribuirse a un defecto de fundido. En el momento en que se encontró la pieza presentaba un pátina gris verdosa que en gran parte ha desaparecido después de una limpieza inoportuna.

Como es bien conocido este tipo de objetos consta de una doble estructura, por un lado una ornamental: el coronamiento escultórico superior y otra funcional: caja de enmangue y pasadores laterales para las riendas y entre ambas una estrecha plancha metálica, peana del grupo figurado. La caja hueca muestra las características habituales: un plinto de forma prismática ligeramente troncopiramidal con un zócalo liso saliente y una cornisa superior del mismo tenor. No se observa ningún tipo de decoración. De su extremo inferior arrancan los pasadores, 2 vástagos terminados en hoja acantizante —de grueso nervio central— que dobla hacia abajo hasta tocar con aquél

<sup>3</sup> CUMONT, G., *Comunicación sobre el destino de los llamados pasarriendas*, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1919, 206. (Citado por FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasarriendas y otros bronce de carro, romanos, ballados en España*, AEARq., n.º 31, 1958, p. 62.)

<sup>4</sup> VILLEFOSSE, A. H. de, *Comunicaciones sobre pasarriendas y sobre bronce de la colección Mége*, BSNant., 1909, 143-147 y 182-187. Del mismo, *Comunicación sobre pasarriendas*, BSNant., 1916, 237-244. (Citado por FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasarriendas...*, p. 62.)

<sup>5</sup> MERCKLIN, E. von, *Wagensmuck aus der römischen Kaiserzeit*, Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, 48, 1933, 48-176. (Citado por FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasarriendas*, p. 62.)

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasarriendas...*, pp. 3-62.

<sup>7</sup> OSUNA RUIZ, M. y otros, *Valeria Romana I*, Cuenca, 1978, p. 162. nota 8.

<sup>8</sup> BLANCO FREIJEIRO, A., *El pasarriendas romano de Morón*, AEARq., n.º 115-116, 1967, pp. 99-103 y OSUNA RUIZ, M. y otros, *Valeria Romana I...*, pp. 161-162.

rematando en un botón. La peana no ofrece ningún particular destacable mientras que el interés de la escultura reside inusualmente en el grupo figurado que lo corona. Se trata de un bronce pieno retocado después cuidadosamente con el buril y este hecho contrasta con el poco esmero en el tratamiento del resto de la pieza, muy tosca. La labor de buril es notoria en las incisiones que denotan el pelaje del ternero, en los extremos de su cola, pelo arremolinado de la base de la cornamenta e incluso en el pormenor detallista de sus testículos sobre los cuartos traseros del reido. En este, las garras, la cabeza en su totalidad y las manchas circulares con una leve concavidad central en su piel.

El tema que representa es un prototipo muy conocido en la imaginería antigua: el predador que da alcance y degüella al herbívoro. Aquel por sus manchas discontinuas parece un leopardo<sup>9</sup>, éste, por tamaño y dimensiones de astas, un ternero.

### ANÁLISIS.

El interés de nuestra pieza reside en primer lugar en el mismo hecho, tan infrecuente, de tratarse de un pasariendas que remata en grupo figurado; en la posición adquirida por los animales y en su trespura estilística, desconocida en este tipo de producción no industrializada.

En cuanto al primer punto hay que decir que aunque los pasariendas de carro más numerosos tengan un coronamiento figurado, son muy raros aquellos que presentan un grupo o escena. Fernández de Avilés<sup>10</sup> sólo recuerda cinco ejemplares, de ellos dos en España, a los que habría que añadir el de Cimanes.

Respecto a la postura que adquieren los animales —y haciendo salvedad de aquellos donde sólo aparece la cabeza de la víctima bajo la garra del predador— desde un punto de vista histórico-comparativo la casuística tipológica del grupo es muy variada tanto por el momento en que se realiza la acción: el carnívoro persigue, se abalanza, atrapa, despedaza al herbívoro, el número de aquellos que participen, normalmente uno pero a veces dos, la postura que adquiere el predador sobre la presa, asestando el golpe sobre grupas, lomo, pescuezo y la variedad se acentúa, incluso, por los diferentes especímenes zoológicos representados, de una parte: león, pantera, leopardo, tigre, felinos por lo común, si bien puede haber lobos y animales monstruosos como el grifo, de la otra: toros, terneros, ciervos, ovejas, etc., animales inermes ante la ferocidad de su contrincante.

La explicación de estas variables depende del contexto en que se inscriba la imagen y podría dilucidarse siguiendo un minucioso análisis histórico-iconográfico. Lo habitual, como veremos, es un uso alegórico funerario, en otras ocasiones, un esquema puramente ornamental. En nuestro caso, a falta

<sup>9</sup> Había una duda respecto al felino y por algunos indicios podría pensarse en un león. Este cuando es joven presenta manchas semejantes a las del leopardo, por otra parte la envergadura de la cabeza de nuestro predador —si la entendemos de forma realista— es más bien leonina y sus cuartos delanteros muestran pelaje posterior. Sin embargo el individuo parece adulto, sus desproporciones son, sin duda, intencionadamente simbólicas y nos inclinamos más por la figura del leopardo.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasariendas...*, p. 14, nota 54.



1



2

Cinanes de la Vega (León). Pasarriendas romano: 1. Vista anterior.—2. Vista posterior.

de otros datos, el primer significado podemos descartarlo pero conviene subrayar la disposición atípica de la representación. Ambos animales aparecen estrechamente entrelazados, formando un auténtico ovillo. El leopardo se enrosca entre el cuerpo del ternero e introduce sus inmensas fauces sobre su pescuezo. No conozco ningún paralelo directo de este tipo iconográfico —cabalmente clásico en su perfecto esquema piramidal— y tal vez sólo una mejor adaptación al marco en que se desarrolla sea el motivo de su configuración formal.

En cuanto al origen y desarrollo del tema propiamente dicho merece la pena que reparemos pues puede arrojar luz provechosa al análisis de la pieza.

Es una constante histórica que a través de los animales, sea el toro de Lascaux, el bestiario medieval o el caballo masacrado del Guernica, el hombre ha querido expresar sus preocupaciones y necesidades más íntimas. Sabido es también el carácter sagrado del animal en la Prehistoria y cómo durante milenios fue protagonista principal de la imaginería artística. Con las primeras civilizaciones agrarias el animal, totem o deidad, siguió manteniendo una presencia continua, pero al tiempo que por primera vez se controla la naturaleza, la sociedad se organiza y surge, en embrión, el Estado, en el campo artístico se producen transformaciones paralelas: se «ortogonaliza» el espacio, marco de la representación plástica, y, de alguna manera, se regula la iconografía. La indomable libertad formal y compositiva del animal se codifica en una serie de esquemas flexibles pero fijos. Uno de ellos el que nos ocupa.

En Sumer, ya en el período preliterario «la trágica actitud del hombre hacia la vida se expresa en el interminable combate del hombre y el hombre, el hombre y el animal, el animal y el animal»<sup>11</sup>. Este último, un tema constante en cilindros y relieves (p. e. el vaso ritual de Uruk, hoy en el Museo de Bagdad) que «reproduce un conflicto entre fuerzas divinas y cabe suponer que el león representa el aspecto destructivo de la Gran Madre, aspecto que era conocido pero que se creía generalmente reprimido»<sup>12</sup>.

De inmediato el tema se extiende al Egipto predinástico donde con un carácter emblemático parece representar las luchas totémicas entre los distintos *nomoi* tal y como se observa en algunas paletas y particularmente en el cuchillo de Djebel el-Arak del Louvre. Sin embargo el carácter menos «agonista» de esta civilización pronto circunscribe nuestro tipo iconográfico a la esfera funeraria y es común contemplarlo en los frisos relivarios de mastabas del Imperio Antiguo en Saqara, siendo aún frecuentísimo en el ajuar funerario de Tutankamon (simbolismo éste que de forma recurrente volveremos a encontrar más adelante).

Pero donde la tradición de la lucha de animales se perpetua con mayor vigor es en la civilización mesopotámica. Así es muy corriente en el mundo asirio (obelisco negro de Shalmaneser III del British Museum), en el persa (relieves de las escaleras de Persépolis que conducen a la *apadana* y de aquí pasa a un espacio marginal, el ocupado por los pastores nómadas de las estepas del N. dando lugar a un arte exclusivamente animalista —escito-sármata— en donde las luchas de animales con un contenido simbólico, fune-

<sup>11</sup> GIEDION, S., *El presente eterno. Los comienzos de la Arquitectura*, Alianza Forma 2, Madrid, 1982, p. 78.

<sup>12</sup> FRANCKFORT, H., *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Pelican History of Art, Penguin Books, London, 1963, p. 12.

rario muchas veces, se convierte en obsesivo tal y como se observa en el magnífico conjunto de orfebrería —el «oro siberiano»— del Ermitage de Leningrado. Del espacio nuclear mesopotámico nuestro tema se extiende al Egeo y es posible rastrearlo en el arte minoico (sello en hematites del período neopalacial del Museo de Herakleion) como en el micénico (puñales nielados de las tumbas de Círculo A de Micenas en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas).

Desaparecidas las civilizaciones prehelénicas la lucha del león y el bóvido sólo se introduce de nuevo en el arte griego en el período tardogométrico cuando éste se vuelve cada vez más narrativo y permeable a las primeras oleadas orientalizantes (diadema áurea del Dipylon, producción vascular, etc.). El hecho de que estas piezas reaparezcan en necrópolis indica con toda probabilidad el contenido funerario de este tema «simbolizando la muerte al acecho que aniquila la vida siempre inerme»<sup>13</sup>.

A partir de este momento, el predador que se abalanza y degüella su presa se transforma en vocablo habitual de una *koiné* orientalizante que se extiende por el Mediterráneo. Con sentido igualmente funerario lo encontramos en el arte ibérico (*phiale* de Tevissa), es muy común en el etrusco (n. e. en una urna cineraria de Chiusi del British Museum del 500-480 a. C.), en el griego (cráteras funerarias protoáticas, sarcófagos de Clazomene, así en dos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid). En cambio, en el arte griego arcaico este simbolismo específico va paulatinamente descodificándose para convertirse en esquema ornamental (monedas, gemas, vasos de figuras negras) o adquirir un posible significado apotropaico (frontón E del templo de los Alcmeonidas en Delfos, Hekatompedon de Atenas, etc.).

Nunca desaparecido, su importancia declina en la etapa clásica y helenística. El arte romano por fin retoma el motivo como patrimonio común que era de los artes mediterráneos. Es difícil encontrar una técnica, sea escultura, cerámica, glíptica, orfebrería, mosaico, etc., o un período en que este tema no abarezca, aunque Roma lo reelabore según sus propias necesidades artísticas, es el caso, por ejemplo, muy frecuente de las *venationes* del anfiteatro (mosaico de Piazza Armerina).

De todas formas, y este es un hecho a destacar, será a partir del siglo III cuando el esquema que comentamos adquiera una particular intensidad. Época de crisis, trastornos sociales, de zozobra espiritual. un aluvión de influjos orientales vino a saciar las nuevas expectativas creadas en la sociedad romana. En el capítulo artístico esto es notable en el campo iconográfico. Como tema de «refresco» de origen oriental su reintroducción en el mundo romano debió realizarse a través de los «cartones de mosaísta y pintores, tapices figurados o telas polícromas bordadas de producción siria, egipcia o alejandrina»<sup>14</sup>. De esta manera, en las pinturas de los basamentos de Dura Europos, en los llamados sarcófagos de «leones» o en los de factura arquitectónica como el de Sidamara, en los mosaicos de *opus sectile* de la basílica de Junio Basso en Ostia, o en los conjuntos de orfebrería, como los tesoros del siglo IV, tan numerosos en el Reino Unido, de Traorain (National Museum of Antiquities of Scotland de Edimburgo), Corbridge y especialmente Mil-

<sup>13</sup> BECATTI, G., *Scavi di Ostia. Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*, VI, Roma, 1969, p. 144.

<sup>14</sup> BECATTI, G., *Op. cit.*..., p. 145.

denhall (ambos en el British Museum), el carnívoro que degüella su presa se convierte en protagonista señero. Evidentemente como dice Becatti «para comprender el significado de estos grupos hay que examinarlos en relación al ambiente, la época y en el complejo decorativo en que se insertan»<sup>15</sup>. En este sentido el contenido de muchos de ellos es funerario<sup>16</sup> matizado en ocasiones por la nueva concepción que de la muerte tiene la religión cristiana, en otros, tema puramente cinegético, se trata de un simple esquema ornamental.

De esta fecha en adelante el tema se transformará en un *topos* clasicista (oriental) que descodificado o asumiendo contenidos diversos se perpetua en la tradición artística.

Así en los mosaicos de Siria del siglo v, en el arte copto (relieve del glo vi del Museo Copto de El Cairo) y en el arte paleobizantino aparece pronto por dos veces en los mosaicos de suelo del Palacio Imperial de Constantinopla (Museo de los Mosaicos de Estambul), más tarde en un relieve de la iglesia de S. Menas de Salónica (Museo Bizantino de Atenas) y es habitual en las arquetas de rosetas de la 2.<sup>a</sup> Edad de Oro, de indudable sabor helenístico, como por ejemplo en una que se conserva en el Royal Scottish Museum de Edimburgo.

El primitivo arte islámico, tan recalcitrantemente anicónico en la plástica religiosa, no tiene empacho en asumir este motivo cuando se trata del arte profano o principesco, así en un mosaico del diwan de Hirbet al-Mafgar hoy en el Museo Arqueológico Palestino de Jerusalén y por citar un ejemplo andalusí, en la eboraria califal (arqueta de Leyre del Museo de Pamplona, bote del Louvre) o en las pilas de mármol de la misma época conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Incluso, más adelante, en el arte románico tardío, cuando B. Antelami, un escultor muy vinculado a la Antigüedad, trabaje en el Batisterio de Parma, consagrará uno de los capiteles historiados de su interior al mismo tema milenario.

Debemos ahora referirnos, siquiera brevemente, al estilo de este pequeño bronce de fina factura y terminado que viene a cuestionar lo dicho hasta el momento, si no sobre los pasariendas en conjunto sí sobre sus coronamientos escultóricos. Más arriba va aludimos a la esmerada labor de buril que retoca y pormenoriza detalles del acabado artístico de la pieza, particularmente en la cabeza del leonardo y testuz del bóvido. Poco tiene esto que ver con la tosquedad de estilo y el carácter industrializado de la mayoría de estos bronceos incluidos los de programa iconográfico más elaborado como la gigantomaquia de Boston, o la amazonomaquia de Marchena, el más armonioso, según Fernández de Avilés, de los pasariendas encontrados en la península.

Aun así, el pasariendas de Cimanos es un ejemplo característico de la producción de pequeños bronceos de aplique que es nota distintiva del arte provincial romano tardío en Hispania<sup>17</sup>.

Obsérvese el efectismo de la representación en el contraste entre el enérgico burilado dibujístico de la cabeza del felino que hinca sus colmillos

<sup>15</sup> BECATTI, G., *Op. cit.*..., pp. 148-149.

<sup>16</sup> CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, Paris, 1944, p. 455.

<sup>17</sup> BIANCHI BANDINELLI, R., *Roma, la fine dell arte antica*, Rizzoli, Milano, 1976, p. 184.

sobre el pescuezo del ternero y el modelado suave de éste, que abre su boca y saca la lengua exangüe. Este brusco contraste entre ferocidad y entrega pasiva se acentúa con la enormidad desproporcionada de las garras del predador y su inmensa cabeza. Violencia que podría explicarse por el cometido simbólico que tal vez cumpliera la figuración en el contexto del carro (¿ritual?), pero del que sería estéril aventurar hipótesis.

En cuanto al modelado de la cabeza del leopardo, auténtica máscara sanguinaria, su rigor esquemático descompone y delinea vivamente cada uno de los elementos: nariz, ojos, orejas y se asemeja a la de los leones angulares de los sarcófagos de la 2.<sup>a</sup> mitad del siglo III o a los mosaicos de Ostia<sup>18</sup>.

Por último, y a la vista de lo expuesto, recapitular en base a la búsqueda de una cronología aproximada para nuestro bronce. Debido a que en su práctica totalidad los pasarriendas han sido hallados en prospección superficial cualquier intento de datarlos es incierto. Aunque, si bien se suelen escalonar durante toda la época imperial, la mayoría de los autores entiende que el núcleo más numeroso corresponde a los siglos III y IV<sup>19</sup>. Por caminos distintos creemos llegar a la misma conclusión: materiales recogidos de superficie preferentemente tardíos, motivo iconográfico que adquiere una especial predilección a partir del siglo III, rasgos estilísticos coincidentes con los de la segunda mitad de dicho siglo o primeras décadas del posterior y finalmente un detalle técnico que puede resultar aclaratorio. Las incisiones a punta de buril del pelo de los animales que es motivo decorativo característico del siglo IV. Con todas las reservas y riesgos que plantea una datación establecida en criterios de este tipo, provisionalmente y a expensas de que otros datos lo desmientan, esta cronología resulta la más razonable.

#### ADDENDA.

El trabajo que presentamos fue redactado en 1982. Desgraciadamente cuando el texto estaba ya en prensa tuvimos la satisfacción de leer el artículo de Montserrat Molina y Gloria Mora, *Una nueva teoría sobre los llamados «pasarriendas»: en torno a una pieza de carro del Museo de Mérida*. A. E. Arc. n.º 55. 1982. pp. 205-212, que además de añadir dos nuevas piezas hispánicas al repertorio ya conocido de Avilés supone un eficaz sarbullido a la manida interpretación que de los bronce de carro romanos y en particular de los llamados pasarriendas se venía haciendo en nuestro país.

La teoría no es estrictamente nueva pero la argumentación justificativa es saludable y despiereza el horizonte de este pequeño mundo de osculatorios, apliques metálicos, etc., si bien, tal vez, haya que esperar a nuevas investigaciones que permitan la «convicción profunda» de que los «pasarriendas» de anillas laterales rígidas y cerradas son en realidad piezas accesorias de suspensión de carros.

De cualquier manera el bronce de Mérida que presentan interesa al que nosotros publicamos en los cuatro puntos que las autoras señalan: interpretación iconográfica, función material del objeto, lugar de fabricación y tipo de vehículo que guarnecían. Ya que los tres últimos quedan abiertos a la polémica.

<sup>18</sup> BECATTI, G., *op. cit.*..., p. 149.

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., *Pasarriendas*..., p. 24.

mica que surja de una revisión profunda de lo conocido y del estudio de futuros hallazgos, voy a referirme escuetamente al primero. La presencia de un leopardo/pantera tanto en Cimanos como Mérida podría hacer pensar en una clave dionisiaca o ritual absolutamente injustificable dado el carácter aleatorio de ambos hallazgos y las propias dificultades específicas para establecer tal hipótesis como apuntan las Srtas. Molina y Mora. Por otra parte, y ciñéndonos a nuestro bronce, ya hemos visto más arriba la ubicuidad histórico-artística de su tipo iconográfico. Más razonablemente y en función del contexto sociohistórico de las *villae* habría que pensar en un aplique metálico de *carruca* u otro carro de viaje valioso vinculado en su figuración a los gustos cinegéticos de los *possessores* bajoimperiales de igual forma que semejantes motivos adornan mosaicos coetáneos como el del *oecus* de Pedrosa de la Vega o el de Cardeñajimeno del Museo de Burgos en la misma meseta norte.—  
FERNANDO REGUERAS GRANDE.

## UN FRAGMENTO ATEIANO DE ZARAGOZA Y EL TEMA ARETINO DE LOS ESQUELETOS

El reciente hallazgo de un fragmento aretino decorado con un tema de esqueletos, efectuado en Zaragoza<sup>1</sup>, permite aclarar la disposición de una serie de fragmentos obra de Xanthus Atei y el significado de estas decoraciones en el repertorio figurado aretino y su clara diferenciación de otros motivos.

Las representaciones de esqueletos humanos en objetos tardo-helenísticos y romanos, de claro uso convivial, han sido relacionados siempre con una costumbre que, desde Heródoto<sup>2</sup> viene siendo atribuida a los egipcios<sup>3</sup>. Petronio describe a Trimalción jugueteando con un esqueleto, *homuncio*, articulado y inevitablemente de plata, dentro de la larga serie de alusiones a la zafiedad y ostentación, no exenta en este caso de la sinceridad de un *memento mori* resuelto epicúreamente, que acumula sobre su personaje.

Aparte una dudosa terracotta, que tanto puede ser esqueleto como «*vulcinella*», reproducida por Winter en un largo conjunto de terracottas articuladas, juguetes generalmente<sup>4</sup>, no conocemos ninguna pieza que coincida con estas descripciones. Sin embargo, como advirtió ya la condesa Caetani-Lovatelli<sup>5</sup>, las representaciones antiguas muestran episodios bastante diferentes.

El conocido *modiolus-kalathiskos*<sup>6</sup> de Komotini, conservado en los Museos de Berlín<sup>7</sup>, muy característico de la cerámica de vidriado verde,

<sup>1</sup> BELTRÁN-LLORIS, *Los orígenes de Zaragoza y la época de Augusto*, 1982.

<sup>2</sup> II. 78. SIL. ITAL., XIII, 473 ss. PLUT., *Convivium Septem Sapientium*.

<sup>3</sup> XXXIV.

<sup>4</sup> Cfr. BALIL, *AEArg*, XXXV, 1962, 73 ss.

<sup>5</sup> *Mont. Ant.*, V, 1895, 1 ss. (un resumen en *Nuova Antologia*).

<sup>6</sup> Sobre la terminología ROBINSON, XAPIETHPION EIE ANASTAESION KOPANAO N III, 1965, 182, n. 8 y, ahora HILGERS, *Römische Gefassnamen*, 1969, s. v.º.

<sup>7</sup> ZAHN, *Antliche Berichte aus den kaiserliche Kunstsammlungen*. XXXV, 1914, 309 (el trabajo trata de otros vasos vidriados sin relación con éste). KTÓ XPÓ. *Glasiertes Tonbecher im Berliner Antiquarium*, 1923 (= 81. WINCKELMANNSPROGRAMM) ROSTOVZEFF.