

El mosaico del circo documentado en Itálica

Francesc-Josep de Rueda Roigé
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona), Spain
FrancescJosep.DeRueda@uab.es

RESUMEN

El artículo se centra en uno de los pavimentos romanos más emblemáticos hallados en la ciudad de Itálica. Aunque actualmente se ha perdido por completo, los dibujos y las descripciones realizados antiguamente permiten, con prudencia, situarlo en el contexto originario y abordar su reconstrucción. Al mismo tiempo, plantean la posibilidad de estudiarlo en profundidad, fundamentalmente desde el punto de vista iconográfico. La asociación de la representación circense con las imágenes de las musas y las estaciones evidencia, además de la propia riqueza figurativa, el carácter excepcional de la obra. Parece que se quiso enfatizar una concepción cósmica fundada en la idea de un universo ordenado, donde las esferas celeste y terrestre se encuentran armoniosamente equilibradas, lo que propicia fortuna y felicidad. Si se admite —como parece probable— que el mosaico se integraba dentro de un conjunto termal, debe apuntarse, además, que la temática escogida se adecuaba convenientemente al acondicionamiento físico y el cultivo del cuerpo que se practicaba en ese ambiente. Se indican las razones que avalan que las inscripciones de *Mascel* y *Marcianus* correspondan verosímilmente a los antropónimos de los artífices que ejecutaron el pavimento. Asimismo, se señalan las causas para datarlo bien entrado el siglo IV dC.

Palabras clave:
antigüedad, arte romano, mosaico, Itálica, iconografía.

ABSTRACT

The Circus mosaic documented in Italica

This paper focuses on one of the most emblematic Roman pavements found in the city of Italica. Although it is now completely lost, the drawings and descriptions performed in ancient times allows, with caution, to situate it in its original context and to tackle its reconstruction. At the same time, they provide the possibility of studying it in depth, fundamentally from an iconographic point of view. The association of the circus representation with the images of the Muses and the Seasons demonstrates, besides the figurative richness, the exceptional character of the piece. It seems that the intention was to emphasise a cosmic conception based on the idea of an arranged universe, where the celestial and terrestrial spheres are in harmonious balance, favouring fortune and happiness. If it is admitted —as it probably seems the case— that the mosaic was part of an ensemble of thermal baths, it should be pointed out, in addition, that the chosen subject is in accordance with the physical cultivation practised in such setting. Reasons are advanced to support that the inscriptions *Mascel* and *Marcianus* correspond to the anthroponyms of the artists who executed the pavement. In addition, the dating of the piece well into the fourth century AD is accounted for.

Keywords:
Antiquity, Roman art, mosaic, Italica, iconography.

1. Según el trazado viario actual. En línea recta, la distancia se acorta en un par de kilómetros, aproximadamente.

2. Sobre este aspecto, véase sobre todo Antonio CABALLOS RUFINO; José Manuel RODRÍGUEZ HIDALGO, «Adriano e la sua patria di Itálica», *Adriano. Architettura e progetto*, Roma, 2000, páginas 23-30.

3. Para una panorámica general sobre Itálica, véanse Antonio GARCÍA y BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Bibliotheca Archaeologica II, Madrid, 1960 (reeditado bajo el título *Andalucía Monumental. Itálica*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, núm. 27, Sevilla, 1985 —3ª ed.—); José María LUZÓN NOGUÉ, *La Itálica de Adriano*, Colección Arte Hispalense, núm. 9, Sevilla, 1989 (4ª ed.; ed. original: 1975); Juan José VENTURA MARTÍNEZ, «Introducción a la arqueología de Itálica», *Imp. Caes. Nerva Traianus Aug.* (ed. por Julián González), Sevilla, 1993, páginas 205-228; Antonio CABALLOS RUFINO, Jesús MARÍN FATUARTE, José Manuel RODRÍGUEZ HIDALGO, *Itálica arqueológica*, Sevilla, 1999; José María LUZÓN NOGUÉ, *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla, 2000, y Rafael HIDALGO, «En torno a la imagen urbana de Itálica», *Romula*, 2 (2003), páginas 89-126. Existe una abundante bibliografía que versa sobre aspectos más concretos o profundiza en algún tema específico. En este sentido, me remito a la citada en mi trabajo «El mosaico de las Estaciones de la Casa de Hilas, en Itálica. Nueva interpretación iconográfica», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), páginas 7-20, concretamente las páginas 8-9 (nota 2).

4. El primer estudio fue realizado por Alexandre de LABORDE, en *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne*

La ciudad hispanorromana de Itálica, localizada a unos nueve kilómetros al noroeste de *Hispalis* (Sevilla)¹, se extiende sobre un altozano cercano al antiguo río *Baetis* (Guadalquivir). Tras la victoria que, en el 206 aC, los romanos obtuvieron sobre los cartagineses durante la Segunda Guerra Púnica (batalla de *Ilipa*), el general Publio Cornelio Escipión decidió acometer la fundación con la finalidad de albergar a sus soldados que participaron en la campaña. Emplazado en un enclave turdetano que data —por lo menos— de principios del siglo IV aC, supuso, pues, el primer asentamiento estable de romanos en la península Ibérica. Si bien en un principio sólo fue un simple *vicus civium Romanorum*, en época de Augusto se convirtió en *municipium* y Adriano le concedió el título de *colonia Aelia Augusta*. Este último emperador, nacido en Roma en el 76 dC, tuvo como progenitores al pretor Publius Aelius Hadrianus Afer, italicense, y a Domitia Paulina, gaditana. Por consiguiente, su patria fue indudablemente Itálica, lugar donde desde hacía muchísimo tiempo residía su familia. Fue precisamente bajo el reinado de Adriano cuando Itálica vivió los momentos de mayor esplendor. Su perímetro se amplió muy notablemente hacia el noroeste (de apenas una superficie de catorce hectáreas se pasó a otra que alcanzaba las cincuenta y dos hectáreas) y las casas que se construyeron rezumaban lujo y magnificencia, siguiéndose unos patrones inspirados en las grandes ciudades helenísticas. El vínculo de Adriano con la ciudad de sus antepasados debió pesar en el interés que por ella mostró, a pesar de que su permanencia en tierras italicenses fue casi nula (con certeza, solamente se tiene documentada una breve estancia cuando tenía quince años)². En la actualidad, esta ciudad bética ofrece un conjunto arqueológico de primer orden, desde diversas perspectivas (arquitectura, urbanismo, epigrafía, escul-

tura, mosaico...), en gran parte aún por excavar³. Lo que, muy posiblemente, causará un mayor impacto o un más grato recuerdo al visitante que va a Itálica son sus pavimentos musivos, que emergen de la tierra mostrando variados motivos —tanto geométricos y vegetales como también figurativos—, ejecutados, no pocas veces, con pericia y finura, indicio de la existencia de unos artesanos que conocían bien su oficio. Sin embargo, debe dejarse constancia de los graves deterioros que estos mosaicos están padeciendo con el transcurso del tiempo, principalmente debido a las características del terreno sobre el que se asientan, sometido al denominado *bujeo*, fenómeno geológico que provoca la contracción del suelo durante los períodos secos y su expansión en tiempos de lluvia. Ello acarrea que aparezcan grietas y roturas en los pavimentos, así como que las teselas se desprendan con suma facilidad de la correspondiente cama. Es por esto que sería deseable que se dedicaran unos mayores recursos para llevar a cabo labores de restauración y consolidación de los mosaicos italicenses que se encuentran *in situ*. Para minimizar los efectos adversos, algunos de los ejemplares se hallan actualmente cubiertos mediante una capa de tierra. Por otro lado, como viene siendo habitual con los hallazgos musivos acaecidos hace muchos años, algunos de los pavimentos italicenses que otrora conocieron una gran fama y que fueron incluso objeto de estudio por algunos eruditos, dejaron de existir, ya por desidia de las autoridades, ya por acciones vandálicas, ya por la concurrencia de ambas causas las más de las veces. Entre ellos debe mencionarse el magnífico mosaico del circo, del que hoy día no queda el más mínimo vestigio, pero al que podemos aproximarnos gracias a dibujos y descripciones realizados en la época en que tuvo lugar su descubrimiento⁴, que han servido de fuente para trabajos realizados con posterioridad⁵.

Circunstancias del hallazgo y contexto

El denominado «mosaico del circo» fue descubierto —a casi un metro de profundidad del nivel del suelo— el día 12 de diciembre de 1799 por unos labradores que estaban cavando en una pradera perteneciente al monasterio de San Isidoro del Campo, cerca de la muralla romana —zona meridional—, en Itálica. El hallazgo fue notificado a fray José Moscoso, uno de los religiosos de este cenobio, quien lo comunicó a Francisco de Espinosa, abogado en Sevilla. Con el fin de protegerlo, se decidió disponer una valla a su alrededor. Alexandre de Laborde indicó que tenía unas dimensiones de 13 x 9 metros aproximadamente⁶. La composición en T + U que muestra el pavimento puede inducir a pensar que el mosaico solase el triclinio de alguna lujosa *domus* italicense⁷. Sin embargo, como consecuencia de que el mosaico se encontrara sobre una cisterna abovedada, llena de agua en el momento de su descu-

ville d'Itálica, aujourd'hui villa-ge de Santiponce, près de Seville, suivie de recherches sur la peinture en mosaïque chez les anciens, et les monuments en ce genre qui n'ont point encore été publiés, París, 1802, passim, que fue traducido al español bajo el título *Descripción de un pavimento en mosaico descubierto en la antigua Itálica, hoy Santiponce, en las cercanías de Sevilla, acompañada con varias investigaciones sobre la pintura en mosaico de los antiguos y sobre los monumentos de este género inéditos*, Madrid, 1806. Este autor incluye el ejemplar italicense en ÍDEM, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, t. II, 1, París, 1812, página 30 y lámina LXXXV. A lo largo del siglo XIX otros estudiosos se han referido al tapiz italicense: Justino MATUTE y GAVIRIA, *Bosquejo de Itálica ó Apuntes que juntaba para su historia*, Sevilla, 1827, páginas 52-62; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832, página 284; Emil HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, página 317; ÍDEM, «Mosaico di Barcellona raffigurante giuochi circenses», *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica / Annales de l' Institut de Correspondance Archéologique*, vol. XXXV (1863), páginas 135-172 y 471 + lámina D, concretamente las páginas 137, 138, 149-155, 159, 161 y 171; ÍDEM, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, t. II, Berlín, 1869, página 147 (núm. 1110); Demetrio de los Ríos SERRANO, «Itálica. Descripción del

Mosaico de las Musas descubierta en 1839», *Museo Español de Antigüedades*, t. I (1872), páginas 185-192 + 1 lámina entre las páginas 184 y 185, concretamente las páginas 186, 187 y 190-192; Pedro de MADRAZO, «Bosquejo histórico de la pintura cristiana en España, desde su principio hasta el Renacimiento», *Museo Español de Antigüedades*, t. XI (1880), páginas 21-118, concretamente las páginas 45 y 46; ÍDEM, *Sevilla y Cádiz*, España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Barcelona, 1884, páginas 139-142 (citado según la reedición publicada en 1979 por Ediciones El Albir, Barcelona); Fernando de ZEVALLOS, *La Itálica*, Sevilla, 1886; J.-L. PASCAL, A.-C. BUSSEMAKER, E. SAGLIO, s. v. «Circus», *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments* (dirigido por Ch. Daremberg y E. Saglio), t. I, segunda parte, París, 1887, páginas 1187-1201 (reimpr.: Graz, 1969), concretamente la página 1189; Emil HÜBNER, *La arqueología de España*, Barcelona, 1888, páginas 271 y 272; Manuel RODRÍGUEZ DE BERLANGA, *El nuevo bronce de Itálica*, Málaga, 1891, página 179; y Aurelio GALI LASSALETTA, *Historia de Itálica, municipio y colonia romana. S. Isidoro del Campo, sepulcro de Guzmán el Bueno, Santiponce, Sevilla*, Sevilla, 1892, páginas 200-204 y 206.

5. En este sentido, durante la primera mitad del siglo XX, diversos autores hacen referencia al mosaico del circo: Adolfo HERRERA, «Principales mosaicos encontrados en Itálica», *Boletín*

de la Real Academia de la Historia, t. XLIII (1903), páginas 512-518, concretamente la página 513; Pelayo QUINTERO ATAURI, «Mosaicos inéditos italicenses», *Bulletin Hispanique*, t. VI (1904), páginas 7-12 + láminas I-II, concretamente la página 7; E. DIEHL, *Vulgärlateinische Inschriften*, Bonn, 1910, núm. 599; Pelayo QUINTERO ATAURI, «El mosaico de carácter romano en España», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, vol. I (1911), páginas 124-137, concretamente las páginas 126-127 y la figura de la página 129; Regla MANJÓN MERGELINA, *Palacio de Lebrija*, Sevilla, 1920, página 9 (manuscrito conservado en la biblioteca de la casa-palacio de los condes de Lebrija, que fue parcialmente publicado por Eduardo de León y Manjón, Sevilla, 1970, versión según la cual hemos citado; con anterioridad, el manuscrito había servido de base para el discurso de recepción, en la Academia, de Pedro Armero Manjón, conde de Bustillo, publicado en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría...*, Sevilla, 1947); Salomon REINACH, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, París, 1922 (ed. facsímil: Roma, 1970), página 156 (núms. 3-5), 157 (núms. 1-3), 227 (núm. 7), 294 (núms. 1-2), 344 (núm. 2), 360 (núm. 1) y 362 (núm. 7); José Ramón MELIDA ALINARI, *Arqueología española*, Colección Labor, Sección IV: Artes Plásticas, núms. 189-190, Barcelona, Buenos Aires, 1929, páginas 364 y 370; Santiago MONTOTO, *Guía de Sevilla*, Guías «España», Madrid, 1930, página 157; Alejandro GUICHOT y SIERRA, *Los dos mejores mosaicos italicenses que existen en Sevilla. Estudio crítico de su iconografía*, Sevilla, 1931, páginas 10, 54-55 y 59; Marqués de LOZOYA, *Historia del arte hispánico*, tomo primero, Barcelona, 1931, páginas 134, 159 y 160; Luis PERICOT GARCÍA, *Historia de España*, t. I, Barcelona, 1934, página 580; Juan de Mata CARRIAZO ARROQUIA, «Les fouilles d'Itálica», *Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. I, núm. 3 (1935), páginas 25-33 y láminas VII-VIII, concretamente la página 28; Alejandro GUICHOT y SIERRA, *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*, tomo segundo, Sevilla, 1935, página 209; Elías TORMO, «Charlas académicas: Centenario de Alexandre de Laborde, el hispanista magnánimo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXIII, cuaderno II (1943), páginas 259-304, concretamente las páginas 267-268 y la lámina entre las páginas 302 y 303; ÍDEM, «El segundo Alexandre de Laborde», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXIII, cuaderno II (1943), páginas 319-324, concretamente la página 324; Elías TORMO et al., «Del apellido 'Laborde' y de los La-

bordes españoles», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXIII, cuaderno II (1943), páginas 305-318, concretamente las páginas 310 y 315; Augusto FERNÁNDEZ DE AVILÉS, «El mosaico de las Musas, de Arróniz, y su restauración en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arqueología*, t. XVIII (1945), páginas 342-350, concretamente la página 343, y Blas TARACENA AGUIRRE, «Arte romano», en *Arte romano. Arte paleocristiano. Arte visigodo. Arte asturiano*, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. II, Madrid, 1947, páginas 9-179, concretamente la página 157.

A partir de mediados del siglo XX las alusiones al ejemplar del circo son muy abundantes, a menudo para referirse —con el fin de completar el análisis comparativo de estudios centrados en otros mosaicos— a motivos concretos que aparecen representados en los dibujos que antaño hiciera Alexandre de Laborde. Sin embargo, el pavimento no ha merecido todavía un estudio detallado e individualizado en base a la documentación disponible, que es el objeto de este trabajo. Entre la copiosa bibliografía de estos momentos tan sólo citaré algunas obras, las que tratan el tapiz con un mayor detenimiento, dentro de estudios más amplios (de todos modos, a lo largo de este artículo, siempre que sea conveniente, también mencionaré otras publicaciones que hacen referencia al mismo): GARCÍA y BELLIDO, *Colonia...* (n. 3), páginas 59, 60 (nota 133), 130 y 135, y láminas III y XVII (páginas 69, 70 —nota 133—, 140 y 145, y láminas III y XVII en la edición de 1985); Alberto BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLI, cuaderno II (1962), páginas 257-351 + láminas 24-57, concretamente las páginas 288 y 345-348, y la lámina 56 (fig. 38); Joseph POLZER, *Circus Pavements*, Department of Fine Arts, New York University, Ann Arbor, Michigan, 1963 [tesis doctoral], páginas 119-132 y 231 (figs. 27-28); Sonsolos CESTINO, «Mosaicos perdidos de Itálica», *Habis*, 8 (1977), páginas 359-383 + láminas XXV-XXVIII, concretamente las páginas 361, 370 y 374-382, y la lámina XXVIII; Antonio BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica (I). Mosaicos conservados en colecciones públicas y particulares de la ciudad de Sevilla*, Corpus de Mosaicos Romanos de España, fasc. II, Madrid, 1978, páginas 17, 21, 55-56 (núm. 43), 60 (fig. 2) y láminas 61-73 y 75; Alicia María CANTO y de REGORIO, «Némesis y la localización del circo de Itálica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LII (1986), páginas 47-81, concretamente las páginas 49-50, 52 y 56-68, y las láminas IV-VI, X, I, XI y XII; John H. HUMPHREY, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Londres, 1986, páginas 148,

149 (fig. 70), 172, 214, 215, 233-235, 244, 245, 269, 337, 380-381, 385, 651 (notas 62 y 62a), 657-658 (notas 114-117) y 669-670 (nota 51); Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, «Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro», *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo. Palencia, Mérida, octubre 1990* (ed. por C. M. Batalla), Guadalajara, 1994, páginas 343-358, concretamente las páginas 347 (fig. 3), 348, 350 y 352; Joan GÓMEZ PALLARÉS, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Studia Archaeologica, 87, Roma, 1997, páginas 135-137 (SE 7), 160 y 267 (lám. 56); Janine LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (ier-ive s.)*, Bibliotheca Archaeologica, 20, Roma, 1997, páginas 12, 17, 26 (núm. 91), 28 (núm. 91), 29 (núm. 91), 48, 97, 117, 140, 152, 190-193 (núm. 91), 202, 278, 318, 320, 322, 324, 363, 364, 367, 368, 370-372, 377, 381, 382, 387, 393-395, 397, 398, 415, 422 y 424, y láminas LXXXVII-LXXXIX; Fernando FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones de Itálica y Don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba, 1998, páginas 20, 27 (núm. XXV), 41, 45, 46, 49 (con fig. 31), 50 (con fig. 32), 52, 54, 107, 115, 154-155 (lám. 14), 156-157 (lám. 15), 263 (núm. 14) y 264 (núm. 15); CABALLOS RUFINO, MARÍN FATUATRE, RODRÍGUEZ HIDALGO, *Itálica...* (n. 3), páginas 109-110; Janine LANCHA, «Les ludi circenses dans les mosaïques de l'Occident Romain, Afrique exceptée», *Annales de Arqueología Cordobesa*, 10 (1999), páginas 277-290, concretamente las páginas 285-288; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «El Circo Máximo de Roma y los mosaicos circenses hispanos de Barcelona, Gerona e Itálica», *El Circo en Hispania Romana. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida*, 22, 23 y 24 de marzo de 2001 (coordinado por Trinidad Nogales Basarrate y Francisco Javier Sánchez-Palencia), Madrid, 2001, páginas 197-215, concretamente las páginas 197, 200-203 y 207; José Jacobo STORCH de GRACIA y ASENSIO, «Aportaciones a la iconografía de los ludi circenses en Hispania», *El Circo en Hispania Romana...* —en esta misma nota—, páginas 233-252, concretamente las páginas 234, 237 (núm. 3), 239 (figs. 4 y 5) y 240 (fig. 6), y José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «La popularidad de los espectáculos en la musivaria hispana», *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida*, 29 de julio - 13 de octubre, 2002 (ed. por Trinidad Nogales Basarrate), Mérida, 2002, páginas 65-78, concretamente las páginas 70-71, 73 y 76.

6. LABORDE, *Descripción...* (n. 4), página 20 (nota 2).

7. Así lo cree, por ejemplo, Alberto BALIL («Mosaicos circenses...» —n. 5—, páginas 346 y 348).

brimiento, hace que sea verosímil que la habitación formase parte de un conjunto termal⁸. A la misma se accedía desde uno de los lados menores⁹. Las importantes lagunas observables en todos los dibujos antiguos constituyen un indicio de que el pavimento ya se encontraba, en el momento del hallazgo, bastante deteriorado. El mosaico debió permanecer a la intemperie hasta que, pasado poco más o menos un siglo desde que fuera descubierto, del mismo no quedaba ya el más mínimo vestigio. La utilización como corral que, durante algún tiempo, se le dio al lugar donde se halló, aceleró, sin duda, el proceso. Fue dibujado por varios autores, entre ellos Alexandre de Laborde, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Francisco Javier Delgado, Justino Matute y Gaviria, y Demetrio de los Ríos. El conjunto de diseños antiguos, la mayoría coloreados, constituyen, hoy día, el único testimonio para aproximarnos a él (figuras 1-4, para la totalidad de la pieza, y figuras 5-17, para los detalles). Sin embargo, el cotejo entre ellos muestra toda una serie de discrepancias y divergencias —algunas de bastante entidad—, difícilmente resolubles, que dificultan enormemente la reconstrucción hipotética del pavimento, sobre todo a nivel iconográfico.

Descripción a través de la documentación disponible

Se trataba de un mosaico policromo, donde, tras la banda de enlace, se dispuso —por los cuatro costados— una faja dividida en espacios aproximadamente cuadrados, rellenos con un motivo geométrico-floral: estera, trenzado o cuadrado entretejido¹⁰; nudo de Salomón¹¹, inscrito en un cuadrado o en un círculo; florón —los había de diversos tipos: el integrado por cuatro elementos no contiguos, de pétalo fusiforme (cuadrifolio)¹²; el de ocho elementos adyacentes, de pétalo lobu-

8. El dato es aportado por Alexandre de LABORDE (*Descripción...* —n. 4—, páginas 20-21): «[...] Esto puede hacer presumir que esta sala era de un palacio mas considerable, y probablemente la sala de baños, porque está situada en una especie de cisterna ò aposento envovedado que se encontró lleno de agua, quando se abrió» [transcripción literal]. Para Janine LANCHA (*Mosaïque...* —n. 5—, páginas 190 y 372; ÍDEM, «Les Saisons dans leur contexte architectural en Hispanie», *Anas*, 11-12 —1998-99—, páginas 67-91, concretamente las páginas 70 y 71) el pavimento se integraba en unas termas públi-

cas (en LANCHA, «*Les Ludi circenses...*» —n. 5—, página 286, la autora recoge este planteamiento con prudencia). El mayor problema surge en el emplazamiento que se da, en los planos antiguos, al lugar del hallazgo del mosaico del circo respecto a la ubicación de las termas situadas hoy día dentro del casco urbano de Santiponce, llamadas de Los Palacios o Menores (este último nombre les es otorgado en contrapartida a las denominadas como Termas Mayores, más popularmente conocidas hasta hace bien poco como Baños de la Reina Mora, ubicadas en la ampliación urbanística efectuada en época adrianea), que no

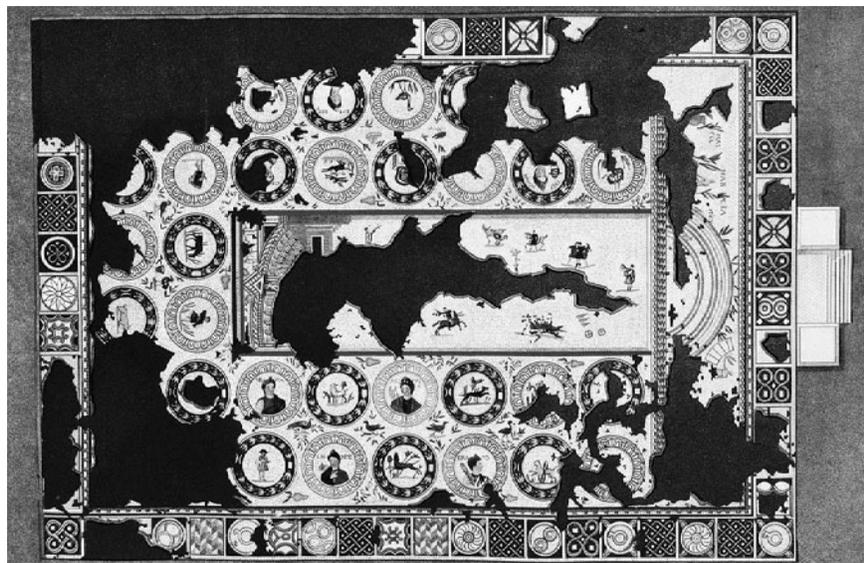


Figura 1. Mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

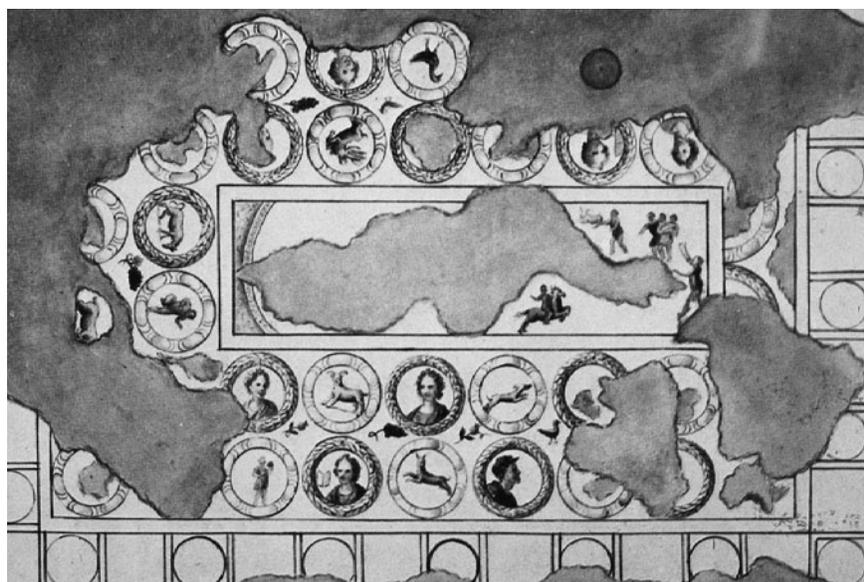


Figura 2. Mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado en 1800 (por Juan Agustín Ceán Bermúdez?), que acompaña a una carta de Anselmo de Ribas enviada a la Real Academia de la Historia en Madrid.

concuera. Véase, en este sentido, el plano trazado por Demetrio de los Ríos (reproducido en FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones...* —n. 5—, página 26 —fig. 11—, donde también se incluye la transcripción de la descripción que hiciera su autor —ibid., páginas 27-28—) y el realizado por Pelayo Quintero (reproducido en BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 5—, página 60 —fig. 2—). ¿La distancia entre la localización de las termas y la correspondiente al mosaico es atribuible a una falta de precisión por parte de los dibujantes? Es más razonable pensar que debía tratarse de otro conjunto ter-

mal, distinto del denominado como de Los Palacios, no necesariamente público.

9. Alexandre de LABORDE (*Descripción...* —n. 4—, página 20) indica, al respecto, que «cerca de donde se termina el Circo hay una inscripción y detrás una puerta de entrada indicada por dos piedras grandes, que daba al campo».

10. Michèle BLANCHARD et al., «Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique», *Bulletin de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique*, fasc. 4

(1973), monográfico, página 25 (fig. 58). Esta recopilación de esquemas, con sus correspondientes designaciones en lengua francesa, ha sido recogida por Xavier BARRAL ALTET, en «Repertori gràfic en català de la decoració geomètrica dels mosaics antics», *Fonaments. Prehistòria i Món Antic als Països Catalans*, 2 (1980), páginas 131-234, con el añadido de hacer constar también las respectivas traducciones al español y al catalán (en adelante, citado como Repertori). Para la trama de la estera, véase la página 144 (fig. 58). El inventario sistemático de los motivos elementales ha sido objeto, junto

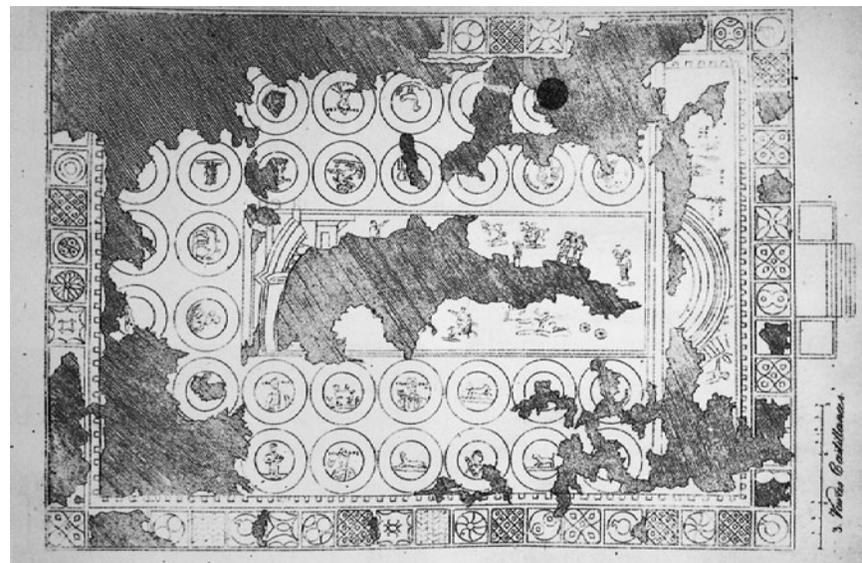


Figura 3. Mosaico del circo de Itálica, según dibujo de Justino Matute y Gaviria.

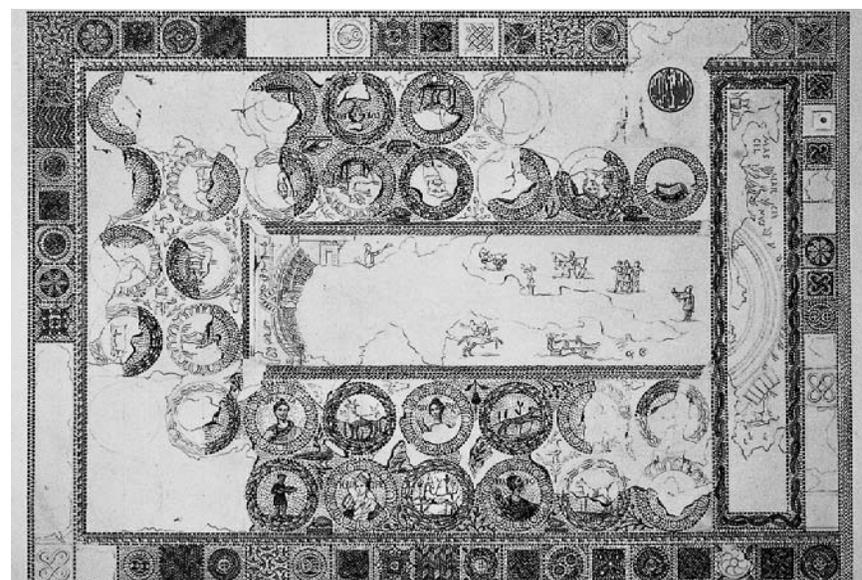


Figura 4. Mosaico del circo de Itálica, según dibujo de Demetrio de los Ríos siguiendo el realizado por Francisco Javier Delgado en 1818.

con el dedicado a las composiciones centradas, de una nueva publicación: Catherine BALMELE et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, II, *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés* (en adelante, citado como *Décor II*), París, 2002 (para el bosquejo de la estera, véase la página 42), que supone la continuación de Catherine BALMELE et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, I, *Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes* (en adelante, citado como *Décor I*), París, 1985, que se agotó a los pocos años de haber visto la luz y de la que se ha realiza-

do, en el 2002, una segunda edición revisada y corregida.

11. Repertori, página 144 (fig. 54); *Décor II*, página 42.

12. *Décor II*, página 53 (lámina 255. e).

13. *Décor II*, página 61 (lámina 262. i).

14. *Décor II*, página 77 (lámina 277. d).

15. *Décor II*, página 38.

16. Repertori, página 147 (fig. 86); *Décor II*, página 42.

17. *Décor I*, página 320 (lámina 203. e).

18. Repertori, página 141 (fig. 29); *Décor II*, página 37.

19. *Décor I*, página 347 (lámina 222. d).

20. *Décor II*, página 38.

21. *Décor I*, página 314 (lámina 199. b).

22. *Décor I*, página 28 (lámina 2. j). La composición de los dentículos en cuatro teselas aparece claramente reflejada en el dibujo de detalle realizado por Alexan-

lado¹³; el compuesto por doce elementos adyacentes, posiblemente seis de pétalo fusiforme y los restantes de dardo oblongo con punta convexa¹⁴; disco recargado con dos elementos peltiformes afrontados, dejando entrever un par de circulitos (bipelta)¹⁵; lacería de cuatro círculos o, más probablemente, dos figuras en ocho contiguas; rueda giratoria o de radios curvilíneos¹⁶ ornada —en las enjutas resultantes de su inclusión en un espacio cuadrangular— con cuatro hojas lanceoladas; damero de rombos en cheurones bipartitos, en oposición de tres colores¹⁷; octógono, cóncavo o curvilíneo¹⁸ recargado, al parecer, con un motivo floral; composición ortogonal de pares tangentes de peltas adosadas, alternativamente horizontales y verticales, en oposición de colores¹⁹; diana, posiblemente de cuatro cuadrantes²⁰; composición de líneas quebradas, dejando entrever cheurones, en arco iris²¹. A continuación, se debió disponer un filete con dentículos, posiblemente en cuatro teselas²² y, más hacia el interior, un ribete oscuro²³.

El campo estaba configurado por una superficie en forma de U y otra en forma de T, ambas con decoración figurativa. En aquella se emplazaron, sobre un fondo blanquecino, dos hileras paralelas de seis círculos del mismo diámetro por cada uno de los costados, resultando un total de treinta y seis medallones, probablemente no contiguos. El encuadramiento empleado en éstos fue de dos tipos, sucediéndose de manera alternada: línea de ovas truncadas y de puntas de lanza adyacentes²⁴ dispuesta entre ribetes, por un lado, y dos guirnalda de laurel con cinco hojas —al parecer, dos de ellas finas—²⁵, que nacen de una cinta y se desarrollan en sentido contrario hasta converger —en el sector opuesto— en un par de trazos curvilíneos, emplazadas asimismo entre filetes, por el otro. Su interior se reservó para la colocación, sobre un fondo claro —blancuzco y, a veces, según parece, azul tenue—, de un busto, una figura de cuerpo entero estante, un animal, un centauro, una máscara o un conjunto de elementos vege-

de de Laborde, reproducido en nuestra figura 17. Por el contrario, en el de conjunto que este autor ejecutó (fig. 1), así como en el trazado por Demetrio de los Ríos (fig. 4), tal número aparece, por lo general, reducido a una o dos teselas.

23. Esta distribución se constata a través del dibujo de conjunto realizado por Alexandre de Laborde (fig. 1). En cambio, en el de Demetrio de los Ríos (fig. 4) se puede observar que estos dos esquemas lineales faltan en uno de los costados cortos, con la particularidad de que los representados en los lados de mayor

longitud llegan, en este caso, hasta la misma banda de enlace.

24. *Décor I*, página 101 (lámina 51. d). Así consta en los dibujos hechos por Alexandre de Laborde (figs. 1, 5-11, 15 y 16) y Demetrio de los Ríos (fig. 4). Por el contrario, en otro conservado en la Real Academia de la Historia (fig. 2), en lugar de las ovas truncadas y las puntas de lanza, encontramos una hilera de elementos aproximadamente elípticos, no contiguos, dispuestos horizontalmente.

25. *Décor I*, página 141 (lámina 89. e).

26. Mientras que en el dibujo de detalle hecho por Alexandre de Laborde (fig. 5) la última *E* se encuentra «descolocada» y suprascrita entre la *R* y la *P*, en el de conjunto realizado por el mismo autor (fig. 1) la mencionada letra se halla infrascrita y en el debido a la mano de Demetrio de los Ríos (fig. 4) observamos que tal *E* no aparece.

27. En los dibujos de Alexandre de Laborde (figs. 1 y, sobre todo, 7) parece un edificio de pequeño formato lo que está representado, identificación corroborada por la descripción que sobre este elemento efectúa el autor (LABORDE, *Descripción...* —n. 4—, página 23). Su forma induce a pensar que pueda ser una mala interpretación de una posible *capsa* dispuesta sobre un pedestal paralelepípedo, dejando ver, a través de la tapa abierta, varios *volumina*. En un diseño a la aguada ejecutado en la misma época por otra personalidad, quizá Juan Agustín Ceán Bermúdez (fig. 2), parece apreciarse un motivo alargado, que podría corresponder, a lo mejor, a un instrumento musical de cuerdas, verbigracia una lira.

28. A través de los dibujos antiguos, incluidos los ejecutados por Alexandre de Laborde, no se aprecia que esta musa se halle acompañada de atributo alguno. Sorprende, pues, que Alexandre de Laborde (*Descripción...* —n. 4—, página 27) indique, al referirse a la misma, que «aquí no tiene otro emblema que una rama corva, que reemplaza la varita llamada *radius*».

29. Para la descripción de esta figura, me he basado fundamentalmente en los dibujos realizados por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 16). Si se considera el diseño, mucho menos preciso, conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid (reproducido en la figura 2), observamos que el niño parece estar desnudo, sin portar atributo alguno, y se tiene la impresión de que se ha interpretado como brazo izquierdo del erote lo que en los dibujos de Alexandre de Laborde parece corresponder al extremo del manto que flota al aire. Por tanto, ello pone nuevamente de relieve las grandes diferencias existentes entre los dibujos antiguos.

30. Las imágenes figuradas en los dibujos realizados por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 11) y Demetrio de los Ríos (fig. 4) son bastante parecidas. La plasmada en el diseño correspondiente a la figura 2 muestra alguna diferencia; se tiene la sensación de que el atributo representado —por lo demás, difícil de precisar— es sostenido por la figurilla únicamente con la mano izquierda, exhibida en alto.

31. Sobre este punto, Alexandre de Laborde (*Descripción...* —n. 4—, página 73) indica que el centauro «tiene tres vestiduras fluc-

tales y frutos. Todas estas imágenes se dispusieron «mirando» hacia el exterior, en dirección al costado más próximo del pavimento. Los bustos conservados total o parcialmente en el momento del hallazgo sumaban siete. Todos ellos eran femeninos y representaban a las musas, identificadas mediante sendas inscripciones latinas. Salvo la efigie de Erato, que presentaba el torso en tres cuartos pero la cabeza de perfil, en los otros casos el busto se plasmó en perspectiva de tres cuartos o casi frontal. Según parece, las imágenes de las musas, personificadas o evocadas, se ubicaron —siempre o, si no, por regla general— al tresbolillo. Me referiré a ellas empezando, según esta sistematización, por las emplazadas en la barra horizontal superior de la superficie en U —desde el punto de vista del espectador—, haciendo la lectura desde la izquierda hacia la derecha, para después continuar con las del lado opuesto, a las que aludiré siguiendo el sentido inverso: Clío, con la inscripción *CLI(vacat)[O]*, vestida con una túnica muy ligera y sin atributo conservado; Euterpe, identificada convenientemente —*EVT(vacat)EREP*, *EVT(vacat)ERPE* o *EVT(vacat)ERP[E]*—²⁶, tocada con un penacho en la zona superior de su cabeza y, como antes, sin atributo conservado; máscara de comedia dispuesta encima de un pedestal cúbico, sin conservarse —si es que alguna vez existió— inscripción alguna (evocación de Talía?); imagen perdida (se plasmó originariamente Melpómene?); Terpsícore, con la inscripción *TREP(vacat)SICHORE*, tocada con un penacho y con un edículo o una *capsa* con *volumina* o, quizás, un instrumento musical de cuerdas, dispuesto a su derecha²⁷; Erato, con el letrero *ERA(vacat)TO*, tocada con un penacho y vestida con un manto, que deja su brazo derecho al descubierto, portando probablemente una rama de laurel; Polimnia, identificada con la inscripción *POLY(vacat)PNI/A*, con un penacho en lo alto de su cabeza y vestida con un manto sobrepuesto a una túnica, acompañada con una lira, colocada por detrás de su hombro derecho; Calíope, con la inscripción *KALI(vacat)OPE*, tocada con un penacho y ornada con un collar de dos hileras de cuentas alrededor de su cuello, vestida con una túnica y un manto, del que sobresalía su mano derecha con los dedos índice y medio estirados, con un díptico abierto emplazado a su diestra; Urania, con el letrero *VRA(vacat)NIA*, con plumas en la zona superior de la cabeza, vestida con una túnica sin mangas y un manto que deja su brazo derecho al descubierto, sin atributo²⁸. Advértase que en el dibujo efectuado en 1800 y conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid (figura 2) se ha representado un busto femenino en el último medallón emplazado en la hilera interna del costado superior de la superficie en U, al lado de la personificación de Terpsícore. Vestida con una túnica y con un penacho en lo



Figura 5. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

alto de la cabeza, se trata de una representación que, en ese dibujo, corresponde claramente a una musa. ¿Se trata de Melpómene o de Talía? En todo caso, en los dibujos de Alexandre de Laborde (figuras 1 y 7) vemos que ese rondo, bastante dañado, contiene solamente —en lo allí preservado— un conjunto de elementos vegetales y frutos, motivos que también encontramos en el boceto trazado por Justino Matute (figura 3), quien, de todos modos, sigue —con muy poca destreza— los realizados por Alexandre de Laborde; en el llevado a cabo por Demetrio de los Ríos (figura 4) se aprecian los restos de un motivo floral.

De las figuras de cuerpo entero, en pie, solamente se hallaron tres —una de ellas, además, muy dañada—, que correspondían a erotes o niños y constituían representaciones estacionales. En uno de los medallones interiores situado en el costado corto de la superficie en U se plasmó un *putto*, visto —a excepción, quizás, de su extremidad inferior derecha— de frente, que apoyaba el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda y la otra, doblada por la rodilla, la tenía levantada. Vestía, por lo visto, una túnica corta *cincta* y *manicata* verde a la que se sobreponía un manto de color rojizo. Con la mano izquierda, sostenía un ave, identificable con un pato. El brazo derecho se plasmó doblado por el codo y elevado, algo por encima de la horizontal, diri-



Figura 6.
Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

giendo la mano de este lado hacia la volátil. Se debió representar la línea del suelo, estando éste animado por unos cuantos elementos vegetales, de forma alargada y en verde, interpretables, quizás, como juncos²⁹. En el rondo que hacía *pendant* con el que contenía la musa Urania se emplazó otra figura infantil, en perspectiva casi frontal —su pierna izquierda y su antebrazo derecho debieron representarse de perfil—. Estante, con ambos pies en el suelo —éste se indicó, según parece, a través de una estrecha franja de tonalidad castaña—, se plasmó en actitud de reposo. Vestido con una túnica corta de color rojizo, con algunos toques en tonos amarillentos y blancuzcos, tenía, por lo visto, cubierta su cabeza mediante un sombrero de muy poca ala. Con ambas manos sostenía un canastillo con frutos en su interior³⁰. Del tercer erote, incluido en un medallón ubicado junto al que contenía la musa Clío, solamente se conservaban, en el momento del hallazgo, las extremidades inferiores —desde los pies hasta algo menos de las rodillas—. La disposición de las mismas —la pierna izquierda apoyada en el suelo y la derecha, más rezagada, exonerada— indica que el personaje estaba caminando hacia la izquierda. También se

distinguían los atributos que portaba, esto es, una liebre plasmada boca abajo —destruida la parte posterior—, por delante, y lo que parece debía ser un carcaj, dispuesto a los hombros perdidos del erote. Por lo visto, también aquí se representó la línea del suelo.

Los medallones con representaciones zoológicas contenían especies variadas, casi siempre con indicación de algún que otro elemento paisajístico. Entre los conservados en el momento del hallazgo se encontraban los siguientes: un avestruz, un caballo pociendo, una liebre, un macho cabrío, una cierva corriendo, un perro en brioso movimiento y una pantera desplazándose ágilmente. Según parece, todos los animales se representaron de perfil, teniendo en cuenta, sin embargo, que las cabezas del macho cabrío y de la cierva, giradas hacia el espectador o hacia atrás, debieron plasmarse de frente o en tres cuartos.

El medallón que hacía pareja con el que contenía la musa Euterpe estaba decorado con la imagen de un centauro, orientado hacia la derecha. La mitad inferior, equina, se plasmó de perfil y la superior, humana, en tres cuartos. Se mostró con los cabellos alborotados y con barba. Apoyaba el peso de su cuerpo sobre las patas traseras; las delanteras se figuraron levantadas. Al parecer, su torso se hallaba parcialmente cubierto por un manto o una *pardalis*, que flotaba por detrás³¹. Mientras que con la mano derecha sujetaba una copa, con la izquierda, apoyándola por encima del brazo de este costado, sostenía una vara —dispuesta oblicuamente— que en la parte alta estaba provista de un motivo cuadrangular con los ángulos superiores rematados por sendos circulitos (*vexillum*?, tea?). Se representó la línea del suelo, de la que, según parece, surgía un arbusto y algunos matojos.

Los espacios residuales de esta superficie en U se rellenaron con distintas ramas provistas de hojas fusiformes y —a veces— frutos pertenecientes a géneros variados (parecen corresponder a peras, aceitunas y bellotas), cidras de gran tamaño mostradas de una manera individualizada, un racimo de uvas, aves de diferentes especies (palomas, pavo real...) y algún objeto mueble (cesto y, según parece, un prisma cuadrangular de muy poca altura sobre el que descansan tres elementos esféricos³²).

Mientras que la barra vertical de la superficie en forma de T estaba ceñida por filetes policromos, la horizontal lo estaba —completamente o tan sólo por los dos lados de mayor longitud— por una trenza de dos cabos³³ y, quizás, únicamente por el costado largo interno, por una guirnalda de laurel con tres hojas³⁴. Este sector en T contenía la representación de un circo a vista de pájaro, con los muros abatidos, que ya se encontraba muy dañado

tuantes detrás de las espaldas; la una es la capa que sostiene sobre el brazo izquierdo, y las otras dos pueden ser tenidas por alas». ¿No se trataría simplemente de la prenda que, al volar por detrás del personaje semihumano, se bifurcaba en tres secciones?

32. Este motivo aparece dibujado en los diseños efectuados por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 6), autor que, en la descripción correspondiente, lo identifica con «una mesa pequeña embutida en marfil» sobre la que reposan «tres bolas ò pelotas, *pilae*, juego mui común entre los antiguos» [transcripción literal] (LABORDE, *Descripción...* —n. 4—, páginas 22-23). También lo encontramos representado en el dibujo de Demetrio de los Ríos (fig. 4), donde parecen, sin embargo, distinguirse cuatro elementos esféricos. Por el contrario, no se halla en el que fue enviado a la Real Academia de la Historia acompañando a una carta de Anselmo de Ribas (fig. 2); en su lugar se dispuso un pájaro.

33. Si se toma en consideración el dibujo trazado por Demetrio de los Ríos (fig. 4), el esquema que sirve de enmarcamiento al travesañ horizontal es una trenza de dos cabos policromos, los segmentos en oposición de tres colores (rosa, azul, amarillo) (*Décor I*, página 120 —lámina 70. f—), dispuesta sobre un fondo claro y extendiéndose por los cuatro costados. En cambio, en los dibujos efectuados por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 17) la trenza de dos cabos solamente se desarrolla por los lados mayores, siendo de color castaño sobre un fondo blanco en el diseño global y de tonos blanquecinos y amarillentos sobre un fondo oscuro en el de detalle. Advuértase, además, que en la lámina de conjunto de Alexandre de Laborde (fig. 1) se puede apreciar que en los extremos del costado mayor interno, tras sendas lagunas, aparecen superficies neutras blanquecinas sin que el ilustrador haya dibujado, como sería de esperar, la trenza de dos cabos.

34. Variante de *Décor I*, página 141 (lámina 89. i). Este motivo aparece representado en las láminas hechas por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 17), pero no en la efectuada por Demetrio de los Ríos (fig. 4). Además, debe hacerse notar que en el diseño global ejecutado por aquel autor (fig. 1) se puede observar que, en contra de lo que cabría esperar, el motivo no fue dibujado en sus extremos —tal como también hemos visto que ocurre con la trenza de dos cabos—, ocupados únicamente por superficies neutras de color blanco.



Figura 7. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

35. Esta disposición la encontramos en los dibujos efectuados por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 17). Téngase en cuenta, no obstante, que el número de semicículos trazados no es, en ambos diseños, el mismo. En cambio, en la lámina de la Real Academia de la Historia reproducida en nuestra figura 2, observamos que en esta zona se han ubicado, partiendo de la zona media de este lado, dos bandas curvas —una rellena con guirnalda de laurel y la otra con elementos aproximadamente elípticos, no contiguos, dispuestos horizontalmente—, cortadas por lagunas, que —por esta causa— vienen a configurar, *grosso modo*, dos cuartos de círculo.

36. Debido a la forma y la ambigüedad del objeto que sujeta el personaje, caben las dos posibilidades.

37. A causa de la actitud del jinete, también puede plantearse la hipótesis de que fuera un *hortator*, en cuyo caso no encajarían los restos de corraje perceptibles en los dibujos.

38. Quizá también se hallaron vestigios de la *prima meta*. En una de las láminas de detalle debida a Alexandre de Laborde (fig. 13) se distinguen tres elementos alargados, terminados en punta, que pueden hacer pensar, dada su situación, en la representación plana de los tres conos verticales que debían disponerse sobre la *meta*. Sin embargo, en el dibujo de conjunto hecho por el mismo autor (fig. 1), estos elementos se han emplazado de manera que quedan del todo descolocados en caso de que realmente pertenezcan a la *meta*. De no tratarse de conos, debe suponerse que constituyen elementos del carro —fi-

en el momento del hallazgo. Los filetes de los lados largos de la barra vertical, además de marcos, venían a ejercer la función de paredes laterales de la construcción. Solamente en un sector, adyacente a la cabecera de uno de los costados cortos de ese espacio, se representó el paramento, de sillería, en el que se abrió una puerta adintelada. En el extremo correspondiente a este lado se plasmó el *oppidum*, en forma curva, con los elementos respectivos. En la zona más interna, que correspondía al nivel inferior, se plasmaron las *carceres*, cerradas por puertas de dos hojas en madera calada, y separadas por pilastras hermaicas. Las *carceres* se hallaban rematadas por un arquivitrabe, sobre el que apoyaba una sucesión de arcos de medio punto peraltado obstruidos por enrejados. Por encima, se dispuso una cornisa ornada con dentículos (abajo) y elementos en S o una trenza de dos cabos (arriba). Hacia la zona media del *oppidum*, separando las *carceres* en dos sectores, se emplazó un edículo, en forma de templete, que constaba de un par de columnas o pilastras a cada lado y estaba coronado por un frontón o remate triangular. Su interior se hallaba ocupado por un personaje reclinado sobre un diván, que tenía el brazo derecho levantado y el izquierdo apoyado sobre un objeto circular, quizás un cojín. Se trataba del magistrado o *editor ludi*. En la zona superior derecha del *oppidum*, cuya curvatura debía ser bastante más pronunciada que en el lado opuesto, había, según parece, un área de forma triangular cuyo interior se halló ya destruido. Por encima de la misma se ubicó una superficie oblonga que, tras ser interrumpida por el remate triangular del edículo, continuaba también por el costado izquierdo. Dispuestos sobre un fondo



Figura 8. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

blancuzco, se representaron aquí algunos motivos. Había, al parecer, nudos de Salomón, una elipse, elementos curvos —uno de ellos terminado en una cara—, un escudo y una lanza, un hombre con un caballo, una columna de la que pendían algunos ornamentos, una mesa... El extremo contrario, terminado en semicírculo no completo, contenía varios arcos rebajados concéntricos. Aunque la amplitud de este motivo, tomado en su conjunto, excedía la del panel del circo, parece que el mismo simbolizaba la gradería destinada a los espectadores³⁵. En la arena se emplazaron algunos personajes —vestidos con casaca o túnica y con la cabeza protegida mediante un casco—, animales y objetos representativos de los espectáculos que se desarrollaban en este tipo de construcciones, esto es, las carreras de carros. En el momento del hallazgo se distinguían, según parece, los siguientes motivos: juez agitando la *mappa* o árbitro sacudiendo una cinta; caballo sujeto a un carro caído y vacío; auxiliar en pie delante de un équido, al que conducía asiéndolo por el bocado; auriga herido, sostenido por dos ayudantes; *tubicen* o *bucinator* sustentando su instrumento o *sparsor* con un odre³⁶; carro destrozado (*naufragium*); dos caballos y un auriga accidentados, volcados en el suelo sobre sus espaldas y probablemente muertos; posible *desultor* intentando dominar a un caballo desbocado, del



Figura 9. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

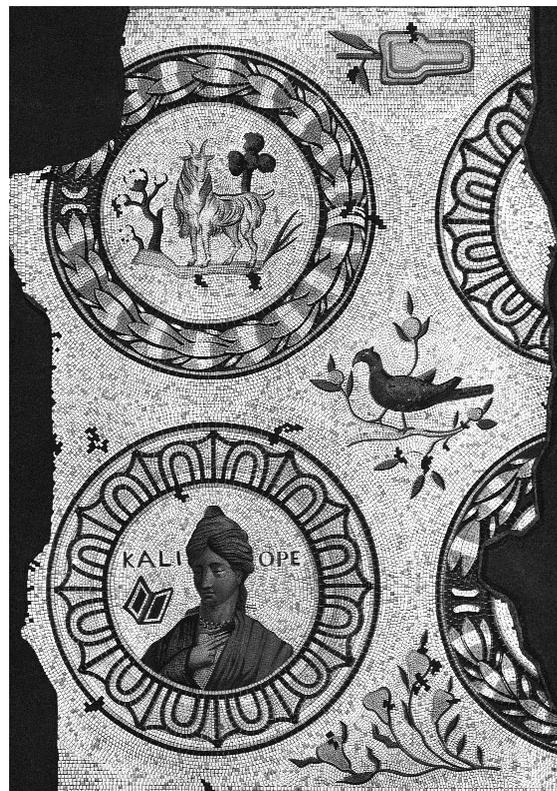


Figura 10. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

que se perciben, rotas, las bridas, así como una parte del atalaje del carro al que iba cogido³⁷. Parece que todas las imágenes representadas en la arena eran legibles desde uno de los lados mayores, el mismo desde donde debía contemplarse la puerta adintelada antes mencionada. Al producirse su descubrimiento, la *spina* había ya desaparecido por completo. De los elementos que se colocaron encima de la misma solamente se conservaba la parte superior de una columna, sobre la que había una estatua de Victoria o —más plausiblemente, si nos atenemos al dibujo de detalle de Alexandre de Laborde (figura 13)— de un erote alado, vista de perfil y representada con la mano derecha —en alto— portando una corona³⁸.

En la barra horizontal de la superficie en T se ubicaron, además de las gradas, algunos hombres total o parcialmente desnudos —en el momento del hallazgo se conservaba la mitad superior de tres de ellos—, que debían representar a esclavos o gladiadores *gregarii*, una ancha banda curva segmentada (red?, reloj de sol?) que parece sostener uno de estos personajes, algunos matojos y arbustos, un ánfora y las inscripciones MAS/CEL y MAR(*vacat*)CIA/NVS. Todos estos motivos exigían ser contemplados desde el interior del pavimento y, por tanto, desde el lado contrario a la supuesta entrada a la estancia.

gurado en el registro inferior— que ha sucumbido, tal como parece más razonable.

39. Francesc-Josep de RUEDA ROTGÉ, «Temas y programas iconográficos en la musivaria romana burgalesa: La villa de Baños de Valdearados», *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 16 (2001), páginas 25-77, concretamente las páginas 56-69 y 76-77.

40. Alicia María CANTO y de GREGORIO, «El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica», *Habis*, 7 (1976), páginas 293-338 + láminas XI-XVIII, concretamente las páginas 300-304 (mosaico núm. 1), la figura 3 entre las páginas 304 y 305, y las láminas XII-XIII.

Estudio

Los distintos paneles rellenos con motivos geométrico-florales que se extienden, a modo de bordura, por los cuatro costados del mosaico producen una impresión de un cierto barroquismo o gusto por el decorativismo, propio de fechas tardías. La disposición de los mismos recuerda las bandas empleadas en el llamado «mosaico B» de Baños de Valdearados (Burgos)³⁹, datable en la primera mitad del siglo v dC. Incluso algunos de los motivos empleados en ambos tapices (composición de líneas quebradas, dejando entrever cheurones, en arco iris, por ejemplo) coinciden. A nivel óptico, con un resultado efectista semejante al ejemplar que estamos estudiando, también puede mencionarse, por haberse encontrado en la misma Itálica, el mosaico que pavimenta un pasillo en la denominada Casa del Nacimiento de Venus⁴⁰, que debió ser ejecutado en época galieno o un poco más tarde, donde observamos que varios de los motivos (estera o trenzado, nudo de Salomón, florón, bipelta, rueda giratoria o de lados curvilíneos) también se plasmaron en el tapiz circense.

La mayoría de los esquemas lineales usados como elementos de separación o de encuadramiento no resultan novedosos. Ribetes de diferente grosor y trenzas de dos cabos constituyen

41. El motivo de los denticulos, que se ha venido denominando con diversos nombres (dentelones, taqueado, almenado, dentado), ha sido sobre todo estudiado por Alberto BALIL ILLANA, «Consideraciones sobre el mosaico hispanorromano», *Revista de Guimarães*, vol. LXVIII, núms. 3-4 (1958), páginas 337-354, concretamente la página 353; ÍDEM, «Un mosaico nilótico de la Bética», *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, XIII (1969), páginas 89-119, concretamente la página 105-113, y DIMAS FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum. II. Mosaicos*, Excavaciones Arqueológicas en España, 138, Madrid, 1984, páginas 130-131. En las provincias norteafricanas su uso fue frecuentísimo. Véanse, al respecto, las remisiones contenidas en Klaus SCHMELZEISEN, *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*, Europäische Hochschulschriften, serie XXXVIII – Archäologie, vol. 40, Frankfurt, 1992 (el libro contiene cuatro microfichas), páginas I y VIII de la microficha 4, bajo el esquema 010 01. Tal como indica Alberto BALIL ILLANA («Un mosaico nilótico...» —en esta misma nota—, página 105), parece que el origen de este esquema se encuentra en los dentelones de origen arquitectónico que se disponen en las orlas de diversos mosaicos, cuya génesis se remonta, a su vez, a la tradición helenística.

42. Véanse, al respecto, los reproducidos en *Décor I*, página 101 (lámina 51).

43. En Asher OVADIAH, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics. A Study of their Origin in the Mosaics from the Classical Period to the Age of Augustus*, Roma, 1980, páginas 118-119 (núm. 20), se recogen algunos ejemplos, tanto de obras arquitectónicas griegas como de mosaicos.

44. Si los dibujos hechos por Alexandre de Laborde (figs. 1, 5-11, 15 y 16) y Demetrio de los Ríos (fig. 4) son, respecto a este detalle, fieles reproducciones del mosaico, pueden citarse tapices documentados en Bulla Regia (Roger HANOUNE, *Recherches archéologiques franco-tunisienne à Bulla Regia*, IV, *Les mosaïques*, 1, Collection de l'École Française de Rome, 28/IV, Túnez, Roma, 1980, páginas 8-9 —fragmento 2. b—, 19 —figs. 15-16— y 109 —fig. 202—; SCHMELZEISEN, *Römische Mosaiken...* —n. 41—, página 134 —núm. 4. 2. 2— de la microficha 1) y Thyssdrus (Louis FOUCHER, *Découvertes archéologiques à Thyssdrus en 1960*, Notes et Documents, vol. IV (nouvelle série), Túnez [h. 1962], páginas 11-12 y lámina III); David PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Archaeologica, 46, Roma, 1984, páginas 171-173 —núm. 34— y lámina 53; SCHMELZEISEN, *Römische Mosaiken...* —n. 41—, páginas 1305-1307 —núm. 29.

3— de la microficha 4) como paralelos más próximos.

45. Joseph POLZER, *Circus...* —n. 5—, *passim*, abordó monográficamente la figuración de los circos dentro de la musivaria, elaborando una catalogación que intentaba recoger todos los tapices descubiertos hasta ese momento que contenían su representación. Sin embargo, entre los ejemplares hispanos se echa de menos un mosaico procedente del cortijo de Paradis (Sevilla), del que restan dos fragmentos conservados en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla y en los que del circo propiamente dicho se aprecian únicamente algunos escasos restos (BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses...» —n. 5—, páginas 293-294, 345 y 348-349, y lámina 57 —figs. 39-40—; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de Sevilla*, Granada, Cádiz y Murcia, Corpus de Mosaicos de España, fasc. IV, Madrid, 1982, páginas 19-21 —núms. 2-3— y láminas 3 y 40). Con posterioridad a la obra de Joseph Polzer se han descubierto otros documentos musivos, como, por ejemplo, los localizados en Silin, a unos quince kilómetros al oeste de Leptis Magna (Omar AL MAHJUB, «I Mosaici della Villa Romana di Silin», *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico. Ravenna, 6-10 Settembre 1980*, vol. I, Rávena, 1984, páginas 299-306, con lámina a color en el forro de la portada y diez láminas a color sin numerar entre las páginas 148 y 149, concretamente las páginas 302 —sala C. 2— y 304 —fig. 7—, y cuatro láminas a color entre las páginas 148 y 149; John J. HUMPHREY, «Two new Circus Mosaics and their Implications for the Architecture of Circuses», *American Journal of Archaeology*, vol. 88, núm. 3 (1984), páginas 392-397, concretamente las páginas 392-395), y Luní, en el norte de Italia (HUMPHREY, «Two new Circus Mosaics...» —en esta misma nota—, páginas 392 y 395-397). Respecto a los mosaicos tunecinos, interesa la tesis doctoral inédita de Mohamed YACOUB (*Recherches sur les mosaïques tunisiennes relatives au monde du cirque*, thèse de IIIe cycle préparée à l'Université de Paris-Sorbonne sous la direction conjointe de G. Picard et A. Mahjoubi, Paris, 1979). Más adelante, John H. HUMPHREY (*Roman Circuses...* —n. 5—, *passim*) acometió un profundo estudio sobre el circo como construcción arquitectónica, basándose en fuentes históricas y arqueológicas; entre éstas se encuentran los mosaicos, a los que dedica varias páginas a lo largo del libro. Desde diversos enfoques, este edificio para espectáculos, su figuración en las artes o aspectos concretos vinculados al mismo han sido tratados en diversos trabajos, pudiendo citarse, entre otros, Alberto BALIL ILLANA, «Ova, Delphini, Roman Circus... and all that», *Latomus. Revue d'Études Latines*, t. XXV, fasc. 4 (1966), páginas 867-870; Lise VOGEL, «Circus Race Scenes in the Early Roman Empire», *The Art*

Bulletin, vol. LI, núm. 2 (1969), páginas 155-160; Alan CAMERON, *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford, 1976, *passim*; Emily B. LYLE, «The Circus as Cosmos», *Latomus. Revue d'Études Latines*, t. XLIII, fasc. 4 (1984), páginas 827-841; Ann HYLAND, *Equus: The Horse in the Roman World*, Londres, 1990, especialmente las páginas 201-230; *Catalogue de l'exposition: Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance* (ed. por Christian LANDES, con la participación de Véronique Kramérovs-kis et al.), Lattes, 1990, *passim*; Karl-Wilhelm WEBER, *Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Sonderbände der antiken Welt, Zaberns Bildbände zur Archäologie, Maguncia, 1994 (reimp. 1999), especialmente las páginas 40-69; Marta DARDER LISSÓN, *De nominibus eorum circensium. Pars Occidentis*, Barcelona, 1996, *passim*; *El Circo en Hispania Romana. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001* (coordinado por Trinidad Nogales Basarrate y Francisco Javier Sánchez-Palencia), Madrid, 2001, *passim*; Jeremy J. ROSSITER, «Circensium ministri: who are the unmounted figures on Roman circus mosaics?», *La Mosaïque Gréco-Romaine VIII. Actes du VIIIème Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique et Médiévale. Lausanne, 6-11 octobre 1997* (ed. por Daniel Paunier y Christophe Schmidt), vol. II (*Cahiers d'Archéologie Romande*, 86), Lausanne, 2001, páginas 228-234 y 236-238, con discusión en las páginas 234-235; Fabrice FAUQUET, *Le cirque romain: essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Université de Bordeaux-3, Burdeos, 2002, *passim* [tesis doctoral inédita], y Wolfgang DECKER, Jean-Paul THUILLIER, *Le sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce et Rome*, Antiqua, 8, París, 2004, páginas 178-222.

46. BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses...» —n. 5—, páginas 257 y siguientes, y láminas 38-48 (figs. 17-29); POLZER, *Circus...* —n. 5—, especialmente las páginas 81-99, 228 (figs. 21-23) y 229 (fig. 24); Xavier BARRAL ALTET, «Unes pintures murals romanes inédites i el mosaic amb curses de circ de Barcelona», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, núm. XV (1973), páginas 31-68, especialmente las páginas 31-35 y 46-61; ÍDEM, *Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laetana (Barcelone et ses environs)*, Barcelona, 1978, páginas 31-39 (núm. 6) y láminas VI-XI; Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, «Escenas de uenatio en mosaicos hispanorromanos», *Gerión*, núm. 9 (1991), páginas 245-262, concretamente las páginas 245-247; Milagros GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992, especialmente las páginas 42-47, y figs. 4-9; Marta DARDER LISSÓN, «El mosaic circenc de Barcino. Im-



Figura 11. Detalle del mosaico del circo de Ítaca, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

bosquejos que aparecen hasta la saciedad. Los filetes con denticulos y las guirnaldas de laurel son usados con frecuencia, por lo menos en algunas zonas del Imperio, entre las que se encuentra Hispania⁴¹. Algo distinto debe predicarse, en cambio, para la línea de ovas truncadas y de dardos adyacentes, que encontramos como marco de algunos medallones. Tanto este bosquejo como los que —ofreciendo algunas variantes— se le pueden asimilar⁴² son la transposición a la musivaria de esquemas propios de la decoración arquitectónica, ya sea pintada como sobre todo relievada⁴³. De todas maneras, este tipo de ornamento fue usado, en la musivaria, de una manera restringida⁴⁴.

La temática principal del pavimento, la representación de un circo, aparece en diversos mosaicos, casi todos de fechas avanzadas y localizados mayoritariamente en la *pars Occidentis* del Imperio⁴⁵. En Hispania la figuración de este tipo de construcción la encontramos en ejemplares bajoimperiales localizados en Barcelona⁴⁶, Girona⁴⁷ y Paradis (Sevilla)⁴⁸, además del italicense que estamos analizando, donde el circo se debió representar con minucia, sobre todo el *oppidum*⁴⁹. En este sector destaca el tratamiento elaborado que se ha concedido al edículo, construido a la manera de un

templete, que es un rasgo que apunta hacia una cronología baja⁵⁰. Aunque es posible que en algunos detalles los mosaístas buscaran inspiración en el circo erigido en la propia ciudad de Itálica, no me parece admisible hacer una reconstrucción del mismo, ni siquiera a nivel hipotético, tal como ha realizado Alicia María Canto, basándose en la representación plasmada en un mosaico hallado en esa localidad, por otra parte perdido y conocido únicamente —como ya he dicho— a través de dibujos antiguos que, lejos de concordar, muestran bastantes diferencias⁵¹. Creo que los mosaístas recurrieron a un modelo o cartón basado, en última instancia, en el *Circus Maximus* de Roma⁵². En la arena de la construcción mostrada en el pavimento italicense se distinguen, a través sobre todo de los dibujos de Alexandre de Laborde (figuras 1, 13 y 14), diversos motivos representativos de las carreteras de carros, en concreto *bigae*, no *quadrigae*⁵³. Este último hecho, esto es, el empleo de tiros de dos caballos, diferencia el ejemplar bético de los mosaicos de grandes dimensiones que contienen la figu-

placions iconogràfiques a partir de les aportacions semàntiques», *Bulleti de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VII-VIII (1993-94), páginas 251-281, passim; Georges FABRE, Marc MAYER OLIVÉ, Isabel RODÀ de LLANZA, *Inscriptions Romaines de Catalogne, IV, Barcino*, París, 1997, páginas 357-359 (núm. 307) y láminas CXXVII-CXXX; GÓMEZ PALLARÉS, *Edición...* —n. 5—, páginas 49-54 (B 4), 226 (láminas 7-8) y 227 (lámina 9); BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «El Circo Máximo...» —n. 5—, páginas 197-199; *Tarraco, porta de Roma* (ed. por Isabel Rodà de Llanza), Centre Social i Cultural de la Fundació «la Caixa», Tarragona, 13 de setembre del 2001 - 6 de gener del 2002, Barcelona, 2001, página 147 (núm. 127, con fig. a color) (ficha de Teresa Llecha); *Scripta Manent. La memòria escrita dels romans. La memòria escrita de los romanos* (ed. por Rosa Comes e Isabel Rodà), Barcelona, 2002, especialmente las páginas 166-167 (núm. 7).

47. BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses...» —n. 5—, páginas 257 y siguientes, y láminas 24-37 (figs. 1-16); POLZER, *Circus...* —n. 5—, especialmente las páginas 100-118 y 230 (figs. 25-26); ALBERTO BALIL ILLANA, *Mosaicos romanos de Hispania Citerior, I, Conventus Tarracensis*, fasc. 1^o, *Ager Emporitanus et Gerundensis*, Studia Archaeologica, 12, Santiago de Compostela, 1971, páginas 21-49 y figs. 3-20; LÓPEZ MONTEAGUDO, «Escenas de uenatio...» —n. 46—, páginas 247-255; GUARDIA PONS, *Los mosaicos...* —n. 46—, especialmente las páginas 50-53, y figs. 11-16; JOSEP MARIA NOLLA BRUFAU et al., *Els mosaics de can Pau Birol*, Girona, 1993, passim;

GÓMEZ PALLARÉS, *Edición...* —n. 5—, páginas 96-99 (GI 5) y 248 (lámina 32); SUSANNE MUTH, *Erleben von Raum - Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Archäologie und Geschichte, t. 10, Heidelberg, 1998, páginas 444-446 (H. 34); BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «El Circo Máximo...» —n. 5—, páginas 199-201; CARLES PATIÑO BARTOMEU, *Les produccions musives de les vil·les suburbanes de Gerunda*, vol. I, *Estudi històrico-artístic. L'estat de la qüestió. Algunes consideracions*, Departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Girona, Girona, 2002, especialmente las páginas 31-32 y 92-152, y vol. II, *Inventari. Apèndix. Bibliografia. Il·lustracions*, Departamento de Geografía, Historia e Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Girona, Girona, 2002, especialmente las páginas 246-255, 343 (fig. 2), 346 (fig. 4), 347 (fig. 4 bis), 360 (fig. 17), 362 (fig. 19), 368 (fig. 25), 369 (fig. 26), 372 (fig. 29), 379-397 (figs. 36-54), 420 (fig. 76) y 422 (fig. 78) [tesis de licenciatura inédita].

48. Véase la nota 54.

49. SONSOLES CELESTINO («Mosaicos perdidos...» —n. 5—, página 379) menciona, entre los mosaicos que contemplan la representación de un circo, un ejemplar hispano de Cartagena. Debe precisarse que no existe ningún tapiz procedente de esta ciudad que incluya este asunto.

50. Sobre la evolución de este pequeño edificio, véase HUMPHREY,

Roman Circus... —n. 5—, especialmente la página 172.

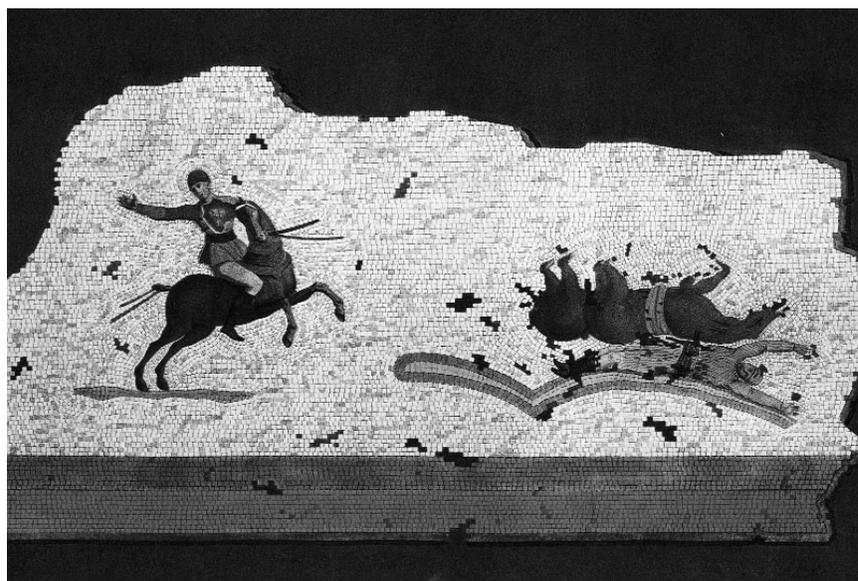
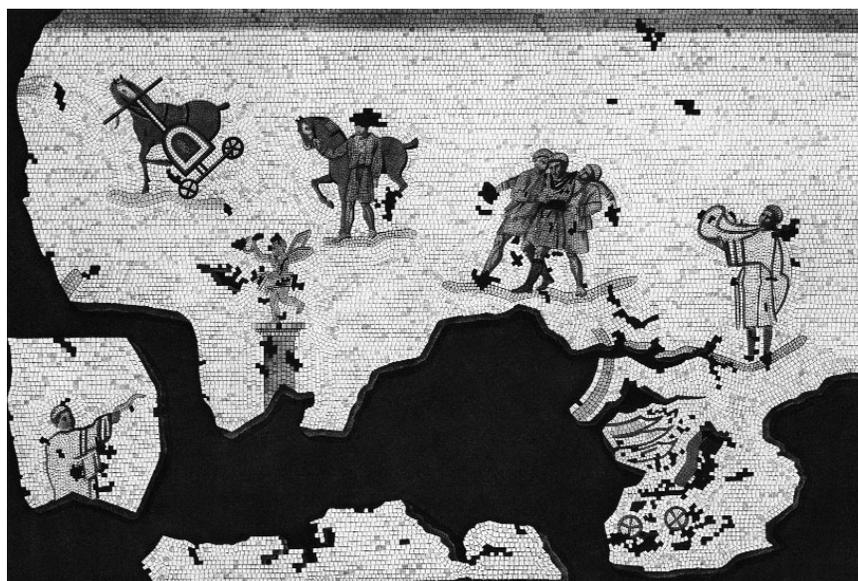
51. CANTO y de GREGORIO, «Némesis...» —n. 5—, páginas 47 y siguientes. Incluso algunas de las afirmaciones extraídas de los mismos dibujos son más que discutibles. La autora afirma (ibídem, página 52) que, conforme a la representación contenida en la lámina de detalle efectuada por Alexandre de Laborde (nuestra figura 17), «cada *maenianum* del circo de Itálica tendría siete graderos, separados por una *praecinctio*, que en el mosaico se distingue con teselas más oscuras», dato que utiliza para calcular el número de espectadores del circo real de Itálica (véase también ibídem, página 59, donde vuelve a repetir que son siete las gradas representadas, precisando que se hallan «separadas las primeras cuatro de las demás por una fila mucho más oscura de teselas»). Aparte de que el discernimiento de siete gradas en lo que presumiblemente correspondería a uno de los lados menores de la construcción resulta, a través de ese dibujo, completamente dudoso (tal cifra aparece recogida también en José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de fabricación y a la temática de los mosaicos romanos», *Anas*, 6 —1993—, páginas 95-110 + láminas 21-33, concretamente la página 98), debe decirse que, si se toma en consideración la lámina general hecha por el mismo autor (fig. 1), el número de las mismas es distinto. Alicia María CANTO («Némesis...» —n. 5—, página 60) considera que «la zona inferior, a la altura de la arena, estaba ocupada por doce *carceres*, seis a cada lado del eje», cuantía que también se da en BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Aportaciones...» (en esta misma nota), página 98, LÓPEZ MONTEAGUDO, «Mosaicos hispanos...» (n. 5), página 348, y BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «El Circo Máximo...» (n. 5), página 201. Aunque el número canónico de *carceres* es, como bien dice la autora (CANTO y de GREGORIO, «Némesis...» —n. 5—, página 58 —nota 61—), de doce, esta cuantía no aparece así reflejada en los dibujos de Alexandre de Laborde (figs. 1 y 12), que son, en relación con este detalle, los conservados de una manera más completa. En ellos solamente se distinguen parcialmente las de un lado, habiendo desaparecido del todo las del otro costado. En cualquier caso, si se valoran las arcadas que rematan las *carceres*, cuyo número debía corresponderse y que en los dibujos aparecen conservadas en su totalidad, puede concluirse que, según los mismos, son seis y cinco, respectivamente, las que se representaron. Algo diferente es elucidar si los diseños, en este detalle, fueron fieles al original, puesto que seguramente debe darse una respuesta negativa. Respecto a este punto, Alberto BALIL (*Mosaicos romanos de Hispania Citerior...* —n. 47—, página 38) indica que «el mosaico de Itálica conservaba sólo uno de los lados del *oppidum*

y vemos en él ocho *carceres*, lo cual induce a suponer que el total pasaba de doce», número que no aparece reflejado, no obstante, en las láminas conservadas. Por otra parte, no comparto la identificación que Alicia María Canto propone de Némesis para la figura representada dentro del edículo plasmado en el *oppidum* (CANTO y de GREGORIO, «Némesis...» —n. 5—, páginas 60 y siguientes) y que, con posterioridad, recoge José María BLÁZQUEZ («Aportaciones...» —en esta misma nota—, páginas 98-99; esta interpretación también aparece en José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, María Paz GARCÍA-GELABERT PÉREZ, «Mosaicos mitológicos de Mauritania Tingitana y de Hispania», *Actas del II Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar»*, Centa, noviembre 1990 —ed. por Eduardo Ripoll Perelló y Manuel F. Ladero Quesada—, t. II, *Arqueología Clásica e Historia Antigua*, Madrid, 1995, páginas 361-377, concretamente la página 363; sin embargo, más recientemente, José María BLÁZQUEZ, en «El Circo Máximo...» —n. 5—, cree poco probable que se trate de la representación de esa divinidad). Pienso que la figura debe identificarse con el magistrado o *editor ludi*. El planteamiento propuesto por Alicia María Canto también se encuentra, de una manera resumida, en una publicación posterior (Alicia María CANTO y de GREGORIO, «Colonia Aelia Augusta Itálica: Geschichte und Archäologie», *Andalusien zwischen Vorgeschichte und Mittelalter* —ed. por Dieter Hertel y Jürgen Unterermann—, Forum Ibero-Americanum, vol. 7, Colonia, Weimar, Viena, 1992, páginas 115-137, concretamente las páginas 130-132).

52. Sobre el origen y la formación de las imágenes que contemplan la representación de un circo, las opiniones de los investigadores no son coincidentes. Katherine M. D. DUNBABIN (*The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, Oxford, 1978, páginas 88-108, especialmente la página 91) defiende unas raíces norteafricanas, concretamente cartaginesas, para las escenas narrativas circenses que incluyen el entramado arquitectónico del edificio de espectáculos, configurando un modelo que, con algunas variantes, sería seguido en el norte de África y se difundiría también a otras zonas del Imperio, postura que otros autores no aceptan en términos generales. Véanse, en este sentido, Gilbert-Charles PICARD, «La mosaïque romaine en Afrique. À propos de l'ouvrage de K. Dunbabin "The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage"», *Revue Archéologique*, fasc. 2 (1980), páginas 341-351, concretamente la página 351, y Mohamed YACOB, «Le motif de cirque: un motif d'origine africaine?», *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5-*

12, 1987, *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series*, núm. 9, Ann Arbor, Michigan, 1994, parte primera (ed. por Peter Johnson, Roger Ling y David J. Smith), páginas 149-158, entre otros. Incluso algún autor (CANTO y de GREGORIO, «Némesis...» —n. 5—, página 57; Jean-Claude GOLVIN —con la colaboración de Fabrice FAUQUET—, «Les images du cirque, source de connaissance de son architecture? Leur importance pour la restitution des édifices de la spina», *El circo en Hispania romana. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001* —coordinado por Trinidad Nogales Basarrate y Francisco Javier Sánchez-Palencia—, Madrid, 2001, páginas 41-54, passim) ha afirmado que en las representaciones musivas de estos edificios para espectáculos los artífices no recurrieron a modelos o cartones, sino que intentaron plasmar, salvo algún caso excepcional (ejemplar de Piazza Armerina) el circo local o más próximo. Aunque se trata de una cuestión polémica y debatida (véanse, por ejemplo, las opiniones encontradas sostenidas en el debate que siguió a una de las sesiones del congreso internacional que sobre este tema tuvo lugar recientemente en Mérida: *El Circo en Hispania Romana...* —n. 45—, página 285), pienso que esta idea no puede sostenerse para —por lo menos— la mayoría de las construcciones circenses figuradas en los *opera tessellata*. En relación con el pavimento italicense, José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ («Nombres de aurigas, de possessores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África», *L'Africa romana. Atti del IX convegno di studio, Nuoro, 13-15 dicembre 1991* —dirigido por Attilio Mastino—, Pubblicazioni del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, 20, Sassari, 1992, vol. 2, páginas 953-964 + láminas I-XX, concretamente la página 955; IDEM, *Mosaicos romanos de España*, Historia, Serie Menor, Madrid, 1993, página 208), haciéndose eco de la teoría de Alicia María Canto, afirma que en el mismo se representó el circo de esta ciudad bética. La misma idea se halla implícita en BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «El Circo Máximo...» (n. 5), páginas 197 y 207, cuando el autor sostiene que la imagen plasmada en el mosaico italicense no corresponde al Circo Máximo de Roma.

53. Sebastián RASCÓN MARQUÉS, Antonio MÉNDEZ MADARIAGA y Ana Lucía SÁNCHEZ MONTES («El mosaico del Auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreras de carros en el entorno complutense», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, serie I, Prehistoria y Arqueología, t. 6 —1993—, páginas 303-341, concretamente la página 333), se pronunciaron en sentido contrario, es decir, afirmaron que las imágenes existentes en el ejemplar italicense aluden a carreras de cuadrigas.



Figuras 12, 13 y 14.
Detalles del mosaico del circo de Itálica, según dibujos realizados hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

ración de un circo. Parece que, en el momento del hallazgo, se conservaban dos *bigae* y parte de una tercera. En efecto, el caballo con carro, el auxiliar sujetando a un équido y el auriga sostenido por dos ayudantes, representados en el registro superior, forman parte, según mi opinión, de una biga que ha padecido un *naufragium*. Una segunda, también en la misma situación, pero con peores consecuencias para los animales y el auriga, que yacen seguramente muertos en el suelo, se representó en el registro inferior. El personaje cabalgando otro équido, posiblemente un *desultor*, plasmado también en este sector, parece formar parte de una tercera biga, que también sufrió, presumiblemente, un *naufragium*. Los restos del carro, el auriga y el segundo caballo debían estar representados a la izquierda —desde el punto de vista del espectador— de este jinete. Es muy probable que en la laguna que afecta una zona considerable del registro superior se hubiera figurado la cuarta biga. Se tiene la impresión de que en el pavimento italicense se quiso simbolizar, no tanto la gloria, efímera, de la propia carrera, o la vertiente victoriosa y triunfalista de la misma, sino que más bien parece que se pretendió insistir en las consecuencias trágicas que conllevaban este tipo de espectáculos⁵⁴. Si se considera que las tonalidades de las túnicas llevadas por los aurigas accidentados que hallamos en los dibujos de Alexandre de Laborde son fieles al original, algo que es dudoso, debe puntualizarse que ambos pertenecen a la misma facción de los Verdes, como si se hubieran querido enfatizar los infortunios de éstos⁵⁵. Aunque con resultados distintos, el mosaico de Itálica presenta, en lo que se refiere al entramado arquitectónico (*carceres* y edículo, sobre todo) y a la perspectiva adoptada, algunas semejanzas con el deslumbrante pavimento circense de la villa siciliana de Piazza Armerina, fechable en el siglo IV dC⁵⁶.

El mosaico de Itálica presenta la particularidad de que el edificio circense se rodeó por una serie de medallones, probablemente no contiguos, decorados con figuración, por lo que, desde este punto de vista, puede aproximarse a un ejemplar tunecino procedente de Gafsa⁵⁷, donde una sucesión de paneles circulares circundan la imagen del circo allí figurado. De todas maneras, en el tapiz norteafricano los distintos medallones son originados por un par de sinusoides cruzadas, opuestas y enlazadas —de trenza y de banda con meandro con codos—, formando círculos grandes y pequeños, de manera que sólo los de mayores dimensiones liberan una superficie circular suficiente para ser decorada⁵⁸. Además de las diferencias existentes en el tipo de bosquejo empleado en ambas alfombras, los motivos iconográficos contenidos en el pavimento italicense son variados y con una gran riqueza iconográfica, algo que no sucede en el tunecino, ya que todos

los rondos —por lo menos así acaece en los conservados— se hallan ocupados por sendas aves de características muy semejantes⁵⁹. Por lo demás, la sucesión de círculos, tangentes o no, originando cuadrados curvilíneos, constituye una composición usual dentro de la mosaística romana occidental y abarca una amplia cronología⁶⁰. El fondo sobre el que se han dispuesto los rondos se halla animado por diversos elementos, principalmente vegetales y ornitológicos, a la manera de un sembrado irregular, tipo de ornamentación que, tanto si constituye una decoración única como si se conjuga con otros asuntos —tal como ocurre en Itálica—, gozó, dentro de la musivaria romana, de escaso éxito, detectándose asimismo que los ejemplares que la presentan suelen ser tardíos y que fue en el norte de África donde se concentran la mayoría de ellos, destacando en particular Cartago⁶¹. Ello ha llevado a Janine Lancha a indicar que el pavimento italicense fue ejecutado por un taller africano, que pudo haber tenido ciertos contactos con las oficinas locales entonces activas en la ciudad bética o haber entablado algún tipo de colaboración con ellas⁶².

Algunos de los medallones del mosaico italicense se reservaron para las imágenes de las musas, asunto que en el arte antiguo gozó de un gran éxito⁶³. Pese a constituir una temática que, desde el punto de vista literario, fue creada en las provincias orientales del Imperio y, en parte, respecto a su reflejo en las artes plásticas, dentro de la estatuaría de época clásica, su aceptación, por lo que a la mosaística se refiere, fue —a la vista de los ejemplos conservados— mucho mayor en la *pars Occidentis*, esto es, dentro de la sociedad romana que difundió la ideología del *mousikos aner*, que en la zona oriental, donde el tema solamente supuso, según parece, una fidelidad al pasado, manifestando un aspecto de apego a la tradición y de conservadurismo a la cultura helena⁶⁴. En la musivaria hispana, todas, varias o alguna de las que fueran cantoras

representaciones musivas que incluyen estos *ministri*. Véanse los comentarios, con ejemplos, que sobre ellos realiza Jeremy J. Rosister («Circensium...» —n. 45—, páginas 230-231). ¿Debe pensarse que con la mano izquierda, bajada, el personaje del pavimento italicense sostenía originariamente las otras tres cintas? Advirtiéndose que en esa zona se detectan, en el dibujo de detalle de Alexandre de Laborde (fig. 13), algunas pequeñas pérdidas de teselaje.

56. POLZER, *Circus...* (n. 5), especialmente las páginas 1-50 y 218-226 (figs. 1-18); Andrea CARANDINI, Andreina RICCI, Mariette de Vos (con una contribución de Maura Medri), *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo, 1982, páginas 333 (figs. 201-202), 335, 336 (figs. 203-204), 337 (figs. 205-206), 338-340 y 342-343, y láminas LVI (núm. 136) y LVII (núm. 137); Mohamed YACOUB, «Étude comparative du cadre architectural dans les mosaïques de cirque de Piazza Armerina et de Gafsa», *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico. Ravenna, 6-10 Settembre 1980*, vol. I, Rávena, 1984, páginas 263-276.

57. POLZER, *Circus...* (n. 5), especialmente las páginas 153-164 y 233 (fig. 31); Mohamed YACOUB, «Les aspects particuliers de la scène de course dans la mosaïque de cirque de Gafsa», *Les Cahiers de Tunisie*, t. XXIX (1981), páginas 495-513; Mongi ENNAÏFER, «Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines», *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, t. 95, 2 (1983), páginas 817-858, concretamente las páginas 817 y 844 (fig. 2); YACOUB, «Étude comparative...» (n. 56), páginas 263-276; M'hamed HASSINE FANTAR (coor.), *La Mosaïque en Tunisie*, Túnez, París, 1994, páginas 180-185 (texto de Mohammed Yacoub), especialmente la figura a color en la página 181; Mustapha KHANOUSSI, «Felicissima iustiana Capsa», *Les Dossiers d'Archéologie*, núm. 268 (2001), páginas 52-57, concretamente la página 57 (con figura a color).

58. Se trata del canevas reproducido en *Décor I*, página 119 (lámina 69. g).

59. En el listado que Louis Foucher (*La Maison de la Procession dionysiaque à el Jem*, Publications de l'Université de Tunis, Faculté de Lettres, Ire Série: Archéologie. Histoire, vol. XI, París, 1963, páginas 143-144 —cuadro II—) realiza sobre la representación de la cabeza de Océano en la mosaística menciona (ibidem, página 144) un ejemplar italicense, donde la testa de la deidad se encuentra como decoración de los ángulos, en asociación con la representación del circo (!). El único tapiz descubierta en Itálica con la plasmación de este edificio para espectáculos es el que estamos estudiando y en él no existe imagen oceánica alguna.

Por otra parte, tampoco se han documentado, en esta ciudad bética, figuras oceánicas vinculadas a escenas circenses. ¿Ha interpretado Louis Foucher como cabezas oceánicas los delfines que en el mosaico de los aurigas flanquean la representación de una cuadriga y una biga? Sobre este ejemplar, puede consultarse BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 5), páginas 15, 17, 21 y 53-54 (núm. 41), y lámina 76.

60. Me remito a los ejemplos mencionados por José María ALVAREZ MARTÍNEZ («Un nuevo mosaico de tema cinegético en Mérida», *Habis*, 18-19 —1987-88—, páginas 591-600 + láminas X-XVI, concretamente las páginas 596-597; ÍDEM, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Monografías emeritenses, 4, Madrid, Mérida, 1990, páginas 62-63) a propósito del estudio que efectúa de un pavimento descubierta en *Augusta Emerita* que presenta precisamente este patrón.

61. Véase el elenco que Suzanne GERMAIN («Logique et fantaisie dans les mosaïques de jonchées», *Antiquités Africaines*, t. 14 —1979—, páginas 169-187) ha efectuado sobre los mosaicos que contienen esta decoración. Sobre ello, interesa también Wassila BEN OSMAN, «Étude des pavements de la villa de la Volière», *Mosaïque. Recueil d'Homages à Henri Stern*, París, 1983, páginas 147-156 + láminas LXXXIV-XCV, especialmente las páginas 154-155, donde se recogen las diferentes propuestas lanzadas por los investigadores en torno a su origen iconográfico.

62. LANCHA, *Mosaïque...* (n. 5), página 191. Para esta autora (ibidem, páginas 191-193) los temas del circo y las musas figuradas en busto también remiten a un origen africano. Respecto a la génesis iconográfica de aquél, no hay un acuerdo unánime, como ya he indicado anteriormente (véase la nota 52). Para las representaciones de las musas bajo la tipología de bustos, es posible que se trate de una creación norteafricana en razón de la abundancia en esta zona de ejemplares donde se ha seguido esta formulación y las fechas tempranas para algunos de los tapices descubiertos, el más antiguo de ellos —datado en época antoniana— localizado en Cartago (LANCHA, *Mosaïque...* —n. 5—, páginas 35-36 —núm. 1— y lámina I).

63. Abundantes obras griegas arcaicas y clásicas aparecen recogidas en Anne QUEYREL, s. v. «Mousa, Mousai», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (en adelante, citado como *LIMC*), vol. VI/1, Zürich, Munich, 1992, páginas 657-681, vol. VI/2, Zürich, Munich, 1992, páginas 383-406. Para las de época helénica, véase Lucia FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai», *LIMC*, vol. VII/1, Zürich, Munich, 1994, páginas 991-1013, concretamente las páginas 991-1013, vol. VII/2, Zürich, Munich, 1994, páginas 715-727, concreta-

mente las páginas 715-724. Con relación a las obras romanas, véase ibidem, vol. VII/1, páginas 1011-1013, vol. VII/2, páginas 725-727, y Janine LANCHA, Lucia FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae», *LIMC*, vol. VII/1, Zürich, Munich, 1994, páginas 1013-1059, vol. VII/2, Zürich, Munich, 1994, páginas 728-752. Por lo que se refiere a los sarcófagos romanos, véanse también los estudios realizados por Max WEGNER (*Die Musensarkophagie*, Die antiken Sarkophagreliefs, V, 1, Berlín, 1966, passim), Clementina PANELLA («Iconografia delle Muse sui sarcofagi romani», *Studi Miscellanei*, 12, Roma, 1967, páginas 11-42 + láminas X-XI; ÍDEM, «Osservazioni al Corpus dei sarcofagi con Muse di Max Wegner», *Archeologia Classica*, vol. XX, fasc. 2 —1968—, páginas 327-351) y Lucia PADUANO FAEDO («I sarcofagi romani con muse», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, parte II, vol. 12, 2, Berlín, Nueva York, 1981, páginas 65-155). Respecto a la pintura antigua, véase también el artículo de Eric M. MOORMANN («Le Muse a casa», *I temi figurativi nella pittura parietale antica (iv sec. a.C.—iv sec. d.C.)*. *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995)* —coordinado por Daniela Scagliarini Corláta—, Studi e Scavi 5, Bologna, 1997, páginas 97-102 y 339 —figs. 1-4—). Para los mosaicos romanos, interesa asimismo el trabajo de Eleni THEOPHILIDOU («Die Musenmosaiken der römischen Kaiserzeit», *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*, año 47 —1984—, páginas 239-348). Recientes hallazgos musivos, como el acaecido, por ejemplo, en Vichten (Luxemburgo) (Jean KRIER, François REINERT, «Homer und die neun Musen bei den Treverern», *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*, año 26, fasc. 3 —1995—, páginas 237-238 y lámina portada), vienen a enriquecer el conjunto de ejemplares que contemplan estas imágenes. Las representaciones de las musas fueron adoptadas en el repertorio figurativo italo-etrusco. Véanse, al respecto, las piezas enumeradas en Marisa BONAMICI, s. v. «Mousa, Mousai (in Etruria)», *LIMC*, vol. VI/1, Zürich, Munich, 1992, páginas 681-685, vol. VI/2, Zürich, Munich, 1992, páginas 406-407.

64. LANCHA, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 399-400. Sobre la estimación o valor de la cultura y la figuración de escenas de la vida intelectual en obras funerarias romanas, véase el sugestivo y clásico estudio de Henri-Irénée MARROU, *MOYCIKOS ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Université de Grenoble, Bibliothèque de l'Institut Français de Naples, Première Série, t. IV, Grenoble, 1938, passim (reimpr.: Roma, 1964).

54. BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses...» (n. 5), página 348.

55. Según los dibujos de Alexandre de Laborde, verdes son también las túnicas llevadas por el jinete del registro inferior y el auxiliar que sujeta un caballo en el superior. Las portadas por los dos ayudantes que —en la banda de arriba— sostienen al auriga herido son de color rojo. El juez agitando la *mappa* o el árbitro sacudiendo una cinta, que debía estar representado a la izquierda del registro superior (así aparece en la lámina general, que hemos reproducido en nuestra figura 1; en una lámina de detalle —fig. 13—, la colocación de este mismo personaje —no parece que se trate de una figura distinta—, plasmado

en un reducido fragmento, al lado de otros dos pedazos, puede llevar a confusión), y el *tubicen* o *sparsor* llevan una vestimenta blanca con los contornos y algunos adornos indicados mediante líneas de color azul. En el caso del personaje que sujeta en alto lo que puede interpretarse como una *mappa* o una cinta (es también de color blancuzco, con los bordes azulados), debe precisarse que si se considera como más verosímil la segunda opción, o sea, la de que se trata de una especie de árbitro encargado de vigilar el desarrollo de la carrera y señalar si se produce alguna maniobra ilegal, se encuentran a faltar las otras tres cintas coloreadas que llevan, en la otra mano, las figuras que cumplían esta función, a juzgar por las

65. CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» (n. 5), páginas 370-375 y lámina XXVII; BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 5), página 53 (núm. 40) y lámina 60; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 305-307 y 347 (núm. 32); Mercedes DURÁN PENEDO, *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona, 1993, páginas 301-303 (núm. 95) y 395, y lámina L; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1015 (núm. 10) (con fig.); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 193-195 (núm. 92) y lámina XC.

66. Isabel LÓPEZ GARCÍA et al., *Hallazgos arqueológicos en el Palau de les Corts*, Valencia, 1994, páginas 5 (lámina), 142, 144-154, 156, 495-497 y 515 (lámina), y lámina forro libro; Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, serie II, Historia Antigua, t. 7 (1994), páginas 249-308, concretamente la página 294; GÓMEZ PALLARÈS, *Edición...* (n. 5), páginas 157-159 (V 1), 275 (lámina 66. a) y 276 (lámina 66. b); Laurence KROUGLY et al., «La domus de Terpsicore (Valencia, España)», *I temi figurativi nella pittura parietale antica (iv sec. a.C. - iv sec. d.C.)*. *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995)* (coordinado por Daniela Scagliarini Corlàita), Studi e Scavi 5, Bolonia, 1997, páginas 225-228 y 383-384 (figs. 1-5), concretamente las páginas 225-227 y 383 (fig. 2).

67. Francesc TARRATS BOU, Ester RAMON SARIÑENA, Josep Maria MACIAS SOLÉ, «Noves intervencions a la vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès)», *Tribuna d'Arqueologia* (1996-97), páginas 35-56, concretamente las páginas 40, 46 (fig. 6), 52 (fig. 15) y 53; *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio* (coordinado por Javier Arce, Serena Ensoli y Eugenio La Rocca), Milán, 1997, páginas 434 (núm. 266) y 435 (núm. 267) (fichas de Francesc Tarrats); Francesc TARRATS BOU et al., «Excavacions a l'àrea residencial de la vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès)», *Empúries*, 51 (1998), páginas 197-225, concretamente las páginas 205, 210 y 211; Mercedes DURÁN PENEDO, «Nuevos mosaicos de la villa dels Munts en Altafulla, Tarragona. Apreciaciones iconográficas», *Monte Catano*, núm. 3 (2000), páginas 33-51, passim; Francesc TARRATS BOU et al., «Nuevas actuaciones en el área residencial de la villa romana de "Els Munts" (Altafulla, Ager Tarracensis). Estudio preliminar», *Madrider Mitteilungen*, 41 (2000), páginas 358-379 + láminas 64-67, concretamente las

páginas 366-367, 370-371 y 375, y las láminas 65. b y 66. a-c; *Mosaico Romano del Mediterráneo*, catálogo de la exposición presentada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid entre el 28 de mayo y el 30 de julio de 2001 (dirigido por Henri Lavagne), Madrid, 2001, páginas 170 y 172, y figs. a color páginas 171 y 173 (fichas de F. Tarrats).

68. Antonio BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Mérida*, Corpus de Mosaicos Romanos de España, fasc. I, Madrid, 1978, páginas 30-32 (núm. 9), 36 y 52, y láminas 12-20; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 308-311 y 347 (núm. 34); DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 65), especialmente las páginas 296-301 (núm. 94) y 505 (fig. 50), y la lámina XLIX; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, páginas 1023, 1024 (fig.), 1025 (núm. 109) y 1029, vol. VII/2, página 739; GÓMEZ PALLARÈS, *Edición...* (n. 5), páginas 57-58 (BA 2), 228 (lámina 11. a) y 229 (lámina 11. b); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), especialmente las páginas 213-218 (núm. 105) y las láminas XCIX-CI.

69. F. de A. ESCUDERO, «Mosaico con Musas de la "Casa de las Murallas" de Zaragoza», *Anas*, 11-12 (1998-99), páginas 109-132, passim.

70. Alberto BALIL ILLANA, «Mosaico con representación de las nueve Musas hallado en Moncada (Valencia)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLV (1979), páginas 19-25 + láminas I-V, passim (reproducido en *Estudios sobre mosaicos romanos*, VII, Studia Archaeologica, 59, Valladolid, 1980, páginas 5-16); THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 311-312, 342 y 346 (núm. 26); DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 65), páginas 294-296 (núm. 93) y 395, y lámina XLVIII; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1016 (núm. 13); GÓMEZ PALLARÈS, *Edición...* (n. 5), páginas 159-160 (V 2) y 276 (lámina 67); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 151-153 (núm. 76) y lámina LXVII.

71. THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 291-304, 334 y 347 (núm. 30); José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, María Ángeles MEZQUÍRIZ Irujo, *Mosaicos romanos de Navarra* (con la colaboración de M. L. Neira y M. Nieto, y apéndice redactado por F. Mingarro Martín y M. C. López de Azcona), Corpus de Mosaicos de España, fasc. VII, Madrid, 1985, páginas 15-22 (núm. 2) y láminas 3-17 y 50-54; Marta HERNÁNDEZ IÑIGUEZ, «Notas sobre el programa iconográfico del mosaico de las Musas y Maestros de Arroniz (Navarra)», *Mosaicos Romanos. Actas de la I Mesa Redonda His-*

pano-Francesa sobre Mosaicos Romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández-Galiano in memoriam, Madrid, 1989, páginas 215-245 y 247, con discusión en las páginas 245-246, passim; Janine LANCH, «La Mosaïque des Muses d'Arroniz (Navarre). Une approche du pavement original et quelques hypothèses sur l'identification de certains personnages», *La Mosaïque Gréco-Romaine IV. IVe Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique. Trèves, 8-14 août 1984* (actas editadas por Jean-Pierre Darnon y Alain Rebour), Supplément au Bulletin de l'AIEMA, Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, París, 1994, páginas 303-310 + láminas CXCIX-CCIV, con discusión en la página 310, passim; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1025 (núm. 110), vol. VII/2, páginas 739-740; Isabelle MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine*, Publications du Centre Pierre Paris, 27, París, 1994, especialmente las páginas 341-342 (núm. 83) y las láminas VI-VIII; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 178-183 (núm. 87) y láminas LXXVII-LXXXI, D y E; *Mosaico Romano...* (n. 67), página 168 y figs. a color página 169 (ficha realizada por Ángeles Castellano Hernández).

72. E. PAREJA, M. SOTOMAYOR, «Excavaciones en el yacimiento romano de Torralba en Huéscar (Granada)», *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 6 (1979), páginas 499-522, passim; LÓPEZ MONTEAGUDO, SAN NICOLÁS PEDRAZ, «Reflejos...» (n. 66), páginas 286-287; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 163-164 (núm. 81bis) y lámina LXX.

73. THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 286-289 y 348 (núm. 41); GUARDIA PONS, *Los mosaicos...* (n. 46), páginas 262-279 y 411, y figs. 109-119; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, páginas 1015-1016 (núm. 11), vol. VII/2, página 729; GÓMEZ PALLARÈS, *Edición...* (n. 5), páginas 185-186 (POR 1) y 288 (lámina 85); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 231-255 (núm. 109) y láminas CIX-CXI, L y M; Janine LANCH, Pierre ANDRÉ (con la colaboración de F. Abraços et al.), *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal*, II, *Conventus Paenensis*, 1, *A villa de Torre de Palma*, Lisboa, 2000, páginas 157-213 (mosaico 2) y láminas XLIX-LXXVII.

74. CEÁN BERMÚDEZ, *Sumario...* (n. 4), página 240; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. III, Madrid, 1981, página 56; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaikern...» (n. 63), páginas 311, 342 y 346 (núm. 23); HERNÁNDEZ IÑIGUEZ, «Notas...» (n.

divinas se hallan representadas, además del ejemplar que estamos estudiando, en otro —en la actualidad también perdido— documentado en la propia Itálica⁶⁵, así como en tapices procedentes de Valencia⁶⁶, Altafulla (Tarragona)⁶⁷, Mérida⁶⁸, Zaragoza⁶⁹, Montcada de l'Horta (Valencia)⁷⁰, Arellano (Navarra)⁷¹, Torralba (Granada)⁷², Torre de Palma (Monforte)⁷³ y Montemayor (Córdoba)⁷⁴. Cabe la posibilidad de que la figura femenina representada en un mosaico pensil de Algorós (Alicante)⁷⁵ constituya también la imagen de una musa. La caracterización del personaje no presenta rasgos distintivos suficientes que permitan asegurarlo con firmeza con un mínimo de garantía. Dentro de la mosaística romana, la tipología que tuvo una mayor acogida fue la relativa a la figuración de las mismas a través de bustos, prácticamente siempre vistos de frente o en tres cuartos. Bajo esta forma, que es la escogida para el mosaico que estamos estudiando, se han representado también las musas de los ejemplares hispanos hallados en Altafulla, Zaragoza, Montcada de l'Horta y, quizás, Montemayor⁷⁶. En cambio, en los mosaicos localizados en Valencia, Mérida, Itálica (mosaico que merece propiamente el apelativo de «las musas»)⁷⁷, Arellano, Torralba y Torre de Palma las figuras se plasmaron de cuerpo entero, tipología que, dentro de la musivaria romana, también se dio con frecuencia, aunque en menor medida que la anterior⁷⁸. Con todo, observamos que en la península Ibérica hubo, a la vista de los ejemplares documentados, una cierta predilección por la representación de las cantoras divinas de cuerpo entero. En el presente caso, las figuras —por lo menos las siete conservadas en el momento del hallazgo, es decir, las personificaciones de Clío, Euterpe, Terpsicore, Erato, Polimnia, Calíope y Urania—, en busto, se plasmaron —salvo la correspondiente a Erato— de frente o en tres cuartos, la mayoría con atributos y algunas pocas careciendo de cualquier elemento que permita su individualización (es posible que ello sucediera originariamente en relación con la ofiología de Urania y, en el estado de conservación que ofrecía el mosaico en el momento del descubrimiento, también ocurriría con los correspondientes a Clío y Euterpe, imágenes que en un principio debían, quizás, ir acompañadas de algún atributo), pero todas ellas identificadas claramente, de todas formas, a través de las correspondientes inscripciones. La inclusión de los bustos de las musas dentro de superficies circulares también ocurre, entre los ejemplares hispanos, en el mosaico parietal hallado en Altafulla (Tarragona)⁷⁹, del que únicamente se conservan algunas de las imágenes, carentes de letreros identificativos. En el pavimento exhumado en Montcada de l'Horta (Valencia)⁸⁰, los bustos de las musas se representaron, aisladamente, en sendos paneles cuadrados. Obviando la forma de los espacios en las que se incluyen, este ejemplar es el paralelo peninsular más

próximo —en cuanto a la representación de las hijas de Mnemósine y Zeus— en relación con el tapiz que estamos analizando. En ambos casos, las efigies se hallan acompañadas de inscripciones identificativas, además de los atributos que las puedan tipificar, cuya presencia se da en todas las figuras del pavimento valenciano y en la mayoría de las plasmadas en el italicense. En Montcada de l'Horta el número de las representadas es de nueve, cifra que dentro del mundo romano se manifiesta como la más usual. En Itálica debió ocurrir lo mismo, es decir, seguramente se representaron las nueve musas, aunque es probable que en un caso, por lo menos, el personaje no hubiera sido figurado a través de un busto, sino que únicamente se hubiera evocado mediante un atributo que le corresponde. Me estoy refiriendo a la máscara de comedia colocada sobre un pedestal que contiene uno de los medallones. Se trata, sin duda, de una careta de esclavo, personaje típico de la comedia. Habida cuenta del objeto representado, puede sugerirse que tal imagen debía constituir una evocación de Talía, musa que preside la comedia y la poesía ligera. La mitad izquierda del rondo, aproximadamente, se hallaba destruida en el momento en que acaeció el hallazgo. ¿Se encontraba aquí una inscripción que identificara a la musa?⁸¹. Por lo demás, aunque lo usual es que para la representación de las musas los artesanos recurrieran, tanto en la mosaística como en las otras técnicas, a la personificación de las mismas, excepcionalmente se refirieron a ellas a través de atributos que les son propios. Así ocurre en un mosaico oriental de Elis, donde vemos que cada una de las nueve musas ha sido aludida a través de un símbolo, acompañado de una inscripción identificativa⁸². Respecto a Melpómene, ¿se representó a través de un busto o fue evocada, acaso, a través de un atributo?⁸³.

En otros círculos del pavimento italicense se dispusieron las imágenes de las estaciones. En el arte clásico, su representación gozó de un gran éxito⁸⁴. Dentro de la musivaria hispana, donde los ejemplares que contemplan su figuración supera la cincuenta, debe destacarse el fuerte arraigo que tuvo en Itálica, que constituye, con diferencia, el yacimiento peninsular que posee un mayor número de pavimentos con este asunto⁸⁵. Aunque en el momento del hallazgo solamente se encontraron tres imágenes estacionales —una de ellas, además, bastante destruida—, originariamente debía haber una cuarta estampa, que completaba la cifra habitual —en época romana— de cuatro, en consonancia con otros tantos períodos del año. El emplazamiento que presentan, dentro de rondos entremezclados entre otros con temática diferente, sin seguirse —por otra parte— un orden aparente, se sale de lo que es común en este tipo de representaciones, que suelen ocupar, por regla general, las esquinas del campo o del mosaico, con una disposición que habitualmente es conforme al sentido contrario al de las agujas

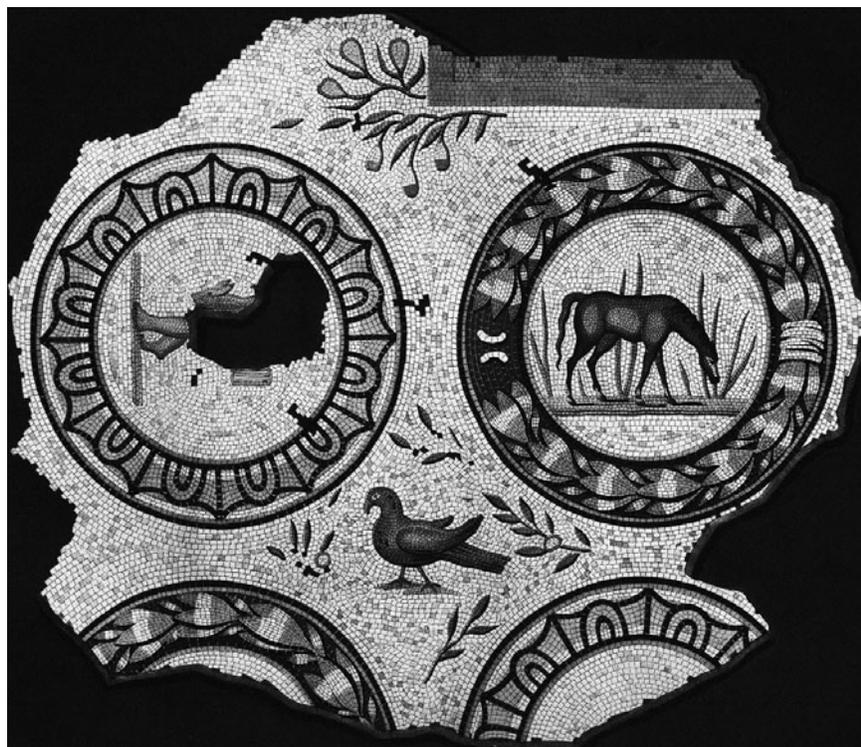


Figura 15. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

71), páginas 227 y 228; GÓMEZ PALLARÉS, *Edición...* (n. 5), páginas 87-88 (CO 4); LANCHÁ, *Mosaïque...* (n. 5), página 202 (núm. 100).

75. Aureliano IBARRA y MANZONI, *Illici, su situación y antigüedades*, Alicante, 1879, página 189 y lámina XVII entre páginas 188 y 189 (reimpr. Instituto de Estudios Alicantinos, Serie 2, núm. 14, Alicante, 1981); LANCHÁ, *Mosaïque...* (n. 5), página 155 (núm. 79) y lámina LXVII.

76. Se trata de un ejemplar perdido, del que además no se conserva ningún tipo de ilustración, debiéndonos contentar, para aproximarnos al mismo, con la descripción efectuada por Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ (*Sumario...* —n. 4—, página 240), quien señala que «en la casa de un vecino» de Montemayor se conservan «dos trozos de mosaico: el uno representa la cabeza y hombros de una joven con estas letras EVTERPE; y el otro dos cabezas, también de jóvenes, de lo que se puede inferir que el pavimento á que pertenecían representaba las Musas», añadiendo que «no hace muchos años que se descubrió este mosaico allí cerca, cultivando un melonar» (en la transcripción hemos respetado la grafía original). A través de esta noticia me inclino más por pensar que las musas debieron representarse a través de bustos, aunque también es posible que lo hubieran sido mediante figuras de cuerpo entero. A la vista de la endeble documentación utilizable, nada concluyente puede colegirse.

77. Antiguamente, con este nombre se conocía también el mosaico del circo que es objeto del presente trabajo, hecho que puede comportar confusión.

78. Dentro de este grupo habría que situar el mosaico de Algorós, si la imagen en él figurada constituye realmente una musa.

79. Véase la nota 67.

80. Véase la nota 70.

81. Para Janine LANCHÁ (*Mosaïque...* —n. 5—, páginas 191 y 192) la máscara de comedia ha reemplazado al busto de Talía.

82. THEOPHILIDOU, «Die Musesmosaiken...» (n. 63), páginas 243 (con fig. 1), 244 y 348 (núm. 46); FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai» (n. 63), vol. VII/1, página 1011 (núm. 285), vol. VII/2, página 725.

83. La afirmación contenida en José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et al., «La mitología en los mosaicos hispano-romanos», *Archivo Español de Arqueología*, vol. 59, núms. 153 y 154 (1986), páginas 101-162, concretamente la página 117 (= BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos...* —n. 52—, página 412) relativa a la representación —en uno de los medallones— de Arato, el poeta griego que escribió los *Phaenomena*, carece de fundamento.

84. Con relación a las obras griegas, puede consultarse Vassiliki MACHAIRA, s. v. «Horai», *LIMC*,

vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, páginas 502-510, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, páginas 344-348, y, para las romanas, Lorenzo ABAD CASAL, s. v. «Horai/Horae», *LIMC*, vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, páginas 510-538, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, páginas 349-368, e ÍDEM, s. v. «Kairoi/Tempora Anni», *LIMC*, vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, páginas 891-920, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, páginas 576-596. De entre los trabajos dedicados a este asunto, sobresale el de George M. A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, *Dumbarton Oaks Studies*, II, dos volúmenes, Cambridge, Massachusetts, 1951, (reimpr. Nueva York, Londres, 1971), que en realidad supone un análisis profundo del tema desde diversas perspectivas y que ha servido de base para investigaciones posteriores, así como los realizados por Peter KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motius der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. 5, parte 4, Berlín, 1984, en relación con los sarcófagos romanos, y David PARRISH, *Season Mosaics...*, (n. 44), respecto a los mosaicos romanos del norte de África.

85. La musivaria romana hispana con representaciones estacionales ha sido ampliamente estudiada en Francisc-Josep de RUEDA ROIGÉ, *Los mosaicos romanos con Estaciones en Hispania*, 3 tomos, Bellaterra (Barcelona), 2001 [tesis doctoral].

86. LABORDE, *Descripción...* (n. 4), páginas 55-58.

87. MATUTE y GAVIRIA, *Bosquejo...* (n. 4), página 55.

88. GALI LASSALETTA, *Historia...* (n. 4), página 204.

89. HANFMANN, *The Season Sarcophagus...* (n. 84), vol. II, página 166 (núm. 347).

90. *Ibidem*, vol. II, página XV (fig. 144) y fig. 144.

91. CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» (n. 5), página 380.

92. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 5), página 56.

93. LANCHA, *Mosaïque...* (n. 5), página 193.

94. THEOPHILIDOU, «Die Musesmosaikern...» (n. 63), página 308.

95. ABAD CASAL, s. v. «Kairoi /Tempora Anni» (n. 84), vol. V/1, página 892 (núm. 1) y 915. Según este autor, este niño lleva en un cesto o en un pliegue del manto objetos triangulares no determinables. En las láminas ejecutadas por Alexandre de Laborde (figs. 1 y 11) y Demetrio de los Ríos (fig. 4) se ve con claridad que se trata de un canastillo de mimbre. Algo distinto sería pronunciarse sobre la veracidad de este elemento. De todos modos, en principio no parece que quepa dudar del mismo.

96. Esta ave también se ha representado para caracterizar, dentro de la mosaística peninsular, las imágenes invernales de ejemplares localizados en Carmona (Juan CARTAYA BAÑOS, «Mosaicos romanos de Carmona», *Carmona Romana. Actas del II Congreso de Historia de Carmona, Carmona, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1999* —ed. por Antonio Caballos Rufino—, Carmona, 2001, páginas 293-309, concretamente la página 307 —con fig. 23—), Mérida (véase la nota 68), Vega Baja de Toledo (J. J. CASTELLANO CASTILLO, «Tiempo, tierra y mar en un mosaico de Toledo», *Anas*, 11-12 —1998-99—, páginas 61-65) y Paradinas (Maja KRAMER, «A Season in Transition. The picture of Winter in Roman mosaics in Hispania: Interpretation and changes in expression and meaning», *Anas*, 13 —2000—, páginas 101-123, especialmente las páginas 104 —núm. 11— y 106 —núm. 11—, y la lámina 6. 1). De los cuatro tapices mencionados, solamente el emeritense no sigue la tipología de bustos en la plasmación de las estaciones. De todas maneras, tampoco éste coincide con la forma adoptada en el pavimento de Itálica, por cuanto es una mujer de cuerpo entero, no un erote o un niño, la que sirve para personificar el período gélido.

97. El lepórido también debió representarse, como atributo ti-

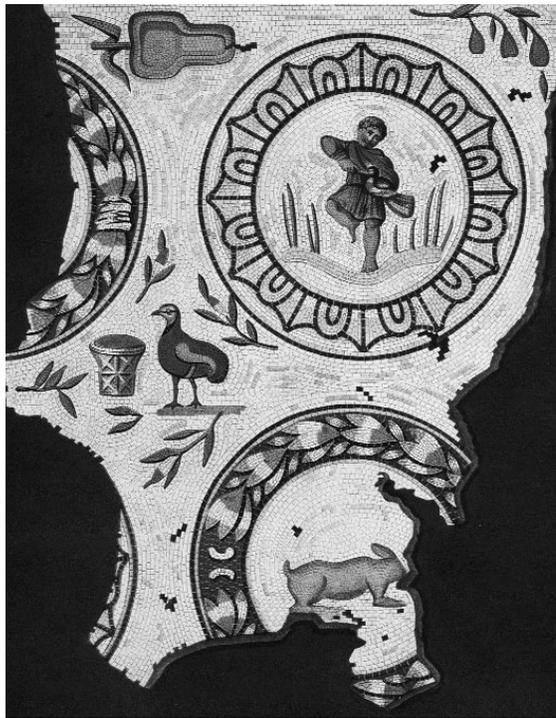


Figura 16. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

del reloj. La tipología escogida, a través de erotes o niños, aunque no resulta excepcional, no es, de todas formas, la más frecuente, que consiste en representar las estaciones a través de los bustos que las personifican. Cada uno de ellos muestra una postura diferente, inmóvil uno, caminando otro y, según parece, en posición danzante el tercero, mostrando, pues, una diferenciación que no es, en absoluto, lo que suele acontecer para las imágenes estacionales representadas en un mismo mosaico. Algunos de los atributos empleados tampoco son los usuales, hecho que ha podido influir en la confusión por parte de algunos investigadores en cuanto a su identificación. Alexandre de Laborde⁸⁶, que ya señaló que las tres figuras eran representaciones estacionales, supuso que el niño con liebre y carcaj significa el invierno; el que lleva un ave, la primavera, y el que sostiene un canastillo lleno de frutos, el verano, añadiendo que se da una correlación entre estos personajes y los colores empleados en las prendas que visten, en relación, además, con las cuatros facciones circenses. Justino Matute y Gaviria⁸⁷ siguió —como en tantos otros casos— la opinión de Alexandre de Laborde, aunque, respecto al jovencillo con el canastillo de frutos, señaló que lo creyó «Vertumno en representación del Otoño», concluyendo, de todos modos, que «quizá en el mismo se expresaba el Estío», planteamiento al que se adhirió totalmente Aurelio Gali Lassaletta⁸⁸. George M. A. Hanfmann⁸⁹ consideró que el adolescente que lleva un ave es probablemente el invierno, el que muestra un azafate de mimbre

representa el verano o la primavera (en el pie de foto correspondiente aparece identificado, sin reserva, como el estío)⁹⁰ y que quien lleva la liebre puede ser el otoño, dando, pues, según mi opinión, una solución convincente al problema concerniente a la identificación precisa de estas imágenes. Sin embargo, Sonsoles Celestino⁹¹, que desconoce la publicación de George M. A. Hanfmann, propone que el jovencillo con el cesto simboliza el verano, el que lleva la liebre alegoriza el otoño y respecto al que sostiene un pato señala que los meses de marzo y abril se figuran, con frecuencia, a través de niños que portan, entre otros atributos, un pájaro, con lo que implícitamente parece sugerir su identificación con la primavera. Para Antonio Blanco⁹² y Janine Lancha⁹³ las figurillas caracterizadas con la liebre, la volátil y la canastilla corresponden al invierno, la primavera y el verano, respectivamente, con lo que retoman el planteamiento formulado por Alexandre de Laborde. De una manera parecida a como lo hiciera George M. H. Hanfmann, aunque con una mayor contundencia, Eleni Theophilidou⁹⁴ consideró que el niño con el ánade representa el invierno, el que lleva el canastillo simboliza el verano y el que porta una liebre alegoriza el otoño, identificaciones que también apuntó Lorenzo Abad, aunque con relación al personaje con la cesta indica que también puede referirse a la primavera⁹⁵. En efecto, mientras que el adolescente que porta un pato representa, con seguridad, el invierno⁹⁶ y el que lleva una liebre corresponde, sin duda, al otoño⁹⁷, la identificación del restante puede plantear algunas dificultades. No sabemos con certeza el contenido del canastillo que sostiene el niño. A través de la lámina de detalle ejecutada por Alexandre de Laborde (figura 11), que es donde mejor se ven las piezas dispuestas dentro del azafate de mimbre, se distinguen tres elementos de forma triangular, que deben corresponder a fruta de la misma especie, pero que nos es imposible identificar⁹⁸. Alexandre de Laborde⁹⁹, al describir esta imagen, precisa que en el canastillo hay «higos, fruta de verano y de otoño» y, al comentar el tipo de contenedor representado, indica que «el que lleva este niño servía para traer hierbas y flores», con lo que las dudas, más que solventarse, aumentan. Lorenzo Abad¹⁰⁰, tras afirmar que los objetos no son identificables, sugiere que podrían referirse a las flores de la primavera, añadiendo que el sombrero que cubre la cabeza del erote apunta más bien hacia el verano. Es sobre todo a causa de este último elemento que pienso que este niño representa el estío, ya que en los otros tapices estacionales que conozco es en relación con la imagen que simboliza este período donde se constata la figuración de este complemento¹⁰¹.

Varios de los medallones se destinaron a representaciones zoomorfas, imágenes muy frecuentes dentro de la musivaria romana, tanto si se trata de cuadrúpedos (en este pavimento tenemos un caballo, una liebre, un macho cabrío, una cierva, un

perro y una pantera, todas ellas especies bien representadas) como de aves (en nuestro caso, un avestruz, cuya plasmación en la mosaística también se documenta en varios ejemplares). Aunque lo más usual es que los animales se hallen plenamente integrados en alguna escena o programa iconográfico (en este sentido merecen destacarse los tapices báquicos, los cinegéticos y, sobre todo, los órficos), en no pocos casos se hallan dispuestos de una manera individualizada y como motivo de relleno, tal como acontece en Itálica.

Uno de los medallones contiene la imagen de un centauro, ser mitológico que encontramos también con frecuencia dentro del arte antiguo, especialmente en la pintura vascular griega y en la escultura clásica¹⁰². En la propia Itálica se conocen varios mosaicos que contemplan su representación. Además del ejemplar del circo, estos seres monstruosos se encuentran figurados en sendos tapices descubiertos en la Casa del Laberinto¹⁰³ y en la del Planetario¹⁰⁴, así como en un pavimento conservado en

la casa-palacio de Salinas, que se viene conociendo como «mosaico de Ibarra»¹⁰⁵.

Aunque la asociación de las musas con las estaciones se da en varios mosaicos (Mérida¹⁰⁶, Baccano¹⁰⁷, Nîmes¹⁰⁸, Tréveris¹⁰⁹, Salona (Split)¹¹⁰, Leptis Minor¹¹¹, Sfax¹¹², Hadrumetum¹¹³, Kos¹¹⁴ y, posiblemente, Aldborough¹¹⁵), no conozco ningún ejemplar donde estos temas se encuentren vinculados a la representación de un circo, a la manera de lo que ocurre en el pavimento italicense. Desde este punto de vista, este tapiz constituye, pues, un *hapax* dentro de la musivaria romana. Por otro lado, existe una estrecha relación entre los espectáculos circenses y las estaciones. Como ha señalado David Parrish, una alegoría común en la literatura y el arte romanos consiste en la equiparación de las cuatro facciones circenses con las estaciones, considerándose que las carreras simbolizaban el transcurso del año y la victoria allí conseguida originaba la renovación metafórica de la energía natural¹¹⁶. De todos

113. PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 44), páginas 221-224 (núm. 58) y lámina 79; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 329-330 y 346 (núm. 27); LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, páginas 1020-1021 (núm. 76), vol. VII/2, página 735; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 46-48 (núm. 10) y láminas VI-VII. En este ejemplar tunecino, que debió ser ejecutado en época severiana, las estaciones no se encuentran propiamente personificadas, sino que las mismas han sido evocadas a través de cuatro cráteras, dispuestas en las esquinas, de las que emergen plantas estacionales, concretamente dos ramas curvilíneas cargadas de olivas (invierno), rosas (primavera), racimos de uva (otoño) y espigas de trigo (verano), respectivamente.

114. THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 247-253 y 347 (núm. 33); FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai» (n. 63), vol. VII/1, página 1011 (núm. 288).

115. J. M. C. TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans*, Oxford, 1964, páginas 284-285; D. J. SMITH, «Mythological Figures and Scenes in Romano-British Mosaics», *British Archaeological Reports*, 41 (i) (*Roman Life and Art in Britain*, ed. por J. Munby y M. Henig, parte i) (1977), páginas 105-193, concretamente las páginas 119-120 (núm. 48), la figura 6. 1 y la lámina 6. I. a-b; DAVID S. NEAL, *Roman Mosaics in Britain. An introduction to their schemes and a catalogue of paintings*, Gloucester, 1981, páginas 38-39 (mosaico 3) y lámina 3; LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1022 (núm. 91); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 281-282 (núm. 117) y lámina CXVIII. En este pavimento bajoimperial, rectangular, con uno de sus extremos terminado en forma absidal, las nueve musas —en el momento del hallazgo solamente se conservaban, de una manera parcial, dos de ellas—, representadas en la cabecera, se hallaban asociadas a un busto femenino plasmado en una de las esquinas del extremo opuesto, que se encontró bastante dañado y era, de hecho, el único superviviente al producirse el descubrimiento. ¿Se trata de la representación de una estación y las restantes estaban dispuestas en los otros tres ángulos de la superficie cuadrangular del tapiz? Aunque no se puede asegurar con certeza, es una conjetura completamente razonable.

116. PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 44), página 52. Sobre esta alegoría, véanse, sobre todo, A. MERLIN, L. POINSSOT, «Factions du cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire*, t. II, París, 1949, páginas 732-745; HANFMANN, *The Season Sarcophagus...* (n. 84), vol. I, páginas 159-163 y 198, y POLZER, *Circus...* (n. 5), páginas 442-463.

plificador del otoño —plasmado, según parece, a través de un joven—, en otro pavimento hallado en Itálica, actualmente perdido (CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» —n. 5—, páginas 361-366 y 382-383, y lámina XXV; BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 5—, páginas 15, 19, 20 y 54-55 —núm. 42—, y lámina 77). El presumible carcaj que, dispuesto a los hombros, debía, además, llevar el niño figurado en este mosaico circense que estamos estudiando, constituye, dentro de las representaciones estacionales, una rareza iconográfica, pero que, aquí, sirve como coadyuvante para precisar que la imagen del roedor está en estrecha conexión con las actividades venatorias, tan caras a los *domini*.

98. El que la representación del estío se halle caracterizada a través de fruta es —dentro de la musivaria romana— inusual. De esta manera se hallan caracterizadas las imágenes que simbolizan el verano en un mosaico sirio procedente de la región de Maarat an-Noumân y en otro libanés documentado en Awzai (Beirut) que, de todas formas, siguen modelos iconográficos distintos al empleado en Itálica. Sobre estos ejemplares orientales, véase Bente KILLERICH, «The Abundance of Nature, the Wealth of Man: Reflections on an Early Byzantine Seasons Mosaic from Syria», *Kairos. Studies in Art History and Literature in Honour of Professor Gunilla Åkerström-Hougen* (ed. por Elisabeth Piltz y Paul Åström), *Studies in Mediterranean Archaeology and Literature*, Pocket-book 147, Jonsered, 1998, páginas 22-36, especialmente las páginas 24-25 y la figura 1.

99. LABORDE, *Descripción...* (n. 4), página 57.

100. ABAD CASAL, s. v. «Kairoi/Tempora Anni» (n. 84), vol. V/1, página 915.

101. Así ocurre en los mosaicos antioquenos descubiertos en la Villa Constantiniana (Doro LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947 (reimpr.: Roma, 1971), páginas 226 y siguientes, y lámina LIV. b) y en la Casa de Gea y las Estaciones (ibidem, páginas 346 y siguientes, y lámina LXXXI. b), en un ejemplar localizado en Ein Yael (Jerusalén) (Lucille A. ROUSSEIN, «East meets West: the mosaics of the villa of Ein Yael (Jerusalem)», *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5-12, 1987*, *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series*, núm. 9, parte segunda —ed. por Roger Ling—, Ann Arbor, Michigan, 1995, páginas 30-42, especialmente las páginas 32 —fig. 4— y 33) y en otro documentado en Orbe (Victorie von GONZENBACH, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, vol. XIII, Basilea, 1961, páginas 177-182 —mosaico III— y lámina 54; ÍDEM, *Les mosaïques romaines d'Orbe*, Guides Archéologiques de la Suisse, 5, Zurich, 1974, páginas 9 —fig. 6— y 12-14 —mosaico 4—). Pienso que el busto así caracterizado representado en un mosaico descubierto hace algunos años en Écija (Sevilla) (Inmaculada CARRASCO GÓMEZ, Carmen ROMERO PAREDES, «Excavación arqueológica en C/ del Conde, n.º 8. Écija. Sevilla», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, vol. III, 1993, páginas 732-735, passim) constituye igualmente una personificación del verano.

Dentro de la escultura puede, por ejemplo, mencionarse la puerta mármorea de una tumba en Ostia (HANFMANN, *The Season Sarcophagus...* —n. 84—, vol. 2, especialmente las páginas 165 —núm. 333—, 169 —núm. 375— y 174 —núm. 447—, y fig. 129), donde vemos que la figura masculina que representa el estío está tocada con un sombrero.

102. Abundantes obras grecorromanas aparecen recogidas en Stella DROUGOU et al., s. v. «Kentauroi et Kentaures», *LIMC*, vol. VIII/1, Zürich, Munich, 1997, páginas 671-721, vol. VIII/2, Zürich, Munich, 1997, páginas 416-481. Los centauros también fueron representados con asiduidad dentro del arte etrusco. Véanse, al respecto, los diversos ejemplos mencionados en Cornelia WEBER-LEHMANN, s. v. «Kentauroi (in Etruria)», *LIMC*, vol. VIII/1, Zürich, Munich, 1997, páginas 721-727, vol. VIII/2, Zürich, Munich, 1997, páginas 482-493.

103. DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 65), páginas 40-42 (núm. 2) y lámina I.

104. *Ibidem*, páginas 75-78 (núm. 14) y láminas VIII-IX.

105. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 5), páginas 29-30 (núm. 5) y láminas 15-16; DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 65), páginas 280-282 (núm. 84) y lámina XLV.

106. Véase la nota 68.

107. Giovanni BECATTI et al., *Mosaici antichi in Italia. Regione settima. Baccano: villa romana*, Roma, 1970, páginas 9 y siguientes, y láminas I y siguientes; THE-

OPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 267-270 y 347 (núm. 31).

108. E. ESPÉRANDEU, *Les mosaïques romaines de Nîmes*, Nîmes, 1935, páginas 64-93 (núm. 23), con lámina a color; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 97-98 (núm. 47).

109. THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 280-286 y 348 (núm. 44); LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, páginas 1024-1025 (núm. 108), vol. VII/2, páginas 738-739; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 131-136 (núm. 68) y láminas LIII-LVI.

110. THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 260 y 347 (núm. 35); LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1023 (núm. 101); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 277-278 (núm. 116) y lámina CXVII.

111. PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 44), páginas 208-210 (núm. 52) y láminas 71-72; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 324-325 y 346 (núm. 19); LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1020 (núm. 75); LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 54-56 (núm. 16) y láminas XI-XII.

112. PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 44), páginas 218-221 (núm. 57) y láminas 77-78; THEOPHILIDOU, «Die Musenmosaik(en)...» (n. 63), páginas 326-329 y 347 (núm. 36); LANCH, FAEDO, s. v. «Mousa, Mousai/Musae» (n. 63), vol. VII/1, página 1024 (núm. 107), vol. VII/2, página 738; LANCH, *Mosaïque...* (n. 5), páginas 67-69 (núm. 26) y láminas XIX-XX.

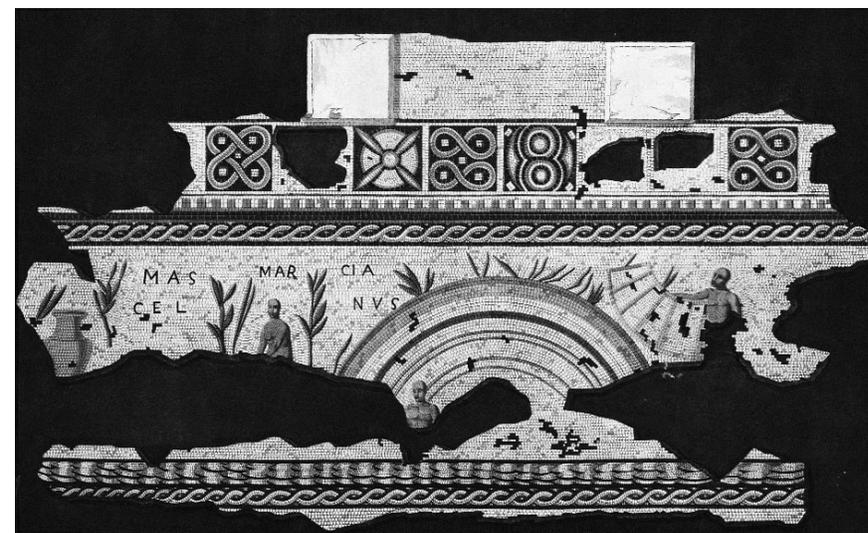


Figura 17. Detalle del mosaico del circo de Itálica, según dibujo realizado hacia 1800 por Alexandre de Laborde.

117. Algunos autores, en cambio, han dado una relevancia especial a la figura del centauro. Así, por ejemplo, Alexandre de LABORDE (*Descripción...* —n. 4—, páginas 70 y siguientes) consideró que representaba el genio de los juegos del circo y Eleni THEOPHILIDOU («Die Musemosaik...» —n. 63—, página 308) apuntó que simbolizaba el *mousikos aner*, tal como también acaece, según esta autora, con el representado en un ejemplar hallado en Kos (véase la nota 114).

118. Véase la nota 56.

119. Janine LANCHA («Les *Ludi circenses...*» —n. 5—, página 286) se inclina por considerar que en el pavimento italicense el mosaísta ha asociado los *ludi circenses* con los *ludi scaenici*, protegidos por las musas, por expreso mandato del comitente, que deseaba mantener el recuerdo de los dos tipos de espectáculos a cuya financiación había contribuido. La autora aduce, como paralelo donde se produce esta combinación, un relieve de Castel S. Elia, cerca de Nepi, datable hacia finales del siglo I dC o comienzos de la centuria siguiente. De todas maneras, en el tapiz bético no aparece ningún elemento arquitectónico ni tampoco escena que pueda hacer pensar en un espectáculo teatral.

120. Aunque sobre este asunto no hay un acuerdo unánime, la mayoría de autores defienden que las inscripciones aluden a los nombres de los mosaístas o consideran que ésa es la opción más razonable entre las posibles a considerar. En este sentido, se pronuncian Antonio GARCÍA y BELLIDO («Nombres de artistas en la España romana», *Archivo Español de Arqueología*, vol. XXVIII, núm. 91 —1955—, páginas 3-19, concretamente la página 12 —núms. XVI-XVII—;

modos, la figuración dentro de un mismo mosaico del edificio propiamente dicho —con el desarrollo de la carrera de carros o mostrando el inicio o el final de este tipo de espectáculos— y las representaciones estacionales no es habitual. El tapiz italicense es el único ejemplar hispano en que ello ocurre. A través de la representación del circo, las musas y las estaciones puede pensarse, quizás, que en el mosaico de Itálica se quiso poner de relieve una concepción cósmica fundada en la idea de un universo ordenado, donde las esferas celeste y terrestre se encuentran armoniosamente equilibradas, lo que propicia fortuna y felicidad. Otros motivos, como las imágenes de diversos animales y un centauro, cuya significación varía dependiendo del contexto en que se encuentran ubicadas, no parece que tengan, aquí, otra finalidad que la puramente decorativa¹¹⁷. Si la estancia pavimentada con este tapiz pertenecía realmente a un conjunto termal, tal como sabemos que ocurre en otros casos (Piazza Armerina, por ejemplo¹¹⁸), la imagen del circo y los espectáculos que en él tienen cabida se adecúan bien con el acondicionamiento físico y el cultivo del cuerpo que se practicaba en ese ambiente, pudiendo admitirse, además, la posible interpretación cósmica antes aludida, esto es, la idea del circo como un microcosmos, donde cada una de las partes físicas de la construcción tenía un simbolismo preciso¹¹⁹.

A mi modo de ver, los nombres representados, *Mascel* y *Marcianus*, no parece que aludan a los aurigas victoriosos o a los propietarios de los caballos vencedores o a los que encargaron el mosaico, y mucho menos a los équidos, sino que más bien deben corresponder a los antropónimos de los artífices que llevaron a cabo la obra¹²⁰. En

favor de este último planteamiento puede indicarse la ubicación que se ha conferido a las inscripciones, esto es, una al lado de la otra pero mediando un espacio interpuesto, en un lugar más bien secundario, por cuanto que no es en la propia arena sino en una zona próxima a uno de los extremos del presumible graderío, constatación que invita a pensar que se trata de los nombres de dos artesanos trabajando en equipo¹²¹. Quizás el verbo FEC(erunt) se hallaba originariamente en la gran laguna existente por debajo de los dos nombres. Aunque no son argumentos concluyentes, pienso que abonan o hacen que la interpretación relativa a que *Mascel* y *Marcianus* se refieren a los antropónimos de los artesanos que ejecutaron el mosaico sea la más verosímil.

El ejemplar italicense posee toda una serie de rasgos que acreditan una cronología tardía, que puede adscribirse, según mi opinión, bien entrado el siglo IV dC. En efecto, ya la elección del tema principal, la representación de un circo, es más propio de fechas bajas que tempranas. En éste observamos algunas características que indican que el mosaico fue ejecutado en un momento avanzado. En este sentido debe mencionarse, por ejemplo, la forma muy elaborada del edículo, tratado a la manera de un templo, al igual que también ocurre en Piazza Armerina¹²². La misma conjunción de la temática circense con una sucesión de motivos insertados en los medallones dispuestos en la superficie en U, originando una multiplicidad de asuntos y delatando una gran riqueza iconográfica, apunta igualmente en la misma dirección. Lo mismo debe concluirse si se piensa en los diversos paneles rellenos con motivos geométrico-florales que se extienden, a modo de bordura, por los cuatro lados del pavimento y que producen una sensación de un cierto barroquismo o gusto por el decorativismo, o si se tiene en cuenta el sembrado irregular de elementos fundamentalmente vegetales y ornitológicos diseminados por los espacios residuales liberados por los medallones dispuestos en el espacio en U.

Así pues, el mosaico del circo hallado casualmente en 1799 en Itálica y que hoy día sólo conocemos a través de los dibujos y las descripciones que antaño hicieran algunos eruditos, debió ser uno de los ejemplares más deslumbrantes que poseyera esta ciudad hispanorromana. Sin duda, causó admiración por parte de quienes lo contemplaron, no sólo a causa de sus considerables dimensiones, sino también por la variedad de temas que incluía. Como hemos visto, además de la representación del edificio circense y de varias escenas relativas a los espectáculos que se desarrollan en este tipo de recintos, se figuraron, dentro de medallones, las musas —a través de bustos, salvo para Talía, que probablemente fue evocada por medio de una máscara de comedia, y desco-

nociendo cómo se plasmó Melpómene, según parece no conservada en el momento del hallazgo—, las estaciones —mediante erotes o niños—, diversos animales y un centauro, aparte de los motivos vegetales, aves y algún objeto mueble diseminados entre ellos. Incluso la faja que rodea por los cuatro costados el campo musivo contiene, en el interior de los diversos paneles en que se hallaba dividida, motivos geométrico-florales variados. Se trata, en suma, de una obra excepcio-

nal de época bajoimperial, con una posible interpretación cósmica y que, si pavimentó —como parece probable— una estancia perteneciente a un conjunto termal, su temática podía servir para reflejar o enfatizar, al mismo tiempo, aquellos aspectos vinculados con los cuidados del cuerpo propios de ese ambiente. A ello debe añadirse la circunstancia de que contenía, además, los nombres de los que debieron ser los artífices que la ejecutaron.

ÍDEM, *Colonia...* —n. 3—, página 135 —página 145 en la edición de 1985—, L. GUERRINI (s. v. «Mascel»), *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* —dirigida por Ranuccio Bianchi Bandinelli y Giovanni Becatti—, vol. IV, Roma, 1961, página 900, Alberto BALIL ILLANA («Mosaicos circenses...») —n. 5—, página 346; ÍDEM, «El oficio del musivario», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LII —1986—, páginas 143-161, concretamente la página 144 —nota 7—, Ida CALABI LIMENTANI (s. v. «Musivarius»), *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* —dirigida por Ranuccio Bianchi Bandinelli y Giovanni Becatti—, vol. V, Roma, 1963, páginas 297-300, concretamente la página 299; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ («Arte y sociedad en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio»), *Bellas Artes*, año VI, núm. 41 —1975—, páginas 18-25, concretamente la página 24; ÍDEM, «Hispanien unter den Antoninen und Severern», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, parte II, vol. 3, 1975, páginas 452-522, concretamente la página 479; ÍDEM, *Mosaicos romanos...* —n. 52—, página 24; ÍDEM, «Aportaciones...» —n. 51—, página 99; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ et al., *Historia de España Antigua*, t. II, *Hispania Romana*, Historia —Serie Mayor, Madrid, 1995 —4ª ed.; ed. original: Madrid, 1978—, página 781; José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general», *El mosaico cosmológico de Mérida*. Eugenio García Sandoval in memoriam —ed. por

José María Álvarez Martínez—, Cuadernos Emeritenses, núm. 12, Mérida, 1996, páginas 39-92, concretamente la página 49; en cambio, en BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Nombres...» —n. 52—, pie explicativo de la lámina III, se considera como referidos posiblemente a los aurigas, y en BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «La popularidad...» —n. 5—, página 71, se contemplan ambas posibilidades), Pablo PIERNAVIEJA ROZITIS (*Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid, 1977, página 91 —núm. 20—), Alicia María CANTO y de GREGORIO («Némesis...» —n. 5—, páginas 64-65), Tomás MAÑANES PÉREZ («La "crisis" y el Bajo Imperio (161-409 D. C.): Arte tardorromano», *Historia General de España y América*, t. II, *Constitución y ruina de la España romana* —coordinada por Ángel Montenegro Duque—, Madrid, 1987, páginas 365-381, concretamente la página 374), Michael DONDERER (*Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlanger Forschungen, serie A, Geisteswissenschaften, vol. 48, Erlangen, 1989, especialmente las páginas 97-98 —núm. A 71—), Joan GÓMEZ PALLARÈS («Nombres de artistas en inscripciones musivas latinas e ibéricas de Hispania», *Epigraphica*, LIII —1991—, páginas 59-96, concretamente las páginas 73-75 —núm. 10—, 76, 87 y 93; ÍDEM, *Edición...* —n. 5—, página 137; ÍDEM, «Epigrafía sobre Circo en Hispania y sus personajes: inscripciones métricas y musivas», *El Circo en Hispania Romana*. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001 —coordinado por

Trinidad Nogales Basarrate y Francisco Javier Sánchez-Palencia—, Madrid, 2001, páginas 253-271, concretamente la página 269) y Mercedes DURÁN PENEDO (*Iconografía...* —n. 65—, página 414). Los investigadores que ponen en duda este planteamiento opinan que tales nombres pueden referirse a los de los aurigas (BLANCO FREJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 5—, página 56; HUMPHREY, *Roman Circuses...* —n. 5—, página 234) o que conciernen a los dueños de caballos de carreras (CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» —n. 5—, página 378; THEOPHILIDOU, «Die Musemosaiken...» —n. 63—, página 307; CABALLOS RUFINO, MARÍN FATUARTE, RODRÍGUEZ HIDALGO, *Itálica...* —n. 3—, página 110, quienes sostienen que también pueden ser los de dos famosos jinetes) o a los comitentes o clientes que encargaron el pavimento (la sugerencia se establece, con reserva, en GUARDIA PONS, *Los mosaicos...* —n. 46—, página 433) o incluso —respecto a uno de los letreros— que se trata de una alusión a un caballo (Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, «Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África», *L'Africa romana. Atti del IX convegno di studio*, Nuoro, 13-15 dicembre 1991 —dirigido por Attilio Mastino—, Pubblicazioni del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, 20, vol. 2, Sassari, 1992, páginas 965-1011 + láminas I-V, concretamente la página 972, donde la autora afirma que «el hallazgo en la *orchestra* del teatro de Itálica de unos *graffiti* representando caballitos acompañados de sus nombres, entre los que se do-

documentan *Marcianus* y *Filoctus*, hacen muy posible que los rútilos del mosaico italicense aludan quizás al caballo y al auriga vencedores»). Por otra parte, hay quien a lo largo del tiempo ha cambiado de opinión. Tal es el caso de Janine Lancha, autora que inicialmente juzgó que *Mascel* y *Marcianus* eran las firmas de los mosaístas, considerando incluso que uno de ellos se debió encargar del diseño y la ejecución de las nueve musas y el otro de la escena de circo (Janine LANCHA, «Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique, du ter au ive s.: état de la question et quelques hypothèses», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XX —1984—, páginas 45-61, concretamente las páginas 46 y 52; ÍDEM, «Villas romanas tardías en España. Sus propietarios, sus mosaicos y sus mosaístas», *Información Cultural*, núm. 78 —1990—, páginas 18-27, concretamente las páginas 25 y 26), para más adelante rechazar esa tesis e inclinarse por la opción relativa a que corresponden a los nombres de aurigas famosos en la región (Janine LANCHA, «Les Mosaïstes dans la partie occidentale de l'empire Romain», *Artistes et artisans en la Antigüedad clásica*, Cuadernos emeritenses, núm. 8, Mérida, 1994, páginas 119-136 + láminas 6-8 —figs. 1-7—, concretamente la página 123; ÍDEM, «Les *lundi circenses...*» —n. 5—, página 287).

121. GÓMEZ PALLARÈS, «Nombres de artistas...» (n. 120), página 74.

122. Véase la nota 56.