

## Dos notables esculturas romanas del país Vasco - Navarro

Pocos y poco conocidos son los restos de la plástica romana en el País Vasco-Navarro. Menos abundantes y más ignorados son los ejemplares de *escultura culta* de este período localizados en el territorio que nos ocupa. A pesar de ello Navarra y Alava han proporcionado entre otras<sup>1</sup> dos piezas del máximo interés artístico, histórico y cronológico, que son las que intentamos analizar en estas breves notas.

En 1895 fue localizada en Pamplona, en la calle Navarrería, juntamente con otros restos romanos, una escultura de bronce de tamaño natural<sup>2</sup>, citada posteriormente en varias publicaciones e interpretada siempre como una representación de Ceres «ya que lleva un manojo de espigas en su mano derecha»<sup>3</sup>.

Los grandes bronce no son un tipo de escultura pródigo en el mundo romano —basta recorrer la obra de Kluge-Lehman<sup>4</sup>— y por la misma razón tampoco han sido frecuentes sus hallazgos en España. La escultura de Pamplona —un gran bronce casi completo— por su material, tamaño e iconografía, representa pues una pieza del máximo interés.

La figura carente de cabeza y con la indumentaria algo deteriorada, viste túnica larga hasta los pies cubierta por una toga que se recoge sobre el brazo izquierdo doblado. El brazo derecho aparece extendido a lo largo del cuerpo y con la mano aferra el objeto que fue identificado como «manejo de espigas».

Un examen detenido de la fotografía tantas veces publicada (ya que la pieza desapareció en un momento imprecisado), pone inmediatamente de manifiesto que los caracteres anatómicos de la figura no se adecúan a una

1 Cfr. A. BALIL ILLANA, *La Artemis de Sangüesa. Sobre el arte romano en Navarra*, en "Príncipe de Viana" 98-99 (1965), 29-35; J. C. ELORZA, *La Escultura thoracata de Iruña*, en *Estudios de Arqueología Alavesa* 5, 1972, 195-204.

2 J. ITURRALDE Y SUIT, en "Bol. de la Comisión de Monumentos de Navarra", año 1895, 177-180.

3 M. A. MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, *La excavación estratigráfica de Pompaelo*, Excavaciones en Navarra VII (Pamplona, 1958), 20.

4 K. KLUGE y K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Antiken Grossbronzen*. Berlín-Leipzig, 1927.

representación femenina. Los brazos robustos, la ausencia total de insinuación de seno, las caderas rectas y la verticalidad excesiva del personaje, indican claramente que se trata de una escultura masculina, Aun admitiendo que el objeto que el personaje sujeta con su mano derecha fuera una gavilla (lo que no es exacto), se hubiera podido pensar en una figura masculina de togado portador de un atributo del tipo de la *pátera* o del frecuente *rótulo*, pero en ningún caso en una figura femenina. Por la fotografía se advierte que, a pesar del buen estado general de conservación, en el momento del descubrimiento la escultura carecía ya del *umbo* de la toga y de la parte inferior del *sinus* de la misma. Por esta razón creo que lo que el personaje sujeta con su mano no es otra cosa que el borde de los pliegues más exteriores del *sinus*, como sucede entre otros muchos casos con la escultura de C. Caecilius Saturnius Dogmáticas, del Museo Lateranense<sup>5</sup>, la del togado de Via Appia de la Galería Chiaramonti del Vaticano<sup>6</sup>, los dos togados de Ostia<sup>7</sup>, la figura de Louvre<sup>8</sup>, o los relieves de T. Statilius Aper, del Museo Capitolino<sup>9</sup>, y del arco de Benevento<sup>10</sup>. Se trata pues de una figura masculina de togado que sujeta los vuelos laterales de su indumento.

Si la identificación de la escultura no ofrece mayores dificultades, el análisis estilístico y la consiguiente asignación cronológica sí se presta a mayores problemas. La figura presenta una serie de particularidades bastante notables. Los excesivos pliegues de la manga de la túnica y de los paños que cubren el torso no parecen estar muy de acuerdo con los suaves, amplios y en cierto modo poco rígidos pliegues de la parte inferior de la toga, bajo el *sinus*. Esta parte, además, termina en una forma excesivamente paralela a la base de la escultura por lo que la toga no da la impresión de estar recogida sobre el antebrazo, sino que cayendo libremente se «apoya» en el brazo del personaje.

Por otra parte, al haberse perdido el *umbo* resulta un *balteus* excesivamente largo, lo que induce a error al momento de establecer una datación. Finalmente, la túnica aparece cubriendo toda la parte inferior de las piernas hasta los pies (lo que es más propio de una escultura femenina), cosa muy poco frecuente en los togados.

5 A. GIULIANO, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*. Città del Vaticano 1957, 81, núm. 99.

6 W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. Berlín, 1903-8 I, 323, núm. 15.

7 R. CALZA y E. NASCH, *Ostia*. Firenze 1959, 116, núm. 157.

8 J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, Stuttgart II (1886-94), 91.

9 H. STUART-JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome*. Oxford, 1912, 76, stanze terrene a dritta II, 8.

10 E. STRONG, *La cultura romana da Augusto a Costantino*. Firenze 1923, 191, fig. 38.

## DOS NOTABLES ESCULTURAS ROMANAS DEL PAÍS VASCO-NAVARRO

Los abundantes pliegues que hemos señalado en la manga de la túnica, y la dirección oblicua de los paños que cubren el torso acercan la escultura de Pamplona a la figura togada de M. Nonius Balbus del Museo Nacional de Nápoles<sup>11</sup>, fechada en época de Tiberio, pero esta pieza carece del *balteus* y está más en la línea de los togados republicanos.

Los paños de la parte inferior de la toga y el modo de presentarse ésta, recuerdan en gran manera la figura del niño togado proveniente de Veio y conservado en el Museo Lateranense<sup>12</sup>, y también la escultura de la Galería Borghese<sup>13</sup>, fechada en época flavia. La colocación del *balteus*, con los pliegues paralelos en un «paquete» muy compacto, hace que la figura de Pamplona se asemeje a los togados de Otricoli, tanto al de la Galería de los Candelabros<sup>14</sup> como al de la Cruz Griega de los Museos Vaticanos<sup>15</sup>. Estas dos últimas piezas están fechadas en época flavia.

Ninguno de los numerosos togados recogidos por García Bellido<sup>16</sup> constituyen un paralelo adecuado para nuestra escultura. El más próximo, el de Medina Sidonia<sup>17</sup>, se asemeja en la parte baja de la toga pero tiene el *sinus* mucho más recogido. Por otra parte esta escultura está fechada en la época de Augusto lo que, a mi juicio, sería un dato a revisar.

Pienso que la cronología del bronce de Pamplona sería el primer momento de la época flavia. De este momento participa en la expresión general y especialmente en la forma de representar el *sinus* recogido. Mantiene, sin embargo, reminiscencias y características de un tardo momento julio-claudio, por lo que tampoco sería de excluir un momento «a caballo» entre estos dos períodos.

Por el momento la escultura de Pamplona representa uno de los más notables grandes bronce conocidos en España, y en su género, como escultura de togado, es una de las piezas más importantes de las aparecidas en la península.

11 J. J. BERNOULLI, O. C, I, 270; A. HEKLER, *Die Bildkunst der Griechen und Römer*. Stuttgart 1912, 150 a.; A. PARIBENI, *Il ritratto nell arte antica*. Milano, 1934, 161.

12 A. GIULIANO, o. c., 20, núm. 25.

13 J. J. BERNOULLI, O. C, II, 1, 32, núm. 25.

14 ÍDEM, II, 1, 122.

15 G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 1. Berlín, 1936, 209, fig. 56.

16 A. GARCÍA BELLIDO, *Esculturas Romanas de España y Portugal*. 1949, números 207-227.

17 ÍDEM, núm. 223.

La escultura femenina de mármol, procedente de Iruña (Alava), conservada en el Museo Provincial de Arqueología de Vitoria, ha sido objeto de numerosas noticias científicas. En 1956 J. M. Blázquez<sup>18</sup> y contemporáneamente G. Nieto, en su Memoria de excavación del conocido yacimiento alavés<sup>19</sup>, situaron esta escultura —mediante una acertada descripción y pertinentes paralelos— en su verdadera perspectiva. A pesar de ello creo que esta pieza es susceptible de un ulterior análisis.

La figura se nos presenta sin cabeza, sin manos, y falta de la parte inferior desde la mitad de las piernas hasta la base. Viste un *chitón* cubierto por un amplio *himation*. El personaje adelanta ligeramente su pierna izquierda por lo que la cadera derecha aparece sensiblemente marcada. Los brazos doblados casi a la misma altura se presentan de manera que la mano del derecho pudiera sujetar el velo que tal vez cubriera la cabeza de la figura, mientras que el izquierdo más separado del cuerpo soporta los pliegues del *himation*. Los brazos aparecen completamente cubiertos por el manto de manera que los pliegues de éste forman un triángulo cuyo vértice principal se sitúa junto a la mano derecha. El *himation* cubre completamente el *chitón* en la mitad superior de la figura.

La escultura de Iruña ha sido identificada como una «copia» de la *Gran Herculanesa*<sup>20</sup>, aunque como indica Blázquez tiene algunas características que la asemejan a la Livia del Museo de Parma<sup>21</sup>, y en cierto sentido también a la «orante» de Cherchel<sup>22</sup>.

Efectivamente la escultura participa de todos estos «ingredientes» sin identificarse plenamente con ninguno. La mitad inferior de la escultura es muy parecida a las «copias» de la *Gran Herculanesa*, incluso más que al mismo prototipo. El triángulo de pliegues que se forma bajo el vientre, la «tabla» que cruza de la cadera derecha a la rodilla izquierda, y los pliegues verticales de los paños de la pierna derecha son notas muy típicas de las «copias» norteafricanas de la *Gran Herculanesa*<sup>23</sup>. Por el contrario la colocación de los brazos y la forma en que el *himation* cubre el torso de la escultura alejan sensiblemente el ejemplar alavés de la pieza del Albertinum. En la *Gran Herculanesa* el brazo izquierdo aparece completamente exten-

18 J. M. BLÁZQUEZ, *Estatua femenina de Iruña (Alava)*, en *Zephyrus* VII (1956), 234 y ss.

19 G. NIETO, *El Oppidum de Iruña*, Vitoria, 1958, 20 y ss., con toda la bibliografía anterior.

20 El prototipo es el conservado en el Albertinum de Dresde. Cfr. G. LIPPOLD, *Die Griechische Plastik*, en *H d A*, 1957.

21 F. POULSEN, *Poststudien in Norditalischen Provinz-Museen*, Copenhague, 1928, 51 y ss. Láms. LXXV-LXXVII.

22 P. GAUCKLER, *Musée de Cherchel*. París, 1895, 148, pl. XVII, 1.

23 G. TRAVERSARI, *Statue Iconiche femminili Cirenaiche*. Roma, 1960, núms. 40 y 41.

dido a lo largo del cuerpo de manera que la mano se apoya en el muslo. En consecuencia el *balteus* toma una dirección muy inclinada y el *chitón* aparece al descubierto. En Iruña sucede lo contrario. El *himation* cubre **todo** y los pliegues que se forman a la altura del brazo izquierdo discurren paralelos al *balteus* que a su vez es el eje horizontal de la figura. Algo parecido, como indica Blázquez, sucede en la Livia de Parma pero en este caso, aunque la posición de los brazos sea parecida, el *himation* colocado a modo de capa pasa por detrás de los codos dejando libres los brazos.

Las esculturas de «orantes» u «oferentes» suelen presentar el brazo derecho muy separado del cuerpo, como sucede en la de Cherchel, de manera que aunque la posición del *balteus* en sentido horizontal tenga algún parecido con la escultura de Iruña, la colocación de la indumentaria es completamente diversa.

El ejemplar de Iruña desde un punto de vista iconográfico es una pieza *ecléctica* con variados antecedentes. Esto tiene su interés máxime cuando todos los autores parecen estar de acuerdo en que los tipos de esculturas icónicas o de carácter funerario se fijaron prácticamente en el siglo IV a. C.<sup>24</sup>. Consiguientemente el autor de la escultura de Iruña o no conocía los prototipos o intentó una cierta «originalidad».

Blázquez y Nieto sitúan la escultura en época flavia. Creo que el momento es excesivamente temprano. La escultura de la época flavia se caracteriza porque el efecto de claroscuro, que Becatti define como *naturalismo y colorismo*, provoca un modelado vigoroso, carente de pulidos, incisivo y denso<sup>25</sup>. La escultura de Iruña, por el contrario, se caracteriza en cierto modo por su robustez, de manera que los paños ocultan una persona de «tipo junónico» muy diferente de las producciones flavias. Especialmente el dorso de la pieza de Iruña es muy blando, muy pulido, de superficies muy lisas. Esto precisamente es lo que ocurre en las esculturas del final de la época de Adriano y en los primeros momentos de los Antoninos antes de Marco Aurelio, a partir del cual el trépano volverá a desempeñar un papel de primer orden<sup>26</sup>. La escultura de Iruña se sitúa en ese momento donde se da una conjunción de blanda plasticidad.

En virtud de la fecha que proponemos la atribución a Livia o Agripina, que insinúa Blázquez, nos parece poco probable. De las emperatrices de la época adrianea o de comienzos de la antoniniana conocemos suficien-

24 M. COLLIGNON, *Les statues funéraires dans Vari grec*. París, 1911. Especialmente, 155-173.

25 Cfr. G. BECATTI, *L'arte dell'età classica*. Firenze, 1971, especialmente 380 y ss.; R. BIANCHI-BANDINELLI, *Roma l'arte romana nel centro del potere*. Milano, 1969, especialmente 217-218.

26 G. BECATTI, O. C., 406.

temente la iconografía de Sabina y de Faustina la Mayor. Dos esculturas de Sabina presentan notables parecidos en algunos aspectos con la escultura de Iruña. En primer lugar la estudiada por Inam<sup>27</sup> y que representa a la emperatriz al modo de la *Gran Herculanesa*. En segundo lugar la Sabina de Ostia<sup>28</sup> en la que los paños y la colocación del *balteus* son similares a la escultura alavesa. Carandini fecha la primera de ellas entre el año 128 y 134, correspondiendo al período V de la iconografía de la emperatriz<sup>29</sup>, y la segunda entre los años 137 y 139, en el IX período de la misma iconografía<sup>30</sup>.

La Faustina de Djemila<sup>31</sup>, también representada al modo de la *Gran Herculanesa*, presenta ciertas semejanzas con la escultura de Iruña, aunque me parece que es de un momento más avanzado. En cualquier caso la pieza alavesa se ha de situar en la primera mitad del siglo II y su atribución concreta ha de ser por el momento suspendida pues más bien creo que se trate simplemente de una escultura funeraria o de carácter votivo.

Juan Carlos ELORZA

27 J. INAM, *Römische Portrats aus dem Gebeit van Antalya*. Ankara 1965, núm. 7, tav. VII, 2.

28 M. WEGNEB, *Hadrian. Plotina. Marciana, Matidia. Sabina*. Berlín, 1956, 86, tav. 41a.

29 A. CARANDINI, *Vibia Sabina*, Firenze 1969, 167 y ss.

30 ÍDEM, 195 y ss.

31 G. DOUBLET y P. GAUCKLER, *Musée de Constantine*. París, 1892, 89, pl. V.









