

## UN TONDO DE FUENTETOJAR Y OTROS TONDI HISPANORROMANOS \*

*Tondi, peltae* y en general las piezas que se han denominado *oscilla*, no han sido de especial interés para los investigadores españoles, hasta el extremo de que pudieran ser considerados piezas muy escasas o inexistentes en la Península. Ha salvado este escollo el hecho de que García-Bellido incluyera algún que otro ejemplar en su *sylloge*<sup>1</sup> pero en el caso de los *tondi* se limita a incluir una pieza de la colección Schaefer de Barcelona, cuya procedencia real desconocemos, probablemente itálica pero que nada tiene que ver con la Península Ibérica y cuyo origen era italiano<sup>2</sup>.

Hace más de un siglo que se dio a conocer un tondo que perteneció a la colección Miró e ingresó, con la misma, en el M.A.N. Pese a ello la pieza no fue incluida por García-Bellido y, virtualmente, ha permanecido desconocida.

Su primer editor la describe claramente como un tondo labrado en mármol, decorado en una sola cara, cosa poco frecuente pero no ex-

\* En este trabajo se han utilizado las abreviaturas bibliográficas establecidas por «The International Association of Classical Archaeology» para *Fasti Archaeologici*. Las citas bibliográficas de libros, revistas, colecciones, actas de congresos y *symposia*, reuniones u homenajes, responden a las normas redaccionales de *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts - Archäologisches Anzeiger*.

<sup>1</sup> *Esculturas...*, n.º 536 ss.

<sup>2</sup> *Esculturas...*, n.º 436. Esta pieza había sido objeto de un buen estudio por parte de Lippold, *JDAI* XXXVI, 1921, 33 ss. La observación de Pailler, *MEFAR* LXXXI, 1969, 628 (citado de ahora en adelante Pailler I) «...sans doute originaire de Tarragone, en Espagne» se basa en García-Bellido. El tondo Schaefer, cuya situación actual desconozco, es, estilísticamente, comparable al D.I de Dwyer (Dwyer, *RM* LXXXVIII, 1981, 261, n.º 1) 5 (*op. cit.*, 262). Dwyer advierte ya la relación entre el tondo de la colección Schaeffer y el de Barcelona (Dwyer, 261, n.º 1) añadiéndole el de Herculano (Maiuri, *Ercolano* I, 1958, 349) y lo considera «a work of a major Italian atelier». A esta agrupación Pallier añade dos tondi de Ostia y Parma (*MEFAR* XCIV, 1982, 765, 769. Este trabajo se cita de ahora en adelante como Pallier, III). En general la bibliografía, con la excepción de Lippold silencia un tondo, entonces conservado en una colección milanesa, citado por Dütschke, *Antike Bildwerke in Ober-Italien*, n.º 1026 (*non vidi*).

cepcional, e indica la conservación de trazas de pintura roja. Señala que falta de la misma casi un tercio y que muestra una figura masculina y otra femenina en el acto de sacrificar un jabalí. Curiosamente se omite señalar la presencia de un agujero de suspensión e interpretar más a fondo la escena<sup>3</sup>.

Poco cabe decir respecto a la procedencia. Sabemos que la colección Miró era muy amplia, hasta el extremo de comprender un códice maya<sup>4</sup> y que en ella abundaban esculturas de procedencia andaluza, singularmente de Almedinilla<sup>5</sup> aunque ninguna otra de Fuentetojar.

El tondo de Fuentetojar es, irregularmente circular, con un reborde análogo al que Dwyer llama «tipo b» de *tympana*, con molduras diferentes en ambas caras y una cierta tendencia a que la composición se «salga» del marco si bien, en este caso, al no existir decoración en la «cara B» no existe una verdadera necesidad de distinguir la cara principal sin que por ello el relieve no destaque y sobresalga respecto al mismo brazo derecho del héroe, brazuelo derecho del jabalí, cabeza de éste, etc.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Rada y Delgado, *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional I*, 1881, 184 s., n.º 2750.

<sup>4</sup> Rada y Delgado, *op. cit.*, XXVI.

<sup>5</sup> Rada y Relgado, *op. cit.*, 168, n.º 2699 (Itálica). 176, n.º 2716 (*idem*), 2717 (Cádiz). 177, n.º 2723 (Alcalá del Río. Relacionado con el n.º 2724). 2725 (Cádiz). 187, n.º 2770 (Almedinilla). Otras piezas de la colección proceden del Atica o, aparte aquellas sin procedencia, de Cartago.

<sup>6</sup> Dwyer, en su catálogo de los *oscilla* de Pompeya enumera 162 *oscilla* Pallier III, lleva la serie a 170. De ellos son tondi (*tympana* y *clypaea* para Dwyer, simplemente «disques» para Pallier) 44. De ellos sólo presentan decoración en una sola cara Dwyer, n.º 5 (pintada), 17 (?), 18, 19 (?), 42, 80, 100 (?), 110, 136 (incisa y esbozada), 137 (?) Pallier III ninguno. Una proporción semejante se observa en *peltae* y *pynakes* con los márgenes de error inherentes a los casos de piezas empotradas en muros.

No cabe hacer un cálculo detenido respecto a los agujeros de suspensión puesto que Dwyer no describe este detalle y su criterio de selección de ilustraciones no atiende a este propósito. El tondo de Bolsena Pallier I, que estaba colocado sobre una base, muestra que el número de agujeros de suspensión no está en relación con el peso. El ejemplar de Bolsena no es anómalo puesto que el mismo detalle se observa en piezas de Pompeya, Dwyer, no cita ninguna en concreto pero son válidas las observaciones de Pallier III, 817 s., n.º 165 quien cita, aparte un ejemplar de Nimes, los n.ºs 6, 17, 41, 42 y 136. Quizás este uso pueda relacionarse con un sistema de exposición análogo al de los que Dwyer, 285 ss. llama «Stationary pynakes». «Stationary» y *oscilla* parecen antónimos pero la agrupación de Dwyer se justifica tanto por las analogías temáticas, formales y estilísticas como la coincidencia que muestran estas piezas con otros *pynakes*. Para los «Stationary pynakes» en la cerámica arretina *vida infra*.

La decoración muestra, de izquierda a derecha una figura masculina con clámide y cuchillo en la mano derecha, un jabalí sobre un ribazo rocoso y tras el mismo una figura femenina que sujeta unos aparentes paños en la mano izquierda, con el brazo doblado como si efectuara un esfuerzo. Puede deducirse fácilmente que en este caso no nos hallamos ante una representación del *athlos* Hercúleo del jabalí del Erimantos. No sabemos que en este caso Heracles fuera apoyado por ninguna divinidad. Propiamente la dificultad de este *athlos* no consistió, o no consistió tanto en la lucha con la fiera cuanto el azaroso viaje de Heracles y su encuentro con los centauros. Sabemos que el jabalí fue capturado vivo y vivo y entraillado fue conducido hasta el palacio de Eurialo<sup>7</sup>. Desde el s. VI a.C. la iconografía de este *athlos* muestra únicamente la presentación de la presa de Eurialo quien, des-pavorido, aparece escondido en un *pythos*<sup>8</sup>.

La escena cobra su significado si se relaciona con los últimos episodios y momentos de la accidentada caza del jabalí de Calidón. Meleagro, tras dar muerte al jabalí cumple su promesa de entregar a Atalanta el preciado trofeo que constituye la piel del mismo, lo cual le acarreará las iras de sus compañeros, parientes y, a la postre, su des-graciada muerte<sup>9</sup>. La escena cobra todo su significado si se con-

<sup>7</sup> Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, 1975, 222 s. Rose, *Mitología griega*, 1970 (trad. esp. de la 10.<sup>a</sup> ed. ingl.), 210 s. (donde se aduce a Hecat., 7 Jacoby). Grimal, *Diccionario de la Mitología griega y romana*, 1965 (de la 3.<sup>a</sup> ed. francesa), 244. Para las representaciones en vasos Brommer, *Vasenliste zur griechischen Heldensage*, 1960<sup>2</sup>, 39 ss. Otras representaciones del mismo tipo, Balil, *APL XV*, 1978, 265 ss. *Mosaico con los trabajos de Hércules hallado en Cártama*, 1978.

Aparte un esquema análogo al nuestro aducido como representación de este *athlos* hallamos una representación, no canónica con el jabalí a los pies de Herakles repetida en pilastras del foro severiano de Leptis Magna, con las variantes de Herakles imberbe y barbado, cf. Floriani-Squarciapino, *Sculture del foro severiano di Leptis Magna*, 1974, 108 s.

<sup>8</sup> Un caso especial es el mosaico de Piazza Armerina, con un lejano parentesco en conjunto, con la mentalidad de *Hercules triumphans* que muestra el mosaico de Cártama y el grupo de relieves que podríamos llamar «retablos hercúleos». El estudio de S. Gozlán sobre el mosaico de Cártama, que —al contrario de los arqueólogos españoles— ha podido verlo directamente, no aporta cambios en este sentido (Gozlán, *RA*, 199, 35 ss.).

<sup>9</sup> No es mi propósito entrar aquí en la iconografía de estos episodios anteriores a la cacería ni a la cacería misma. La relación Atalanta-Meleagro es estudiada a fondo en mi trabajo sobre el mosaico de Cardenagimeno (Burgos) al que aludí ya en mi inter-

templa desde este punto de vista, Meleagro, ayudado por Atalanta, procede a desollar a la fiera. No es por tanto la habitual representación del *climax* de la cacería de Atalanta y Meleagro, victoriosos en su amor y sobre la presa, como en el mosaico octogonal de Cardeñagüeno hoy en el Museo Arqueológico de Burgos<sup>10</sup>. El tondo, como



vención en la «Mesa Redonda sobre el mosaico hispanorromano (Madrid, abril 1985) y en *BSAA*, 1986 (de inmediata aparición al redactar este trabajo).

<sup>10</sup> *BSAA*, 1986 cit. donde aludo a las analogías de composición entre este pavimento y el del «Baño de Pegaso», de Almenara de Adaja.

otras veces, parece vincularse, en una traducción más argumental que literaria, al repertorio neo-ático <sup>11</sup>.

Aunque pequeño, el fondo de Fuentetojar puede compararse, en dimensiones, a algunos de los pequeños *tympaña* pompeyanos de Dwyer <sup>12</sup>.

Es bien conocido, el hecho ha sido subrayado tanto por Dwyer como por Pallier <sup>13</sup> el predominio de la temática dionisiaca, incluso «satiresca», en la decoración de *oscilla* pero también se ha señalado la presencia de temas del *thyasos* marino <sup>14</sup>. En el caso de un *pynax* de Bolsena hallamos en una de sus caras una escena del sacrificio de Ifigenia al modo del ara neoática de Cleomenes y, en la cara secundaria, una escena de *symplegma* análoga al repertorio arretino <sup>15</sup>. Si el tema de Ifigenia ha tenido una amplia difusión en el teatro griego no hay que olvidar tampoco que Meleagro inspiró, cuanto menos dos tragedias, hoy pérdidas, obra una de ellas de Euripides y que esta última fue musicada en época helenística dentro de un modo de presentación

<sup>11</sup> El tema de la «tradición neo-ática» y la cronología ya fue advertido por Lip-pold, *op. cit.*, Gwyer, 256. Pallier, III, 769 s., 791 ss. En el mismo sentido el «relieve paisístico» y, en general, los «relieves Grimani» y sus congéneres, incluyendo aquí el elemento «alejandrino» (*infra*).

<sup>12</sup> Dwyer, 289, fig. 5.

<sup>13</sup> Dwyer, 251 ss. Pallier, III, 745 ss.

<sup>14</sup> Dwyer, 199.

<sup>15</sup> Balland, Goudineau, *MEFAR*, LXXIX, 1967, 567 ss. La Ifigenia es del tipo del ara de Cleomenes en los Uffizi (cf. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le sculture, I, 1958, 145 s., n.º 116) y conocido en la terra sigillata arretina (Dragendorff, 'Arretina, 1936, 9 ss., lám. I, fragto. de Dresde.

Las escenas con *symplegmata* son frecuentes en todos los talleres de Arezzo (véase ahora el caso de Ateius en Porten-Palange, *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità classiche*, XIV, 1986, 196) que, desde Dragendorff vienen calificándose con el eufemístico término de «escenas de simposio» (cf. Balland, Goudineau, *op. cit.*, 580 ss. que se circunscribe a M. Perennius Tigranes. Pero véase para Bargathes, AA.VV., *Marcus Perennius Bargathes. Tradizione e innovazione della ceramica arretina*, s.a., 50 ss., n.º 27 ss.). No veo razones para, como se ha hecho, suponer, en este caso concreto, que el repertorio arretino haya tenido en cuenta directamente el *pynax* de Bolsena o sus equivalentes. Desde luego, la contraposición entre ambas escenas no puede ser considerada como ocasional sino intencionada y las posibles fuentes de inspiración múltiples (cf. Johns, *Sex or Symbol*, 1982, 117 ss.). Era sobradamente conocida la afición de Parrasio a representar tales temas (Plin., XXXV, 72) que es posible fueran presentados como teogamias.

teatral que gozó de gran éxito en época imperial<sup>16</sup>. Las máscaras trágicas no dejaron por ello de ser tema de la decoración de *oscilla* y cabe preguntarse si es, precisamente, este hecho teatral la razón de ser de su presencia en el *pynax* de Bolsena, o en el tondo de Fuente-tojar.

La iconografía del complejo acontecimiento que fue la caza del jabalí de Calydon, con sus antecedentes y consecuentes novelescos<sup>17</sup>, parece reflejar tradiciones mítico-literarias muy diversas. No hay porque entrar aquí en el análisis de todos sus aspectos, bastaría considerar el *fatum* que, poco a poco, diezma a los participantes, al que, pese a un aparente «final feliz, no alcanzan a escapar ni siquiera la joven heroína y el caballeresco Meleagro. Pensemos, simplemente, en la promesa, independientemente de sus motivaciones, de entregar el trofeo a Atalanta, ya antes de la cacería, independientemente de sus resultados. Meleagro aparece aquí, como en el refrán, ofreciendo el trofeo antes de cobrar la pieza. De aquí también una variante de lecturas puesto que en las representaciones aparecen héroe y heroína en apoteosis junto al jabalí muerto, como en Cardeñagimeno, Burgos<sup>18</sup>, o será, como verdadero vencedor, el propio Meleagro junto a la cabeza de la fiera, como en el tipo escultó-

<sup>16</sup> Lesky, *Historia de la literatura griega*, 1968 (trad. de la edición alemana 1963<sup>2</sup>), 401 (Eurípides), 661 (Antifonte), 792 (versión musical).

<sup>17</sup> Cf. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, 318 ss. Rose, *op. cit.*, 255 es sumamente breve al igual que Grimal, *op. cit.*, 344. Lo que interesa en este caso es la promesa de Meleagro a Atalanta con independencia de la, posible y quizás probable, relación amorosa previa entre ambos (Plin; XXXV, 72 no tiene por que referirse forzosamente a esta relación previa). En favor de los sentimientos amorosos de Meleagro durante los banquetes que preceden la cacería se ha aducido el relieve de una tapadera de sarcófago hallado en Durazzo (Andreae, *Die Jagdsarkophagen* (= Die antike Sarkophagreliefs, XII-6), n.º 81, lám. CXVI, a (Museo de Estambul n.º 1100) en opinión de Boardmann, *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, 945, n.º 56, vol. láms., 694, n.º 56). No se me alcanza por qué razón este relieve representa «the feast after the hunt». Tampoco me parece indicativo que Meleagro y Atalanta aparezcan juntos, como Castor y Polux, ni que Meleagro le tienda un *rython* o Atalanta tenga una corona en la mano, al tratarse de una escena de simposio. Discutir el nacimiento de éstos u otros amores, míticos o reales, me parece azaroso y subjetivo.

<sup>18</sup> *Vide supra*. La composición tiene bastante, vista la iconografía del tema, de «Umbildung» pero su origen quizás se pueda remontar a un esquema surgido no antes del s. IV a.C., probablemente más tarde. Para más detalles me remito al trabajo citado.

rico <sup>19</sup>, o bien entregando ésta a Atalanta o bien dándole la pelleja del mismo <sup>20</sup>, si es que, en realidad, no se trata de la restitución de la misma a Atalanta, tras haber sido despojada de ella.

Esta interpretación del tondo de Fuentetojar es, en lo que conozco, un *unicum*, pero los *unica* no escasean en la iconografía del mito. Recuérdese aquí como varios aspectos del mito de Ifigenia en Aulide no resultarían comprensibles si no conociéramos el texto de Eurípides y sabemos que éste vino a substituir una tradición muy distinta en la que Ifigenia distaba muy mucho de ser una víctima sumisa <sup>21</sup>. Meleagro desollando al animal y entregando piel, fauces y colmillos a Atalanta es citado explícitamente, sea o no originaria de la obra de Eurípides, en las fuentes textuales, con más reiteración que el conflicto, de trágicas consecuencias, con los Testiadas <sup>22</sup>.

El mismo tema del tondo de Fuentetojar lo vemos, más borroso, en uno de los llamados «modelos en yeso» de Begram, Kabul. Sabemos que tales «modelos en yeso» no eran modelos de orfebre como supuso Ippel, sino *oscilla*. Adriani, probablemente influido por la serie de *athloi* que aparecen en *tondi* del museo de Hildesheim, supuso que se trataba de Herakles y el jabalí de Erimanto pero, aparte el hecho ya aludido del jabalí muerto, la comparación con el tondo de Fuentetojar, menos borroso pese a su estado que el yeso de Begram, resulta clara. No en uno ni en otro aparece la *leontés* que en la serie de Hildesheim solo falta, lógicamente, en el *athlos* del león de Nemea <sup>23</sup>. Recordemos que *tondi* utilizados como *oscilla* aparecen en

<sup>19</sup> Balil, *Esculturas romanas de la Península Ibérica*, I, 1978, n.º 1.

<sup>20</sup> Cf. *op. cit.*, n.º 18.

<sup>21</sup> Aun reflejada, en parte, en Eurípides. Cf. Lesky, *op. cit.*, 426. En cierto modo la Ifigenia de Eurípides es ya la negación del personaje femenino que aparece en la cerámica del s. VII a.C., fuertemente atada y violentamente conducida al sacrificio. Un reflejo suavizado aparece en la conocida pintura de la «Casa del Poeta Trágico». Obsérvese también el diferente tipo de la Ifigenia del *emblema* de Ampurias, que responde a una megalografía difícilmente anterior al s. III a.C. He estudiado este tema en «Algunas historias hispánicas de Aquiles».

<sup>22</sup> Ovid., 429. Schol. II., IX, 534. Paus., VIII, 45, 2. Cf. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, 322. Muerte de los Testiadas, *idem*, 322.

<sup>23</sup> Tondo de Begram, Halkin, *Nouvelles recherches archeologiques à Begram*, 1954 (póstumo), 282 ss. Adriani, *Divvagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo*

obras tan estrechamente vinculadas al mundo alejandrino, según Adriani, como puedan ser el relieve de Pan del Museo Nazionale de Nápoles<sup>24</sup>.

Desconocemos las matrices que fueron utilizadas para obtener tales *tondi*, aunque conozcamos bastante para asas, mangos, orejetas, etc.<sup>25</sup> puesto que, vista su repetición y dispersión, difícilmente pudieron utilizarse como tales las propias orfebrerías.

Cabría plantearse aquí si ciertas piezas consideradas como moldes para sellar piezas de bollería no fueran sino moldes para obtener *tondi* en cerámica o, quizás, de yeso. Con la posible excepción de los moldes bivalvos ostienses, no sólo habría que suponer su utilización en piezas de masa sin levadura sino, además, que éstas fueran sometidas tan sólo a un ligero calentamiento, ni siquiera a cocción, si es que se pretendía que una parte de la decoración fuera ligeramente reconocible. Me refiero a la serie de moldes que, en su día, estudiara Alföldy<sup>26</sup>, y, más concretamente a los hallados en Córdoba que estudiara Santos-Gallego<sup>27</sup>.

*di Alessandria*, 1959, 17, 44, 65, n.º 84, lám. XX, 55. Adriani utiliza estas piezas en favor de su tesis sobre la paisajística alejandrina sostenida a lo largo de su activa vida investigadora (cf. *Le gobelet des amours vendangeurs du Musée d'Alexandrie*, 1939) en la cual no cabe entrar aquí. Los tondi del museo de Hildesheim fueron estudiados por Ippel, *Guss und Treibarbeit in Silber*, 1937 (= 97. *Berliner Winckelmanns Programm*). Adriani, *op. cit.*, 41, 51 (con bibl. precedente). Ippel suponía que los *tondi* de Hildesheim (su trabajo se publicó el mismo año en que tuvieron lugar los primeros hallazgos de Begram) se inspiraban en *clypaea* con representaciones de los *athloi* expuestos en el «templo de Heracles» de Alejandría. Si bien la existencia de este templo no consta la tesis de Ippel fue seguida por Dwyer, 252, n.º 22 aunque con reservas debidas a las diferencias de tamaño. Señala en cambio, y hallazgos recientes lo han demostrado en otros casos, que tales yesos pudieran ser «modelos» para la labra de *tondi* marmóreos y no piezas de orfebrería. Sin embargo los hallazgos de Begram muestran que a tales objetos, siquiera en un ambiente periférico, se les concedía un cierto valor por sí mismos y no en cuanto a «modelos» para actividades artesanas.

<sup>24</sup> Tondo, Adriani, *op. cit.*, 17, 44, 65, n.ºs 84, 75, n.º 191 (¿pastor dormido o Pan?).

<sup>25</sup> Cf. Adriani, *op. cit.*, láms. XXXIV, XXXVI-XXXVIII. No parece se haya planteado su posible utilización como matrices en la industria cerámica a semejanza de las conocidas «matrici fittili di applichi» de Stenico (cf. por último, *La cerámica arretina*, II, 1962).

<sup>26</sup> *Laureae Aquicenses V. Kuszinski dicatae*, 1937, 312 ss.

<sup>27</sup> *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y*

Los *tondi* de Córdoba, producidos con tales moldes muestran temas específicamente romanos como la Triada Capitolina, Aurigas victoriosos, Marte, Lares sacrificando, *symplegmata*, de origen helénístico, la teogamia de Leda y Zeus, Dionisos y la pantera, temas de *thiasos* marina, Eros ofreciendo una pyxide a una heroína, como en una pintura pompeyana que ha sido calificada de «escena de seducción»<sup>28</sup>. Con alguna que otra excepción el repertorio de Córdoba es el que cabe esperar en el pleno imperio y, quizás, sin el especial fervor institucional que aparece en las piezas de Pannonia<sup>29</sup>. Obsérvese que ni aquí, ni en general en los tondi y otros *oscilla* marmóreos aparece una visión de lo teatral en cuanto narración como sucede en algunos moldes bivalvos. En todo caso, visto el contexto arqueológico bético lo que cabe excluir es el uso de estas piezas, ligeramente menores que los más pequeños *tondi* pompeyanos, es su uso como matrices de medallones de aplique al estilo de los, tan diferentes, del valle del Ródano<sup>30</sup>.

Sabemos que los *oscilla*, independientemente de los resultados sobre su contexto social establecidos por Pallier<sup>31</sup>, marmóreos no alcanzan en el ambiente provincial la difusión que se advierte en Italia, especialmente en Italia central, ni tampoco sabemos con precisión cuál

*Prehistoria*, XXIV, 1949, 62 ss. (el trabajo parece haber sufrido algunas amputaciones en su ilustración no atribuibles al autor).

Con respecto a los moldes bivalvos de Ostia y un posible ejemplar hispánico, de Elche, cf. Balil, *AEArq.*, XXXVIII, 1965, 111 s (estudio de un molde de Ampurias).

<sup>28</sup> Reinach, *Rep. Stat.*, 78, 3. No me parece que esta pintura e *idem*, 78, 1 (¿Afrodita?) respondan al mismo tema. La escena de los *tondi* de Córdoba se asemeja más a ciertas presentaciones de la seducción de Hélena aunque Eros con una pyxide puede aludir, simplemente, al tocado de Afrodita.

<sup>29</sup> Cf. Alföldy, *op. cit.*, passim. Santos-Gallego, *op. cit.*, 77. En sí estas aclamaciones no son específicas de un área y un momento. Bastará comparar las aclamaciones análogas de *tabulae lusoriae*, piezas de juego, etc. en Roma y que reflejan un «patriotismo» popular que se expresa en conceptos menos alambicados que los de la retórica griega del s. II d.C. Los grafitos de ceramista al dorso de los moldes confirman la cronología a la que, por otros caminos, llegó ya Santos-Gallego aunque sin publicar fotografías, sólo dibujos de los mismos.

<sup>30</sup> Ya excluidos por Santos-Gallego. Aparte las discrepancias estilísticas de ambos tipos de medallones, independientemente de su uso, aquéllos tienen una cierta abundancia en otros explanatorios. La bibliografía es abundante por lo cual me limito a remitirme al estudio de Desbat, *Figlina*, V-VI, 1980-1981, 3 ss. (con bibl. prec.).

<sup>31</sup> *Pallier III*, 785 ss.

fue la frecuencia de oscilla cerámicos, concretamente *tondi*<sup>32</sup>, ni tampoco hay que interpretar forzosamente como tales todos aquéllos, como los ilicitanos, que se vienen considerando como «sellos de panadero». Acaso el carácter esporádico de los oscilla marmóreos en Italia, subrayado por Pallier, en los siglos II y III d.C.<sup>33</sup> podría cobrar otro significado de conocerse piezas análogas a las cordobesas.

Quizás esta incertidumbre tenga su punto de partida en el difícil significado del término *oscilla* en el cual se imbrica lo religioso de lo decorativa o no se distingue suficientemente la diferencia entre el origen religioso y la utilización decorativa<sup>34</sup>. Tras mencionar *oscilla* es obligado indicar si se entiende, en cada caso concreto, un tondo-disco, una pelota, un *pynax* o una máscara y, para mayor complicación se ha intentado diferenciar entre *tympana* y *clypaea*. Aun convencidos de que el uso del término *oscillum* no pasa de ser una de tantas convenciones de utilización más o menos obligada en el lenguaje de los arqueólogos lo cierto es que el término dice, a la vez, demasiado y demasiado poco<sup>35</sup>. Las formas, los temas decorativos y sus inter-

<sup>32</sup> Algunas piezas de Ibiza fueron utilizadas como colgantes, *oscilla* o *bullae*?, cf. Almagro-Gorbea, M. J., *Corpus de las terracottas de Ibeza*, 1980, 276, lám. CC, 4 (Ø 0,10 m. análogo por ello a los de Córdoba) 177, lám. CCIV, 3 (un relieve de tipo medio con nereida sobre hipocampo y espada de Aquiles. El tema no debe ser anterior al s. IV a.C. pese a los «pliegues en escalera» del peplo. Cf. Latimore, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, 1978, 28 o la cabeza con «Melonenfrisur», *op. cit.*, 278, lám. CCVI, 2 (el peinado aparece en el s. IV a.C. pero recuérdese su popularización a través de las imágenes de las reinas ptolemaicas por lo cual el tipo de escuela praxitélica de las «Grosse und kleine Herkulaneriner» podría ser más un *terminus antequem non* que un *terminus a quo*). A un contexto algo más reciente pertenece una crétula hallada en el establecimiento ibérico con ocupación romanorrepública de Santa Catalina del Monte (Murcia) que presenta el tema de la Loba y los Gemelos al igual que un molde análogo al grupo de Córdoba descubierto en Monte Aralí (Murcia) (Balil, *BSAA*, LI, 1985, 265).

<sup>33</sup> *Pallier II*, 654 ss. III, 811 ss. *Revue Archeologique de Narbonnaise*, XVI, 1983, 392 ss. (de ahora en adelante *Pallier IV*).

<sup>34</sup> La observación no es nueva. Para el uso decorativo se inclinaba Canina, 1841, pero prevaleció la interpretación religiosa de Boetticher, 1856. Sin entrar en ulteriores detalles me remito a la historia de la investigación de Dwyer, 247 s. A ésta puede añadirse el precedente francés del caballero de Saint-Priest, 1791 y el de don Roque Joaquín de Alcubierre en 1739 (relación manuscrita). Cf. *Pallier III*, 744 s., 813, n. 238.

<sup>35</sup> Gerhard utilizó *oscilla* como sinónimo de *tondi* (Dwyer, 247). Por confusión de términos de Maurice-Albert, *Pallier*, III, 792. Añádase que mientras Dwyer se centra en su inventario las máscaras, debido a su peculiar interpretación de Virgilio, *Pallier III* se centra en discos, *pynakes* y *peltae*.

conexiones están en la raíz de la unidad —diversidad del grupo y, al mismo tiempo concedemos un especial significado al material utilizado para la producción de los mismos<sup>36</sup>. Tras casi siglo y medio de interés de estas piezas, por las más diversas razones, pero entre las cuales ocupa un lugar importante el interés por el *atrezzo* del teatro antiguo, carecemos de un catálogo de las mismas que posea ciertas aspiraciones a la exhaustividad y mucho me temo que nos deslumbren las especiales circunstancias de unas ciudades, como Pompeya, Herculano u Ostia, o el papel de Italia, singularmente Roma, como inagotable suministradora de fondos de museos<sup>37</sup>. A partir de estos datos se han elaborado unos resultados que no dejan de llamar la atención cuando se contrastan con resultados locales<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Por ej., *Pallier III*, 777, n.º 108. Sin embargo estas piezas, discos o *tondi*, aparecen o eran suspendidos, o «colgados», al igual que los del mármol o, en todo caso, susceptibles de serlo.

<sup>37</sup> *Pallier III*, *passim*, utiliza materiales de un corpus en preparación.

<sup>38</sup> *Pallier III*, 781 adelanta algunas cifras. Los 104 *oscilla* de Pompeya-Herculano se subdividen entre unos 90 de Pompeya y 14 de Herculano que pueden tener su razón de ser en distintas circunstancias de excavación pero los 14 de Roma, independientemente de los 29 de Ostia en un conjunto de 53 para la totalidad del Lacio es sorprendente. Parece obvio porqué sobre diez *oscilla* de Etruria siete sean de Bolsena dada la prolongada campaña de excavaciones en este yacimiento y que no tiene equivalente en ninguna otra ciudad romana de aquella región. Sin embargo los resultados de Hispania, *vide infra*, me parecen totalmente falseados al ceñirse el autor, apenas la pieza citada por Dütschke, exclusivamente al material reunido por García-Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1949, 430 ss., que es una *sylloge* pero no un *corpus*. Sólo el material de Ampurias supera la totalidad del asignado a la Citerior, «Tarraconaise» según Pallier, en su totalidad, aun teniendo en cuenta que Pallier parece incluir en ésta el *pynax*, sin procedencia, García-Bellido, *op. cit.*, n.º 437 (incluido ya en Rada y Delgado, *op. cit.*, 174, n.º 2711, «Donación de don Antonio Aiza», que no he podido identificar pues no figura en la relación de donantes, *op. cit.*, XIX ss.). Asimismo la pieza García y Bellido, *op. cit.*, n.º 438 procede, según mis noticias, de la villa romana de Porporás, en el *ager Tarraconensis* pero no de la ciudad. Por ej., de la Citerior sólo conocemos el *tondo* de Dütschke, Fuentetojar es asignable a la Baetica, ninguna *pelta* de Tarragona, ningún *pynax* de Ampurias, y en buena parte las piezas de Ampurias, salvo la de la Real Academia de la Historia, son únicamente *peltae*. Finalmente y en lo que se refiere a Baetulo sólo tengo noticias de *pynakes*. Es interesante observar por tanto cómo el *conventus Tarraconensis*, cuyas afinidades, en cuanto a escultura, con la Narbonensis son notorias nos haya dado únicamente el *tondo* Dütschke, frente al 45 % de «discos» en la Narbonense seguidos de 33,5 % de *pynakes* y 23,5 % de *peltae* (*Pallier, III*, 784 s.). Es posible que alguna revisión en los viejos fondos de Ampurias puedan dar lugar a alguna modificación y lo mismo cabe en Tarragona

Es superponible lo descrito por Virgilio como muestra de la religiosidad itálica de Liber Pater a unos elementos de la decoración doméstica? Hasta qué punto asimila Virgilio un elemento del helenismo itálico a unas referencias de la vieja religión? ¿Intenta, por el contrario crear un paralelo entre lo dionisiaco y lo báquico?<sup>39</sup>

El texto virgiliano, pese a sus obscuridades, es susceptible de múltiples respuestas, análogas unas, opuestas otras pero siempre variadas. Quizás la razón de ello sea el empeño en querer establecer una conexión entre una fuente textual y una documentación arqueológica que, sabemos hoy, aparece *tondi*, *pynakes* o *peltae*, en un contexto que no es el descrito por Virgilio. Con alguna reutilización no demasiado digna, con algún posible hallazgo en una tumba, las circunstancias de hallazgo, Pompeya, Herculano, etc., aluden a un propósito decorativo<sup>40</sup>. Ninguno de los temas representados entra en la tradición arcaica republicana, apenas puede apuntarse algún elemento aparentemente romano republicano-medio y sólo en todo caso romano republicano tardío cuando Roma es un centro helenístico<sup>41</sup> pero de un helenismo ecléctico, semejante a lo que se ha llamado clasicismo augusteo en el que se unen elementos arcaizantes, neoáticos y un helenismo fosilizado pergaménico o un repertorio decorativo de tradición alejandrina y esto se trate de temas dionisiacos, máscaras teatrales, *athlois* hercúleos, *thiasos* marina, *disiecta membra* de bodegones como la liebre y las uvas... Pero estos temas no dejaron de utilizarse una vez agotado el llamado «filón augústeo», o julio-claudio sino que se sobrevivieron a sí mismos en el grupo de las llamadas artes menores que con mayor propiedad podríamos llamar industriales, decoraciones

pero no es éste el caso de Baetulo. Obsérvese que *Pallier III*, 781 sólo asigna trece *oscilla* al Veneto pero en Scrinari, *Sculture romane di Aquileia*, 1972, 201 ss. aparecen dieciséis, aparte una lucerna; seis *pynakes*, diez discos y tres *peltae* lo cual se acerca algo más a los resultados de la Narbonense.

<sup>39</sup> *Georg.* II, 389. Véase Serv., p. 253 s. Thilo (cf. Dwyer, 247 s., 302 ss. y cf. *Pallier III*, 744.

<sup>40</sup> En cierto modo la situación ya observada por Servio, *oscillorum... variae sunt opiniones*, subrayada por *Pallier III*, 744.

Respecto a las circunstancias del hallazgo, *Pallier*, I, 655, 658. *Pallier III*, 811 (para el ejemplar de Atenas *idem*, 780 s.). Para Sperlonga *vide infra*.

<sup>41</sup> Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, 1986, 150 ss.

de objetos producidos en largas series y con procedimientos fundamentalmente mecánicos como podían ser las cerámicas decoradas con motivos aplicados o producidas mediante matrices. Virgilio pudo conocer algunos de estos objetos, al fin y al cabo contemporáneos suyos, pudo conocer su origen y pudo establecer una equivalencia de ciertos usos griegos en el culto dionisiaco en sus representaciones tardohelenísticas<sup>42</sup>. El ejemplo de la cerámica arretina ha sido ampliamente utilizado<sup>43</sup> y es susceptible de una mayor extensión. No es una novedad que esta producción arretina refleje una serie de prototipos presentes en la toréutica helenística<sup>44</sup> y uno de los casos evidentes es el temario del *thiasos* dionisiaco<sup>45</sup>. Entre estos elementos aparecen discos o *tympana*, *cymbala*, máscaras y otras que pueden tener su equivalente en la «taza de los Tolomeos»<sup>46</sup>, pero en el material arretino aparecen también *peltae* y «stationary pynakes» en relieves paisísticos como uno de los relieves Grimani, sin entrar en consideraciones de la mayor o menor pertenencia de interpretarlo como «Bild in Bild» y un disco aparece también en el conocido relieve de Pan del Museo Nacional de Nápoles<sup>47</sup>.

No se trata ahora de postular el carácter oriental de los *oscilla* mármóreos frente a la amplia difusión occidental que conocemos pero no estará de más recordar el escaso interés que ha existido hasta el presen-

<sup>42</sup> Este ambiente contemporáneo de Virgilio se define en AA.VV., *L'art decoratif à Roma à la fin de la République et au debut du Principat*, 1981 (citado de ahora en adelante *Art décoratif*) o en *Hellenismus in Mitel Italien*, 1979.

<sup>43</sup> Balland, Goudineau, *op. cit.*, 572-582. Pallier III, 799 s. Pucci, en *L'art decoratif...*, cit. 101 ss. Marabini-Moevs, *Boll. Arte*, n.º 22, 1983, 29. 37, n.º 41-44 (cito de separata). *Bargathes...*, cit., *passim*.

Añádase a la documentación de Pallier, Brown, *Catalogue of Italian terra sigillata in the Ashmolean Museum*, 1968, lám. XII, n.ºs 44, 51.

<sup>44</sup> Ahora, Marabini-Moevs, *op. cit.*, en nota anterior, *passim*.

<sup>45</sup> Ya, Matz, en *Festschrift für August Oxé*, 1935, 135 ss. Adriani, *Divvagazioni...*, cit., 1-79.

<sup>46</sup> La pieza ha sido citada en la mayoría de los trabajos referentes a *oscilla*. Para el vaso en sí, Simon, *Die Portland Vase*, 1957, 54. Adriani, *Divvagazioni...*, 23 ss. Están de acuerdo en la vinculación alejandrina, La Rocca, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagini sulla Tazza Farnese*, 1984 y, más concretamente a la relación con la *pompé* de Tolomeo II, según la descripción de Kallixenos (cf. Adriani, *Divvagazioni...*, *ut supra*), Rice, *The Great Precession of Ptolemy Philadelphus*, 1984).

<sup>47</sup> Pallier, III, 810 quien sigue, para el relieve Grimani, a Stročka, *Antike Plastik*, IV, 87 ss. (Stročka considera los relieves Grimani como «Brunnerelief» y esta representación como funeraria, tesis grata a Pallier I, 658).

te por la industria artística de época imperial romana en las provincias orientales del Imperio. Tampoco se trata de caer en un pan-alejandrismo o resucitar tendencias microasiáticas<sup>48</sup>. El mundo helenístico se planteó, y de aquí que pueda hablarse de una paisajística alejandrina dentro de un concepto amplio de la paisajística helenística, la relación naturaleza-arte asimilada y reinterpretada en el mundo romano<sup>49</sup>. Este puede actuar con las variaciones ajardinadas del paisaje idílico-sacro pero no hay que olvidar la limitación de espacio y diferencia de función que impone una arquitectura doméstica urbana en relación, no ya a la propia naturaleza, sino a la «arquitectura de jardines»<sup>50</sup> en un *hortus* extramuros, un jardín público o una *villa* residencial<sup>51</sup>. En una arquitectura doméstica como la pompeyana, independientemente de las habituales confusiones entre paristilo y patio porticado en los estudios sobre arquitectura doméstica romana<sup>52</sup>, el peristilo es el centro de la vida doméstica cotidiana y la decoración puede ser, independientemente de sus orígenes, algo desacralizado y meramente decorativo y ornamental pero que no por ello deja de tener un significado sea éste de *status* económico o de una supuesta *venustas* ya que no *decor* o *utilitas*<sup>53</sup>. La decoración de la *domus Trimachionis* muestra, al igual que Pompeya, a qué clase de contrasentidos podía llegarse al intentar conjugar gusto personal y «convención» social<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> Para este punto de vista, cf. Adriani, *Divagazioni...*, *cit.*, 61, n.º 42.

<sup>49</sup> Cf. las observaciones de Moreno a Grimal, en *Art décoratif...*, 333 ss.

<sup>50</sup> *Pallier*, III, 798 ss. Grimal, *Les Jardins romains*, 1984<sup>3</sup>, 303 ss., matiza, al detallarlas, estas posiciones. Me parecen de especial interés en este sentido las observaciones de Lafon, en *Art décoratif...*, 162 ss. No creo que Pallier, o Grimal, se hayan planteado la posible relación entre *domus* de Peristilo, o «patio porticado» (concepto que parece escapar a ambos) y la arquitectura palacial, más que real, según ha sido defendida por Baldassarre en *Ricerca di pittura ellenistica*, 1984, 293 s.. Al plantearse el tema del «paisaje rural» es imprescindible hoy dejar de ceñirse a la reptición del tema del «sacral landscape» y plantearse otras alternativas. En este sentido es fundamental el trabajo de Scagliarini-Corlaita, en *Fonti per lo studio del paesaggio agrario*, 1981, 12 ss.

<sup>51</sup> Cf. Lafon, Grimal, *op. cit.* Bueno será sin embargo atenderse a circunstancias más tangibles, la realidad y no la descripción literaria, de estos jardines como la de Jashemski, *The gardens of Pompei*, I, 1979; II, 1981.

<sup>52</sup> Este confusionismo me parece patente en Grimal, *op. cit.*, 445 ss.

<sup>53</sup> Para esta concepción Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, 1953, passim.

<sup>54</sup> Becatti, *op. cit.*, 161 ss.

El *thiasos* dionisiaco, la *pompé*, las máscaras teatrales no representan tan sólo un simbolismo festivo religioso sino también un simbolismo festivo convivial del mismo modo que el calendario romano no sólo representa a los meses por las festividades religiosas, los cambios estacionales y los trabajos, o descansos, agrícolas que traen consigo sino también por los festejos. Los *oscilla* aparecen asociados también a Saturno y a un contexto festivo en la *summa* de Macrobio<sup>55</sup>.

No todos podían permitirse adquirir *oscilla* marmóreos del mismo modo que no todos podían adquirir vasos metálicos con decoración repujada pero del mismo modo que esta necesidad dio lugar a una producción industrial que facilitó una apariencia, en un mundo rodeado de apariencias como podían ser las *crustae* marmóreas pintadas en estuco o los cuadros por pinturas murales, debemos dejar de ver en los «tondi» de Begram o de Hildesheim o los discos de cerámica algo más que unos «productos de bazar», como les llamara Adriani<sup>56</sup>, que substituyeran estas necesidades. Una necesidad que no era universal, ni en el Imperio ni en Occidente, que varió según las gentes, los lugares y los tiempos, que pudo dejar de ser una decoración permanente para serlo únicamente ocasional, propio de ciertos días y ocasiones o,

Probablemente los *oscilla* o *tympana*, de las «placas Campana» no sean aducibles como apunta Pallier III, 796 ss. (aunque eliminados *tympana* y *clypaea* será menester plantearse cuál es el origen de los *tondi* o «discos»). Sobre su cronología y vinculación con revestimientos de bronce, Tortorella, *Art décoratif...*, 61 ss. (espec. 66 ss.). Para su dispersión Tortorella, en *Società romana e produzione schiavistica. Merci, mercati e sambì nel Mediterraneo*, II, 1981, 223 ss. Me parece mucho apurar, dado el tamaño de las «placas Campana» o los «tondi» de la cerámica aretina y otros *oscilla* en los mismos como las *peltae*, que dada su escala, finalidad y modalidad de producción, fuera cual fuera el significado de estas representaciones en las mismas, el artesano hubiera atendido incluso al detalle de representar, caso de tenerla, su decoración. Nadie, hoy, tendría idea de la existencia de las decoraciones de los *oscilla* si no contara con otra información que una postal del peristilo de la «Casa del Vettii».

<sup>55</sup> I, 7, 31. No me parece del caso aducir aquí ciertos usos, conocidos en el ámbito de las tradiciones populares de varios países mediterráneos.

<sup>56</sup> *Divagazioni...*, 19.

quizás ocasiones o, quizás una vieja costumbre que paulatinamente caería en desuso hasta desaparecer o ser privilegio de unas pocas familias<sup>57</sup>.

*Universidad de Valladolid*

ALBERTO BALIL

<sup>57</sup> Habría que preguntarse hasta qué punto y durante cuánto tiempo los temas teatrales de los *oscilla* pudieron ser familiares en su prístino significado y no un simple tema decorativo. Nuestros conocimientos sobre la difusión de construcciones teatrales en el Occidente romano no es pareja en modo alguno a nuestro conocimiento sobre la frecuencia de los espectáculos y la clase de los mismos. Probablemente Philostr., *Vit. Apol.*, V, 9 es susceptible de varias interpretaciones, desde la caricatura hasta el desconocimiento de la tragedia pero no de las representaciones teatrales. Tampoco poseemos muchos datos fehacientes sobre el abandono de algunos teatros, que podría ser simple resultado de quiebras económicas locales y, sin pretender una relación causa-efecto, la reducción de las munificencias privadas o el aumento del interés por otros ludi, singularmente *venationes*.

Del mismo modo que la aparición de *oscilla* en Sperlonga, independientemente de las vinculaciones Odisea-Circeo sostenidas por Lafon (*op. cit.*, 166) y en un contexto refinado, sin equivalencia a lo observado por Pallier en Pompeya, con grandes originales de escuela rodia cuyo traslado no pudo menos de ser costoso (cf. Coarelli, *Dialoghi d'Archeologia*, VII, 1973, 92 ss.).

Respecto a la utilización de *oscilla* en ajuares funerarios no conozco suficientemente el material, escaso, africano, aducido en este sentido. Respecto al de Torre de Ares (García-Bellido, *Esculturas...*, 432, n.º 439) baste observar que tanto García-Bellido como Leite de Vasconcellos pusieron en duda esta circunstancia. Por mi parte me limitaré a observar la posible reutilización como material de construcción. Cf. para la necrópolis de Torre de Ares, la antigua Balsa, las observaciones de Alarcão, *Portugal romano*, 1973, 184.