Algunos mosaicos hispanorromanos de época tardía

De todos es conocido que el estudio del mosaico romano ha experimentado un notable progreso en el último decenio.

Esta corriente de estudios ha alcanzado muy pronto los centros investigadores españoles. En muy pocos años la bibliografía española sobre mosaicos se ha duplicado pero al mismo tiempo se ha experimentado un avance mucho más considerable en los aspectos metodológicos y analíticos de su estudio.

Sería erróneo creer que este estudio de los mosaicos hispánicos es, en cierto modo algo limitado en sí mismo, una aportación más al estudio de las manifestaciones artísticas hispanorromanas. Una serie de problemas de carácter histórico, el origen del latifundismo residente, y cultural, gustos e ideales de estos propietarios, van siendo conocidos gracias al estudio de las decoraciones musivas. Quisiera presentar aquí un grupo de mosaicos hispanorromanos de época tardía. No se trata en general de piezas nuevas pero sí ejemplares que hasta el presente no han sido objeto de una especial atención. Si bien su tema no es cristiano existe, más allá de lo argumentai e iconográfico, la inconfundible relación de época, ambiente y estilo.

Uno de los aspectos más prolijos del estudio de un mosaico es sin duda la descripción por ello, a fin de no sobrepasar los límites debidos, reduciré ésta al mínimo esperando que las imágenes suplan a las palabras.

Aunque estudiado en varias ocasiones creo necesario dedicar unas líneas a un mosaico emeritense firmado *Ex officina Anniponi* [1].

El nombre se ha leído Anniponius (Toynbee) o Annius Ponius (García Bellido). Por mi parte leo simplemente Anniponus o, probablemente, Annibonus pues la confusión p por *b* es sumamente frecuente en la epigrafía hispánica [2]. Esta lectura evita la excisión en dos *nomina,* Annius y Ponius, poco probable en la época que fue realizado este mosaico. Añadamos que un Annibonus aparece en una inscripción cristiana de Roma contemporánea de este mosaico [3].

Aparte los elementos estilísticos que muestran sobradamente que este mosaico no puede considerarse anterior a finales del s. V o inicios del s. VI existe una particularidad paleográfica —las *ff*— que, como comunicara Mallon a Blanco, nos lleva por sí misma a principios del s. VI. De hecho si el mosaico

[1] MÉLIDA, *Cct. Mon. Esp. Badajoz,* I, 136 ss.; II, fig. 167; *HE,* II, 709, fig. 554 = II[2]); MACÍAS, Mérida monumental y artística, 1929[2], 188 ss., n.º 197; BLANCO, *BRAH,* CXXXI, 1952, 273 ss.; TOYNBEE, *Some notes on Artists in the Roman World,* 1951, 45, n. 12; GARCÍA BELLIDO, *AEArq,* XXVIII, 1955, 13 s., fig. 13; *EAA, s.* v. "Anniponus"; CARANDINI, *Arch. Classica,* XIV, 1962, 234 s., lam. CIV, 1; GARCÍA BELLIDO, *Archivo de Beja,* XXII, 1965 (sep.).

[2] Cfr. *C1L* II (índice gramatical).

[3] DIEHL, 2598.

ha sido fechado en la segunda mitad del s. IV o considerado poco posterior a Teodosio no ha sido por motivos estilísticos, valoraciones paleográficas o —sencillamente— atendiendo las calamitosas circunstancias que viviera Mérida en el s. V sino por el prejuicio de considerar que la legislación antipagana de Teodosio excluyó de por sí y bajo severas penas toda representación de carácter mitológico.

Aun sin insistir en el problema del cumplimiento de estas disposiciones —no demasiado atendidas si observamos que en el 405 y el 406 tuvieron que renovarse— es evidente que en ellas lo que se proscribía era el culto público y sus ceremonias pero que estaba muy lejos de la mentalidad de la época confundirlo con lo que era patrimonio cultural. La diferencia entre el mito como elemento del repertorio artístico y el culto está clara en un intelectual tan vinculado a la corte teodosiana como era Prudencio *(Contr. Sym.,* I, 502 ss.). Bien conocido es el mantenimiento, tanto en Oriente como en Occidente, de la tradición iconográfica y el repertorio de inspiración mitológica abandonado en todo caso no por leyes y prohibiciones sino por la razón muy humana que *en* cierto momento —tras etapas de copias y réplicas semimecánicas— este repertorio nada decía a los más. No creo necesario ir más allá de recordar el mantenimiento de estos temas en piezas procedentes de talleres que trabajan para personalidades destacadas de la vida oficial como es el caso de los dípticos consulares o los temas míticos en los reversos de las series monetales. La asociación de lo cristiano y lo pagano en la sociedad del Bajo Imperio no necesita muchos detalles.

Estilísticamente el mosaico ofrece un claro ejemplo de disociación de la organicidad y la forma. Su autor intenta mostrarnos aún una composición ambiciosa, inspirada indirectamente en un gran modelo pictórico. Sin embargo planos y volúmenes, perspectiva y escorzo son problemas que escapan a su sensibilidad y a su habilidad hasta llegar a resultados grotescos como en la representación de la pantera. Por la misma razón tampoco vaciló en «rellenar» algunos vacíos con elementos geométricos u ornamentales, como la crátera, que poco o nada se vinculaban con la composición.

Annibonus recordaba sin duda representaciones del mito de Ariadna en Naxos pero no entraba en su propósito transcribir este mas que representando sus personajes principales. La Ariadna recostada ha sido variada en su posición, para ajustarla al espacio disponible, hasta llevarla a una colocación oblicua inestable y forzada. Por su parte el Dionysos ebrio —tema de tan alta tradición y repetición— aparece con abundantes fallos interpretativos, desde el vestuario —que recuerda una posible vinculación con la iconografía tardía de los genios del Otoño [4] hasta la representación del brazo derecho— harto peregrina— o la corona de pámpanos. Pan y el sátiro parecen, quizás por su menor frecuencia, haber sido realizados tras un examen algo más atento de los modelos del cuaderno de bocetos. El desinterés, en la clamide ondeante del primero y la *pardalis* del segundo es tan evidente como la incomprensión del *pedum* que se muestra aquí cual ininteligible flagelo...

No sigamos más en este inventario de las desviaciones de Annibonus. Solo

[4] AMADOR DE LOS RÍOS, *Monumentos Arquitectónicos de España,* **II, 1887,** 65 ss. HANFFMAN, *The Season Sarcophagus at Dumbarton Oaks,* II, fig. 146. No conozco edición fotográfica de este mosaico conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba.

el tema y un remedo de composición unen su obra a las artesanas versiones pompeyanas del romántico tema de la princesa minoica en Naxos... Son dos mundos diferentes inexplicables cuando todo quiere justificarse por la falta de habilidad y descuido. Son dos mundos diferentes porque su propósito, sus intereses y su concepción son distintos. Como a tantos decoradores hispánicos de origen popular los grandes cuadros de la gran pintura helénica nada le decían a nuestro Annibonus. Trabajaba de encargo, escogido por el propietario el tema y el espacio, en algo que escapaba a su interés y comprensión, con buena voluntad y afán y quedando tan orgulloso de su obra que quiso hacer saber claramente, inocente publicidad, cuál había sido el taller que se había encargado de su realización.

La importancia de este mosaico no radica en su perfección de dibujo, su sentimiento pictórico o el planteamiento y solución de problemas de escorzo.

El problema que nos plantea este mosaico es muy otro. Es el problema que, con lenguaje netamente positivista se llamó «la decadencia de la forma» tomando la parte por el todo. Es en realidad el problema de la « disolución» de las viejas concepciones de la representación pictórica, de los volúmenes y del espacio. Un problema que se muestra claramente en pavimentos como el emeritense en el cual la incomprensión de forma-volumen-perspectiva-tema es manifiesta.

Esto no puede atribuirse a provincialismo —difícilmente explicable en una localidad como Mérida— ni tampoco a barbarización. Es algo mucho más hondo que nos llevaría a un planteamiento —caso de querer profundizarlo— total de la significación y contenido —no valoración formal— del arte del Bajo Imperio.

Todo ello no tiene cabida en el s. IV ni en Occidente —con una relativa excepción en Britania cuya musivaria nunca llegó a adaptarse totalmente a las concepciones mediterráneas aparte una que otra obra producto de fugaces visitas de artesanos vinculados a los talleres de Treveris— ni en Oriente. En el caso concreto de la musivaria hispánica es patente la aceptación de las corrientes —que podrían en cierto modo llamarse clasicistas— derivadas del renacimiento constantiniano, con sus inspiraciones cultistas y su perduración hasta el arte teodosiano con una patente rotura con la tradición popular propia del arte tetrárquico aún evidente en mosaicos situables hacia el 325 aproximadamente.

Con mayor o menor precocidad este cambio se observa en Oriente y en Occidente. En el primero la tradición organicista de origen clásico es más viva, tanto que puede dar lugar a los llamados —mal a mi juicio— caracteres «helenísticos» del «renacimiento macedonio». En el segundo es más precoz singularmente en aquellas áreas donde la tradición clásica era más débil o más superficial en todo caso unas y otras regiones, ora en el s. VII, ora en el s. VI, documentan claramente esta rotura que, en cierto sentido, se mostrará también en la casi general desaparición en Occidente de representaciones figuradas en las artes decorativas y su substitución por un amplio y preciosista ornamentismo geometrizante.

Algunos ejemplos pueden aducirse que muestran la vinculación de este mosaico de Mérida no a una particular falta de habilidad o desconocimiento del oficio sino a unas tendencias generales en el arte tardorromano. Ejemplos principales me parecen mosaicos como el de Cheikh Zouede —el de tema dio-

nisiaco es especialmente ilustrativo— o el del «sacrificio de Isaac» en Beth-Alpha. Para ambos son válidas las palabras de Carandini :

«Qui ogni rapporto organico e prospettico viene deformato fino al punto di rendere invisibile e incompresibile il tramite tra iconografia, contenuto ed espresione formale. Elementi geometrici e vegetali colmano gli spazi vuoti in modo eccentrico, per cui le immagini vere e proprie, già inconsistenti, cadono in una astrazione ancora più pazza, i personaggi valgono quanto le rondelle, i rami e il vaso. Il mito e la vicenda non esistono più. Domina la distruzione del mito; l'horror vacui é l'elemento dominante» [5].

Me parece muy próximo en época, ambiente cultural, gusto y concepción un mosaico hallado en Estada (Huesca) [6].

El mosaico de Estada no ha tenido la fortuna bibliográfica del mosaico emeritense. Espera una descripción detenida de igual modo que el lugar del hallazgo espera una adecuada excavación. Tampoco su texto virgiliano ha sido objeto de edición —no figura en ICERV— pese a la especial importancia de su adecuación a un determinado ambiente cultural.

Pese a la distancia geográfica el mosaico de Estada merece un comentario análogo al que Carandini dedicó al mosaico emeritense. También aquí rondos y elementos decorativos tienen un significado análogo al de las figuras y domina el *horror vacui* al igual que en aquel. Pese a su fecha avanzada, probablemente principios del s. VI, el mosaico mantiene aún una vinculación formal con la iconografía mítica. Desde luego la identificación de la escena no es fácil. Habría que pensar o bien en un tema análogo al de la bien conocida *lanx* de Corbridge —cuya exegesis constituye uno de los problemas más notables de la iconografía tardorromana— o bien en una alusión a temas circenses o —simplemente— lúdicos cuanto no —una de las posibilidades apuntada en ocasiones para la *lanx* de Corbridge [7]— una alusión al juicio de Paris. En todo caso el tema no obedece a una inspiración cristiana.

El *horror vacui* es aquí tan acusado como en el mosaico de Mérida. Algo sorprendente si se tiene en cuenta la relativa compostura del mosaico del *dominus* Vitalis en la villa de Tossa de Mar [8] y cuya fecha no se aleja mucho de la del mosaico aragonés. Respecto al cromatismo dominan los tonos pardos

[5] CARANDINI, *O. C,* 1. c. Para el mosaico de Cheik Zouede, cfr. CLÉDAT, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte,* 1915, 15 ss.; BONICATI, *Commentavi,* 1959, 97 (= Studi *di storia dell'arte sulla tarda antichitá e sull'Alto Medioevo,* 1963, 143); CARANDINI, O. *C,* 220 s. Mosaico de Beth-Alpha, SUKENIK, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha,* 1932. FREY, *Rivista di Archeologia Cristiana,* 1933, 287 ss.; ISRAEL, *Mosaicos de sinagogas bizantinas* 1906.

[6] SALARULLANA, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Zaragoza,* 1934, A ss., DEL ARCO, *Cat. Mon. Esp., Huesca,* I, 1942, 56; GALIAY, *La dominación romana en Aragón,* 1946, 233. Se conserva en el museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hace algún tiempo el prof. Mariner emprendió el estudio —no fácil— de la inscripción.

[7] Cfr. especialmente STEFANELLI, *Arch. Classica,* XVII, 1965, 95 s., n. 9-10 y TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans,* 1964, 306 ss. Mi interpretación se aproxima a la de GARDNER, *JRS,* V, 1915, 66 s.

[8] La edición fundamental es la de CASTILLO, *Ampurias,* I, 1939, 235 ss. Muy reproducido el mosaico de Vitalis (cfr. PALOL, *Tarraco hispano-visigoda,* 1953, 39; BALIL, *La mosaique gréco-romaine.* París, 1963, 1965, 34) que me inclino a vincular al repertorio que Grabar ha denominado "ciclo de los latifundistas".

En general todo el conjunto musivo ha sido atribuido al s. IV. Por mi parte reconozco en este un pavimento mucho más antiguo, segunda mitad del s. II, perteneciente a

—más acusados que en el mosaico de Mérida— y obscuros. En este sentido pudiera postularse un parentesco —puramente cromático— con los dos mosaicos dionisiacos de Liédena y que considero muy posteriores al s. IV, fecha propuesta por Mezquíriz.

Un aspecto interesante del mosaico de Estada, quizás uno de los más interesantes, es su contribución al conocimiento de un determinado ambiente cultural. Su texto virgiliano presupone —en el cliente ya que no en el artesano— uia cierta cultura clásica, fácilmente explicable si se tiene en cuenta el nivel cultural de los círculos cesaraugustanos— y para el yacimiento de Estada se propuso ya una vinculación con círculos culturales eclesiásticos— en el mundo romanotardío. A mi juicio falla aquí el presupuesto de Carandini respecto a la participación de unos equipos de artesanos alejados personalmente de la cultura tradicional y que son incitados por sus propios clientes a desarrollar su propia tradición no culta. Un débil atisbo de vinculación a la cultura tradicional permanece —y no solo en el tema— vivo en el mosaico de Estada.

Un contrapunto a estos dos mosaicos pudiera establecerse estudiando a continuación el citado mosaico del *dominus Vitalis y* el pavimento de un edificio cultural del s. VI descubierto, hace medio siglo, en Vejer de la Frontera. Desgraciadamente éste —hoy perdido o enterrado— sólo me es conocido por borrosas fotografías que no permiten formarse un juicio personal sobre el mismo [9].

la primera villa. Aparte éste los restantes pavimentos corresponden al periodo fines del s. V mediados del s. VI.

El uso de círculos adornados con temas geométricos ha sido comentado por CARANDINI, o. c, 235, n. 118 para Mérida pero es aplicable a Estada. En Tossa los círculos se vinculan aún a una sintaxis compositiva. Esto responde, a mi juicio, a que se mantenía aún viva —aunque transformada en su concepción y representación— en algún aspecto la tradición africana de los mosaicos adornados con coronas de laurel, presente en las Galias y en la villa romana de Artieda de Aragón (cfr. *AEArq,* 1965, en prensa). De las piezas aducidas por Carandini me parece la más efectiva el conocido "mosaico de los ríos" en Die *(Inv. Gaule,* n.° 131). Excluyo en cambio la conocida copa del "sacrificio de Isaac" de Boulogne (véase ahora para esta serie de piezas HARDEN, *Journal of Glass Studies,* II, 1960, 4555). No creo adecuado tampoco aducir nuestras estelas de la Meseta.

[9] Pese a haberse publicado hace medio siglo —y en un trabajo que es sin duda uno de los mejores estudios sobre mosaicos publicado en España durante la primera mitad del s. XX— este pavimento no ha entrado en la bibliografía española y como es de suponer aún menos en la internacional. Me parece acertada la tesis del autor vinculando este mosaico al dominio bizantino en la Bética aunque será necesario concretar su origen y prototipos que me inclino a situar en el Africa Menor (MOLINA, *Boletín de la Comisión Provincial de Cádiz,* 1921, 59). Por el contrario uno de los pavimentos de la villa de Daragoleja, Granada (cfr. GÓMEZ MORENO, *Misceláneas,* I, 1949, 384, fig. 25. No he podido consultar OLIVER-HURTADO. GÓMEZ MORENO, *Informe sobre varias antigüedades descubiertas en la vega de esta ciudad, Granada,* 1870) creo debe atribuirse a estos momentos de los s. V-VT; no así los mosaicos de las figs. 24 y 26 aunque uno de los de la fig. 24 parece tardío en cuanto es posible juzgar por esquemas y dibujos.

Por el mismo motivo prefiero prescindir aquí del bien conocido —aunque a través de un medio vicario como la litografía— pavimento de la basílica de Santa María de Palma. La relación estilística y cronológica con los mosaicos de las termas de Ponpeianus en Oued Atmenia *(Inv. Algerie,* n.° 260; TISSOT, *Géographie comparée...)* y de Sila (GSELL, *Recueil de Constantine,* 1905, 1 ss.) aducidos por Carandini (o. c, 217 n. 42). Esto es fácilmente explicable si se tiene en cuenta que el N. de Africa y tas Baleares formaron durante los s. V-VII parte de una misma unidad poltica y cultural. Esta vinculación no peninsular de

Otro elemento sorprendente —sin paralelo en Tossa— son las formas infantiles del diseño de la figura humana en el mosaico de Estada. En este sentido hay un abismo entre el pavimento aragonés y el emeritense, apenas sin paralelos en la musivaria pero no sin réplicas entre la producción musiva post-justinianea del Africa Menor [10].

No faltan ejemplares conspicuos de esta producción en el ámbito de los pavimentos raramente ornamentales y, generalmente geométricos. Hasta ahora éstos han sido los menos atendidos aunque su número no sea indiferente y —en ocasiones— pueden contribuir a aclarar problemas de cierto interés [11]. Desgraciadamente muy pocos pueden ser estudiados directamente. En unos casos hay que considerarlos perdidos o incluso destruidos. En otros casos la

las Baleares ha sido señalada ya para lo prehistórico por Roselló pero en lo romano y tardorromano se observa durante el Alto Imperio una prevalencia de suministros itálicos en los productos manufacturados especialmente cerámicos (algo semejante inducen a sospechar los mosaicos altoimperiales de Pollentia) substituida durante el Bajo Imperio por la creciente difusión de las elaboraciones culturales —incluyendo las de carácter artístico— norteafricano. Palo], *o. c,* 38 señaló ya adecuadamente estos reflejos africanos en el mundo de las Baleares. Los nuevos resultados inciden en su confirmación.

[10] Dos mosaicos africanos, ambos en el Museo del Pardo, confirman esta vinculación en lo que respecta a este diseño "infantil" de la figura humana o de las representaciones animales y vegetales —una total ausencia de organicidad— frente a un cierto cuidado por las representaciones arquitectónicas (p. e. el edículo de Estada). Cfr. *Inv. Mos. Tunisie,* n.º 771; CARANDINI, O. *C.* 218, láms. XCVI, 2 y XCVII, 1; LAVIN, *Dumbarton Oaks Papéis,* XVII, 1963, 270. Atribuidos generalmente a época vándala su cronología avanzada se confirma comparándolos con la 1 luda sepulcral de la basílica de Tebessa fechada en el 508 (BALLÚ, *Le monastere byzantin de Tébessa* 1897, lám. V; GSELL, Les *monuments antiques de l'Algerie,* II, 1901, 273; CARANDINI, *O. C,* 217, n. 42, lám. XCV, 2). Las diferencias entre este mosaico y los precedentes son, a mi juicio, demasiado acusadas para poder suponer que se llegará a tales formas de representación —los precedentes en lo vegetal son indudablemente más antiguos y pudieran remontarse en su génesis al s. IV— en un breve espacio de tiempo. Algo semejante se observa si se compara el pavimento de Estada con los oscenses de Montecillas fechibles en el s. V. Una esquematización tal apenas se adivina en las minúsculas figuras —puesto que el pavimento se concibió en función del conjunto y tales elementos eran secundarios— del mosaico circense de Casariche (Sevilla) —cfr. mi estudio sobre los mosaicos circenses hispánicos— que en cierto modo puede ilustrar sobre la significación real —no en las bellas láminas de Laborde— del mosaico circense de Itálica que me inclino a fechar en el s. V (recuérdese que Itálica aún mantuvo una cierta importancia en los s. VI y VII. Cfr. las referencias reunidas en GARCÍA BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Itálica,* 1963, 48 s.).

[11] Entre este conjunto de pavimentos ornamentales tardíos creo necesario recordar los hallazgos efectuados en distintas ocasiones en trabajos realizados junto las iglesias de Tarrasa de tan discutida cronología y que no son anteriores al s. V. Perdidos otros hallazgos hoy sólo los conjuntos musivos pueden aportar alguna base para el esclarecimiento de los problemas cronológicos que plantea este conjunto monumental y los edificios que les precedieron. Esperamos tratar de ellos próximamente.

Otro mosaico geométrico de cronología avanzada —no anterior al s. V— ha sido hallado —y enterrado nuevamente— en una villa romana de Albesa (Lérida) (PITA Y DÍEZ-CORONEL, *Ampurias,* XXV, 1963 (pubi. 1965), 241 s., lám. II (abajo).

Más definible me parece el bien conocido mosaico de la *exedra-stibadium* de una villa romana de Vilagrasa (Lérida). Descubierto en una pequeña prospección *(A1EC,* VII, 1921-26, 93; PUIG y CADAFALCH, *L'Arquitectura...* 247 (restos arquitectónicos), 372 (mosaico). Fotografía Archivo Mas (mosaico restaurado y completado instalado en el Museo Arqueológico de Barcelona). Este mosaico no carece de interés —a mi juicio— para contribuir al esclarecimiento de la cronología de uno de los pavimentos de Tarrasa.

Por el momento me es imposible aportar precisiones respecto a una pintura que adornaba el zócalo de la habitación en que fue hallado este mosaico *(A1EC,* cit., 92, fig. 168).

Fig. 1.—«Dionysos e Ifigenia». Mosaico de Mérida.
(Foto Archivo del Instituto Español de Arqueología)

Fig. 2. — Mosaico de Estada [Museo de Bellas Artes de Zaragoza).
(Foto del Instituto Arqueológico Germánico, Madrid),

Fig. 3.—Detalle de uno de los mosaicos de la villa romana de Tossa de Mar (Gerona, *in situ*).

(Foto Archivo Más)

Fig. 4.—Conjunto del mosaico del «Dominus Vitalis» en la villa romana de Tossa de Mar (Gerona, *in situ).*

(Foto Archivo Más)

Fig. 5.—Mosaico de una villa romana de Vilagrassa, Lérida (Museo Arqueológico de Barcelona).
(Foto Archivo Más)

Fig. 6.—Mosaico del «dominus Dulcitius», de la villa romana «El Ramalete», en Tudela. (Museo de Navarra).

(Foto Archivo Uranga)

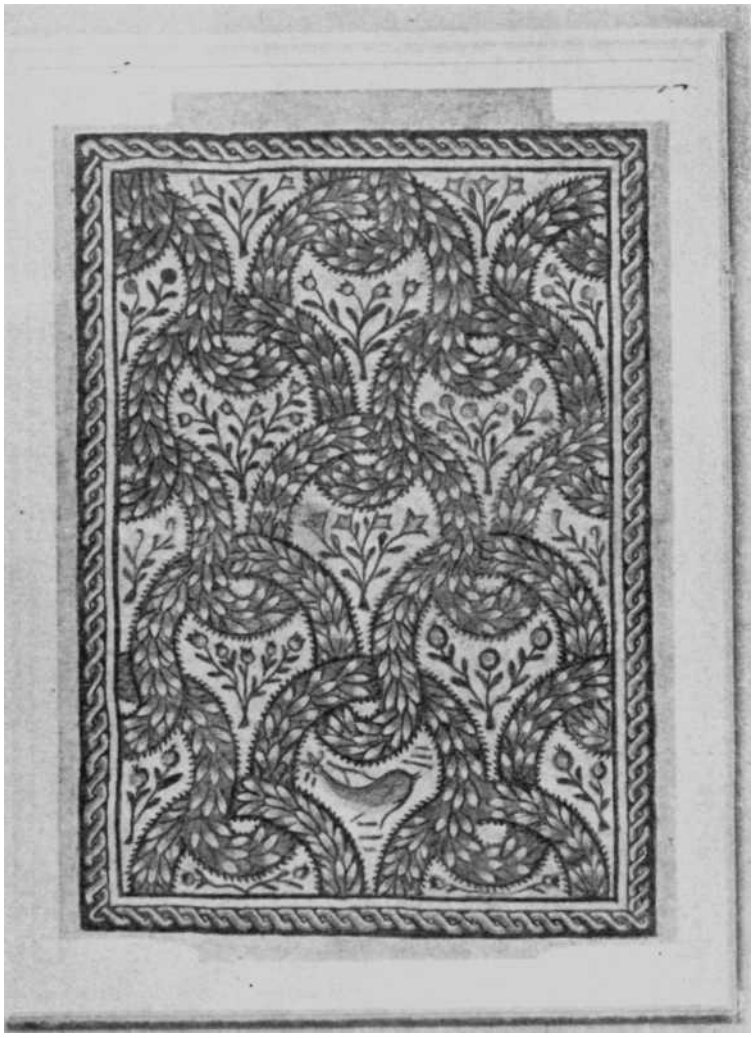


Fig. 7.—Mosaico ornamental de la villa romana de «El Ramalete». (Museo Arqueológico Nacional).

(Foto Museo)

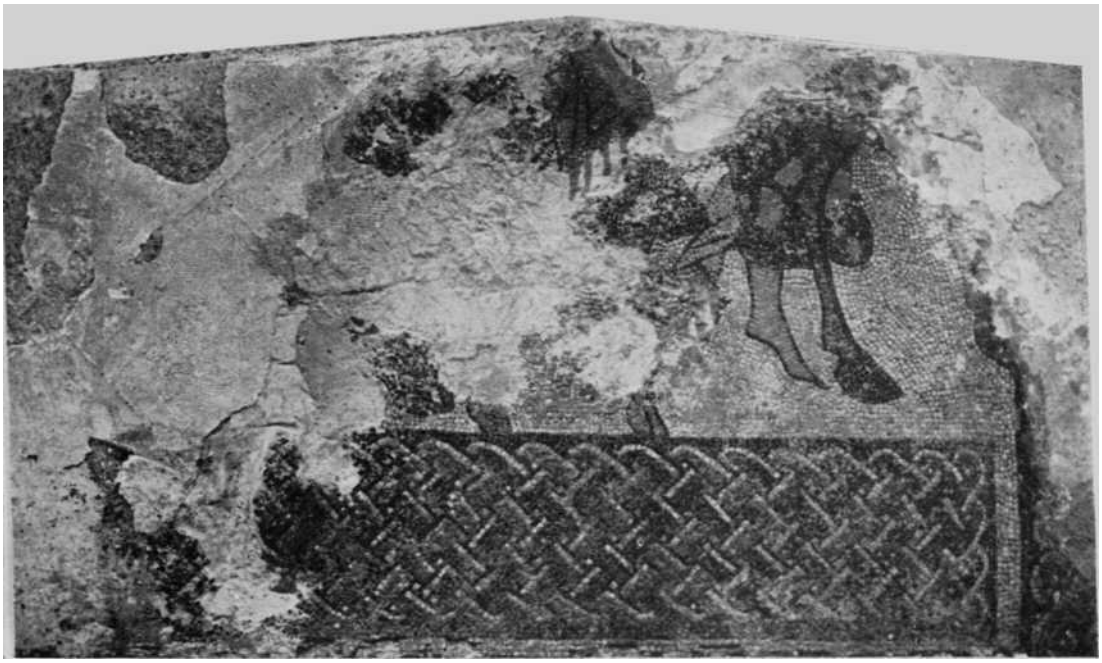
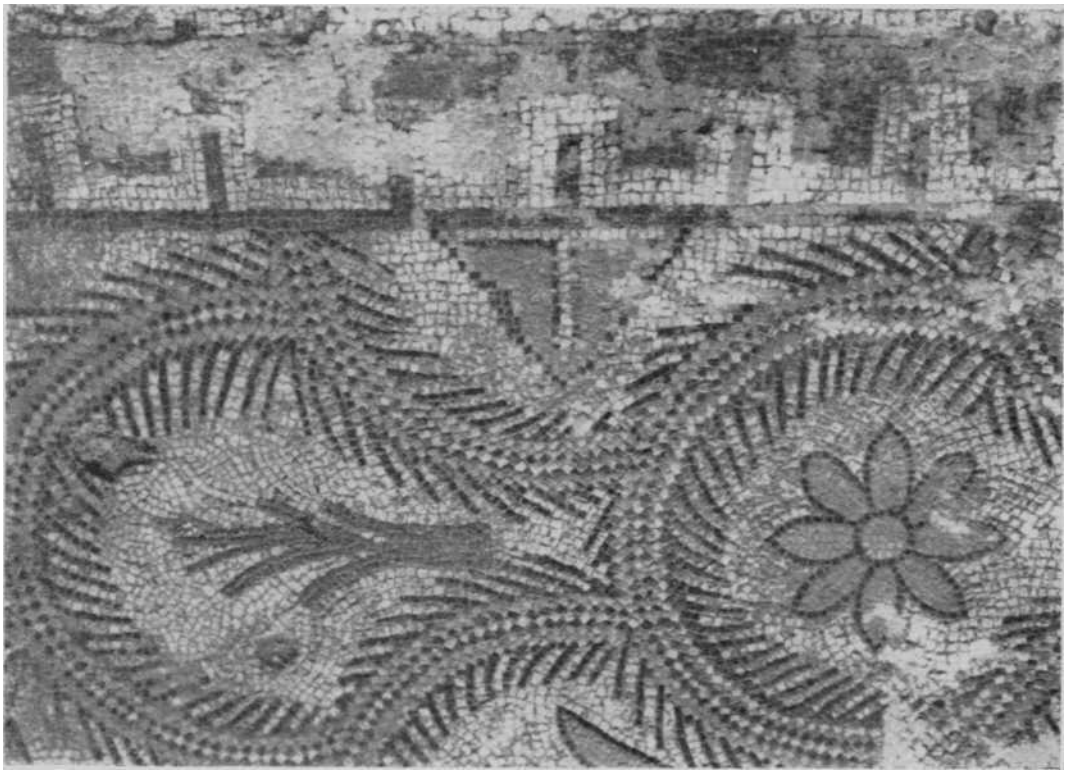


Fig. 8.—Mosaico del «Triunfo de Dionysos», de la villa romana de Liédena, Navarra. (**Museo** de Navarral.

(Foto Archivo Uranga)

Fig. 9. -Mosaico de la villa romana de Puigvert de Agramunt, Lérida.

(Cortesía de D. Rodrigo Pita Mercé)



Figs. 10 y 11.-Mosaicos de la villa romana de Albesa, Lérida.

(Reproducidos por amable autorización de su descubridor D. Rodrigo Pita Mercé)

documentación es insuficiente y todo análisis elemental requiere una previa excavación lo cual pocas veces puede realizarse. Una de las pocas excepciones es un mosaico hallado en una villa romana del término de Villagrassa en la provincia de Lérida uno de los territorios que en los últimos años viene ofreciéndonos materiales más notables para el estudio de los mosaicos tardíos hispanorromanos.

El tema de este mosaico es el de los *scuta* de origen helenístico, bien documentados en los mosaicos de los s. I, II y aun posteriores —no creo necesario insistir respecto a los ejemplares hispánicos de este período como tampoco los policromos del s. III— que parece resurgir en la temática pavimentai del s. IV avanzado.

Podrían aducirse como paralelos algunos ejemplares de las basílicas de Aquileya. Desgraciadamente su cronología —pese a los numerosos intentos atributivos más fundados en la pura interpretación textual que en el análisis de los propios pavimentos— no me parece ofrecer buenas bases para su utilización. Lo mismo creo puede decirse —sin entrar en las excepciones— por lo que respecta a los pavimentos de otros edificios culturales de las costas adriáticas.

Una serie de ejemplos bien fechados —generalmente por material epigráfico— nos ofrecen las basílicas de Gerasa [12] La «Glas Court», hacia el 350/75, la basílica de San Jorge (529/33) y la de los «Profetas, Apóstoles y Mártires» (hacia el 464/65) muestran este tema aunque con una organicidad que no hallamos en modo alguno en el harto más modesto de Villagrassa ni en el, algo más próximo, de Egara.

En el mosaico de Villagrassa la disposición de la decoración del *scutum* recuerda ya los motivos de «facetas» tan usados en las artes menores de la época de las invasiones. La técnica «parentemente regresiva, del blanco-negro halla su equivalente en un territorio tan alejado de este procedimiento como es el Norte de Africa y aun puede justificarse por una vinculación a las formas plásticas excisas tan unidas a la tradición cultural del Occidente romano y que, en cierto modo, puede ser uno de los orígenes de los motivos de «facetas».

No obstante uno de los elementos que mejor definen el ambiente cultural de esta obra es un motivo aparentemente secundario, los temas vegetales que adornan los ángulos del mosaico. Esto no puede extrañar puesto que cuando se analizan composiciones musivas figuradas realizadas en el período comprendido entre los s. IV y VI se observa claramente que son las representaciones de vegetales, árboles y plantas, las que con mayor precocidad acusan la pérdida del sentido organicista de la representación y quienes más pronto muestran la tendencia a reducirse a formas ornamentales. Prescindiendo de la musivaria romanobritánica —cuyo sentido de la organicidad fue siempre débil y por ello (aparte su aislamiento de los centros, como los africanos, que establecían en cierto modo un repertorio temático y compositivo adoptado por buena parte de los países de Occidente) mas propenso a la presentación precoz de formas no organicistas— se observa que en Hispania este proceso no se introduce hasta el segundo cuarto del s. IV. Las formas ilusionistas de los árboles en el medallón de *Dulcitins* en uno de los mosaicos de la villa de «El Ramalete» (Tude-

[12] GRÜNHAGEN, *Der Schatzfund von Gross Bodungen,* 1954, passim.

la, Navarra) no acusan especial diferencia con las que se advierten en el mosaico severiano de la caza hallado en Conimbriga.

De igual modo los pequeños elementos vegetales de uno de los mosaicos de «El Ramalete» (especialmente el conservado en el M. A. N. que muestra un tema «de alfombra» muy propio del s. IV y quizás vinculado al africano llamado de «plumas de pavo real») no muestran diferencias especiales respecto al uso común en los mosaicos africanos de los s. III-IV y que en Oriente —por up fenómeno de conservación de la tradición cultural— mantiene un mosaico de Apamea fechado en el 539 d. d. J. C.[13].

Ahora bien cierto proceso de esquematización se advierte ya en la llamada «villa constantiniana» de Antioquía (paneles secundarios)[14] y aún más en el grupo de mosaicos de Qasr-el-Lebia de Tripolitania que corresponden al 539[15], los ya citados del *Vicus Castrorum* de Cartago[16] así como en un mosaico de la misma localidad que debe corresponder a inicios del s. V[17]. El mosaico de Vilagrassa debe corresponder probablemente a principios del s. VI.

El contraste de este pavimento con la musivaria del s. IV, segunda mitad, en la misma zona puede advertirse en dos conjuntos. De una parte el de la villa romana llamada de Fortunatus en el «Pilaret de Santa Quiteria» en Fraga (Huesca) y de otra en el recientemente descubierto de Puigvert de Agramunt (Lérida).

El estudio de los mosaicos de la villa de Fraga requiere una detención descriptiva que no puede tener cabida aquí. Respecto al de Puigvert de Agramunt debemos advertir que nos ha sido imposible estudiar directamente el pavimento almacenado en el Museo Arqueológico de Barcelona y cuya instalación no parece cercana[18].

En apariencia lo más sorprendente de este mosaico es una escena de *venatio* debido a la suma pobreza del repertorio musivo hispánico en temas de anfiteatro. Prescindo sin embargo de este punto que ya he estudiado anteriormente[19].

La postura del *venator* incitando al león —hoy perdido— en nuestro mosaico tiene su traducción exacta en un mosaico de Cherchel[20] aunque en éste sea sólo friso de una composición más ambiciosa lo que en nuestro mosaico ha pasado a ser tema central. La sumaria representación de la arquitectura del anfiteatro —que se presta a ser confundida con una representación de cueva o cubil— se aclarará al recordar la del mosaico del llamado «Banquet costumée» de El Djem cuya exégesis ha desarrollado magistralmente nuestro colega Salomonson[21].

[13] Cfr. LAVIN, *O. C,* 192. La fecha se establece gracias a una inscripción de los mismos.
[14] LEVI, *Antioch...,* I, 334; Lavin, *o. c,* 192.
[15] GOODCHILD, *Antiquiaries Journal,* 1961, 218 ss.; Carandíni, *o. c,* 219, la, CII 2.
[16] Citados en nota 10. Me inclino a la cronología "postjustinianea" que propone Lavin.
[17] I*nv. Tunisie,* n.° 672; Lavin, *o. c,* 238.
[18] BATISTA, *Ampurias,* XXIV, 1962, 217 ss.; PITA, **DÍEZ-CORONEL**, *NAH,* **VI**, 1962 (**pubi.** 1964), 171 ss.
[19] BALIL, *Hommages Pigamiol,* en prensa; *AEArq,* 1953[3] (en prensa).
[20] ALLAIS, *Djemila,* 1938, 74 ss.; LESCHI, *Djemila. Antique Cuicul,* 1953[3], 15; *Algerie Antique,* 1952, 149; LAVIN *O. C,* 237 (hacia el 387); BALIL, *Hommages Piganiol,* cit. (375-400).
[21] *Bull. Antieke Beschaving,* **XXXV**, 1960, 25 ss.

Si el campo del mosaico, con sus motivos vegetales estilizados en ocasiones —los roleos de acanto —nos manifiestan el gusto por las composiciones musivas inspiradas por la técnica —quizás también en la temática— de alfombras y tapices aparece como elemento común este gusto por la estilización que alcanza incluso —con cierto expresionismo— a la dinámica figura del *venator*.

El estudio de la indumentaria de éste se presta a algunos comentarios. Incluso pudiera suponerse alguna que otra confusión —si el artista no se hallaba demasiado familiarizado con los espectáculos de anfiteatro— con el equipo de los púgiles. Afortunadamente no faltan paralelos —raunque no demasiado abundantes— que permiten excluir esta interpretación. He reunido este material en mi estudio iconográfico —ya citado— sobre este mosaico y no creo necesario repetirlo aquí.

Lo observado en el estudio de este cuadro, que incluye además una representación de paisaje urbano, tiene su correspondencia en el estudio de los elementos que pudiéramos llamar «de relleno» y que constituyen el campo del mosaico. Advertiré sin embargo que el elemento de paisaje urbano plantea algunos problemas que no puedo tratar aquí con detención puesto que el material comparativo aducible es muy abundante. Recordaré sólo que es algo frecuente esta adecuación de la escena lúdica —circo o anfiteatro— a un ambiente urbano aunque no se intente siempre con la cuasi precisión topográfica que nos muestra el mosaico del «Gran circo» en Piazza Armerina.

La orla como línea o cinta ondulada es un elemento de amplia cronología como hemos observado al estudiar el mosaico circense de Barcelona —doble en este caso— y sólo probativo en relación al conjunto pero no como elemento aislado [22]. En ocasiones ya no es orla sino elemento del umbral como en un mosaico inédito del *oecus* absidiado de la villa romana de Magazos (Avila).

Respecto a la decoración del campo observaremos que la colocación de crateras, laureles y acantos corresponde al principio de lo que Lavin ha llamado «diagonal compositions»[23] y que universalmente se han considerado reflejo de decoraciones pictóricas —o en estuco— de «soffiti» y bóvedas de arista.

Trazar la historia de estos tipos compositivos es intersesante aunque en sus primeras formas sean muy distintos de nuestro mosaico. En Antioquía los ejemplares más antiguos corresponden, caso de la «House of Menander», a fines del s. III d. d. J. C.[24] pero en Occidente son anteriores. Si fiamos en la cronología adrianea propuesta por miss Blake debiéramos comenzar la serie con el mosaico de Poggio Mirleto en los Museos Vaticanos [25] cuya disposición recuerda más el mosaico de «La gran caza» de la «villa constantiniana» de Antioquía [26].

[22] Tabla de formas, LEVI, *Antioch...,* I, 452, fig. 174. El tema se halla aún en los mosaicos de la mezquita de Omar en Constantinopla (cfr. CRESWELL, *Early Muslim Architecture,* I, fig. 288.

[23] LAVIN, *O. C,* 219, ss.

[24] LAVIN, *O. C,* 192.

[25] *Blake II* 175 s., lám. XLI, 4.

[26] LAVIN, O. C, 181.

Desgraciadamente la cronología adrianea del mosaico de Poggio Mirleto no es convincente. Poco casa en el ambiente general del mosaico itálico —blanco y negro— de época adrianea un pavimento policromo de estas dimensiones. Se complica más el juicio cuando se tiene en cuenta la serie de restauraciones abusivas. En parte Gonzenbach [27] acepta algo la cronología de Blake, Adriano-Antonino, pero otros muestran claras reservas [28]. Por mi parte considero que aceptar esta cronología implica una vinculación al ambiente africano —concretamente al grupo musivo «grutesco» de las termas de Acholla— y debiera considerarse obra de un artesano itálico que operaba en Italia o un artista itálico de formación africana. Aparte los citados de Acholla habría que aproximarlo al dionisiaco de La Chebba [29] y al dionisiaco de Djemila [30] característicos de la obra de la llamada escuela de Byzacena en época antoniana [31].

Otra pieza aducible sería el mosaico de Dionysos e Icaro en la villa de los Laberii en Udna. No conozco directamente el pavimento y las distintas posiciones hacen ser precavidos en el juicio. Gauckle proponía fines del s. I —inicio del s. II [32] —lo cual me parece imposible. Berard los fechaba a fines del s. II— inicio del s. III [33]. Levi [34] propuso que no podían considerarse anteriores a Adriano —lo que acepto en su primera parte—. Parlasca [35] los situó en la segunda mitad del s. III. Picard [36] los ha situado hacia el 160 y Gozenbach [37] en el s. III.

El principio de composición en diagonal es a mi juicio el origen de la serie de mosaicos con esquemas en enramada como los conocidos dionisiacos del N. de Africa y, en parte, el, hoy perdido, de Sagunto. Advierto que el mosaico de amorcillos vendimiadores de Carpe (Alicante) obedece a otros principios.

Estas enramadas son sin duda los precedentes más inmediatos de aquellas composiciones en que la desaparición del fondo neutro da lugar, como en la nuestra ,al relleno del campo con roleos de acanto y espacios ocasionales ocupados por elementos florales.

Es este ya el caso del citado misaico de Oudna pero también el del mosaico dionisiaco de Susa generalmente fechado hoy a principios del s. III [38] pero que Carandini sitúa —no sin discrepancias de otros autores— a principios del s. IV [39]. Me parece que en este caso hay que tener en cuenta sus semejanzas con los mosaicos itálicos en blanco y negro [40] que Picard supone vinculados en

[27] *Gozenbach,* 289.
[28] PICARD, *Etudes d'Archeologie Classique,* II, 1959, 80 ss.; *La mosai que...,* cit.
[29] *Inv. Tunisie,* n.° 86; Levi, *AH. Bulletin,* XXIII, 1941, 278.
[30] LESCHI, *Mon. Piot,* XXXV, 1935-36, 138 ss. (propone la época de Commodo), Picard, *Etudes...* 91 (hacia el 135).
[31] *Etudes...,* 80 s.
[32] *Mon Piot,* I, 1896, 177 ss.; *Inv. Tunisie,* n.° 376 .
[33] *Mel. Rome,* LII, 1935, 128; LUI, 1936, 157.
[34] LEVI, *Antioch,* 207.
[35] *Gnomon,* 1954, 113.
[36] *RA, 1*960, II, 34.
[37] *Gozenbach,* 289.
[38] *Faucher,* n.° 57.099 (con bibl. prec.)
[39] CARANDINI, *O. C,* 215, n. 35 propone inicios del. sIV Picard, *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica. Roma* 1958, III ss. sostiene una cronologia severiana. Foucher, *Hadrumetum,* 1964, 233 propone también una cronologia severiana.
[40] *Blake, II,* lam. XXXIX, 3-4.

parte al mundo africano [41]. Coetáneos serían un mosaico de *thiasos* marina hallado en Lambessa y que parece debe llevarse a fines del s. II [42] aunque Levi ha aducido argumentos para llevarlo a una fecha más cercana al 150.

Menos dudas ofrece colocar a principios del s. III el mosaico —también con cráteras —de Kourba (Cartago) [43] y el dionisiaco de El-Djem [44]. Considero algo distinto el mosaico de los «amorcillos vendimiadores» de Hippona [45] que Lavin ha incluido en esta serie. Sí incluyo —habida cuenta de la simplificación impuesta por sus reducidas dimensiones— uno de Valentía Banasa [46] o uno de Thuburbo Maius con las crateras sustituidas por cálices de acanto —que ejercen la misma función— y con acantos en lugar de vides [47]. Lo mismo sucede también en el mosaico circense de Dougga que, generalmente, se atribuye al s. IV [48].

Quizás el mosaico más ilustrativo para nuestros propósitos, aparte los ya citados, sea el «calendario» de Cartago conservado en el Museo Británico [49]. Este debe fecharse en la segunda mitad del s. IV, probablemente hacia el 350-75 [50]. En él vemos cráteras, roleos de acanto y rollos de laurel en perfecta correspondencia con lo observado en el mosaico de Puigvert de Agramunt. Las diferencias obedecen a la necesidad de inscribir en campos trapeciales los motivos que en el nuestro se encierran en grandes triángulos. Téngase en cuenta además que en este caso la semejanza llega incluso a la utilización del tema de la cinta ondulada como orla.

Cinta y roleos como orla los hallamos en los bien conocidos mosaicos de las villas de Tabarka. Ahora Carandini [51] fecha estos pavimentos *en* los primeros años del s. V aunque por mi parte creo preferible situarlos a fines del s. IV probablemente en su último decenio.

Un mosaico de Cartago, fechable en la segunda mitad del s. IV [52], muestra roleos análogos. También los hallamos en Hammam-Daradji [53], en varios fragmentos de Susa [54], que documentan también las cráteras y los rollos de laurel, y en uno de El Djem [55]. Los rollos de laurel aparecen, pintados, en la iglesia

[41] *Mosaique...,* 27.
[42] *Antioch,* I, 529. Por mi parte considero que esta fecha es solo un *terminus antequem non.*
[43] *Inv. Tunisie,* n.° 496; MERLIN, POINSSOT, *Mon Piot,* XXXIV, 1934, 153 (antoniniano), Picard, *Mel Rome,* LVII, 1941-46, 54, n. 3 (principios del s. III), LAVIN, O. *C,* 221 (misma fecha).
[44] *Inv. Tunisie,* n.° 67; PICARD, *Mélanges Picard,* II, 1949, 815 s. (fines s. III); *Karthago,* I, 1951-52, 178, n. 15 (principios del s. IV), *RA,* 1960, II, 35, n. 3 (hacia el 250); Lavin, *o. e,* 222, n. 185 (hacia el 250 o algo antes).
[45] MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone,* 1958, 133.
[46] POINSSOT, LUQUET, *Publications du Service des antiquités du Maroc,* IX, 1951, lam. III.
[47] MEERLIN, POINSSOT, *Mélanges Picard,* II, 1949, 732 ss.; LAVDJ, *O. C,* 222.
[48] POINSSOT, QUONIAM, *Karthago,* IV, 1953, 153 ss., fig. 10.
[49] *Hinks,* n.° 31; STERN, *Le calendrier de* 354, 1953, 215.
[50] Trato de ello con mayor detención en mi estudio sobre el mosaico de Arróniz.
[51] *Inv. Tunisie,* n.° 940; CARANDINI, *O.C,* 211, n. 3.
[52] *Inv. Tunisie,* n.° 602 a.
[53] *Inv. Tunisie,* n.° 585 b.
[54] *Voucher,* passim.
[55] *Inv. Tunisie,* n.° 71 d.

española de Santa Eulalia de Bóveda [56], en el baptisterio napolitano de San Giovanni in Fonte [57], hacia el 400 d. d. J. C. En Ravenna los hallamos en el mausoleo llamado de «Gala Placidia», en Roma en Santa Constanza [58] y en Santa Agnese [59]. Insistir en su continuidad nos llevaría ya a los mosaicos ravennates de San Vitale, las orlas de muchas laudas sepulcrales africanas, del s. VI, y a las pinturas de la iglesia asturiana de Santullano [60]. El mosaico de Puigvert de Agramunt debe situarse en la segunda mitad del s. IV probablemente ya en su último cuarto. En este sentido el pavimento es casi contemporáneo del conocido mosaico «de las Musas» de Arróniz (Navarra) hoy en el Museo Arqueológico Nacional y que he estudiado recientemente.

La riqueza hispánica en pavimentos musivos del Bajo Impero es extraordinaria y los hallazgos —cuotidianos— de estos últimos tiempos vienen a confirmarla. Casi un cincuenta por ciento de los pavimentos que hoy conocemos corresponden a este período. Lo geométrico y ornamental representa una parte considerable —como siempre sucede— en este conjunto. No obstante aparecen también en él composiciones figuradas de gran interés. En general son conocidas —en su mayoría— por todos pero posiblemente corresponden también a este círculo cultural numerosos pavimentos hoy perdidos, «La Vendimia» de Duratón (Segovia), «Orfeo» de La Alberca (Murcia), «Nacimiento de Afrodita» de Lorca (Murcia), etc. Alguno de ellos quizás reaparecerá pero otros, como el «Baño de Pegaso» de San Julián de la Valmuza (Salamanca), pueden considerarse perdidos para siempre sin que podamos aclarar ni precisar su encuadre cultural.

Importa sin embargo que estos pavimentos sean estudiados y valorados con amor prescindiendo ya de aquella postura un tanto despreciativa —que transparentaba en el calificativo de «decadencia»— con que antaño fueron juzgados [61].

ALBERTO BALIL

[56] SCHLUNK, BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los s. IX y X,* 1957, 50, **lam. I.**

[57] STUHLFAUTH, *Reinhold-Seeberg Festschrift,* 1929, 121 ss.

[58] STERN, *Dumbarton Oaks Papers.*

[59] DEICHMANN, *Früchristliche Kirclien in Rom,* 1948, figs. 19 ss.

[60] SCHLUNK, BERENGUER, *O. C,* 50 s.

[61] Deseo hacer constar mi agradecimiento al investigador dn. Rodrigo Pita Mercé que generosamente me ha facilitado fotografías y copia de la memoria (inédita) sobre la primera campaña de excavaciones en la villa de Albesa y numerosas referencias sobre hallazgos de mosaicos en las provincias de Lérida y Huesca.

APENDICE. *Sobre las asociaciones de elementos paganos y cristianos en las artes menores del Bajo Imperio Romano.*

Ante el temor de que algunos pretendan ver en algunos temas de los mosaicos romanos tardíos de España documentos de una continuidad pagana me permito recordar que el uso indiscriminado de temas paganos y cristianos no es en absoluto excepcional y se documentan en ambientes plenamente cristianos.

Recientemente este tema ha sido recordado en dos trabajos. Con expresivo esbozo por Stefanelli *(Archeologia Classica,* XVII-2, 1965, 282 s.) (publicado en 1966) y con mayor detalle por Degen *(Helvetia Antiqua Festschrift Emil Vogt,* 1966, 2655), Steiger *(Jahrbuch der Schweizerischen Gessellschaft für Urgeschichte,* LI, 1964, 115). Si un simbolismo neutro se ha visto en la famosa fuente de Kaiseraugst con erotes pescadores, si una pieza netamente pagana como la *lanx* de Corbridge se asocia a piezas cristianas y si una inscripción cristiana aparece en una pieza con decoración netamente pagana como es el cofre de Protecta en el tesoro del Esquilino tampoco podremos extrañarnos que el obispo Exuperius dedicara a la iglesia de Bayeux un plato con escenas que hoy no juzgaríamos adecuadas y tampoco nos extrañará que un discípulo de San Juan Crisóstomo viera en ciertas pinturas de caza y pesca escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Las palabras de Stefanelli me parecen un buen colofón a este tema: «Questo fattp non doveva rappresentare niente di eccezionale in un epoca in cui la vera credenza nelle divinità pagane si era ormai spenta e la rappresentazione di queste divinità non aveva più quel carattere religioso... Tali rappresentazioni facevano infatti oramai parte del patrimonio artistico e culturale ,al quale si rifaceva..., e come tali avevano oramai perso ogni preciso significato».

Sólo me queda por recordar un libro harto indicativo en su título y contenido, el de WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art,* 1951. Es decir un libro basado en un mundo cultural en el cual la polémica religiosa —y el temor a un renacimiento pagano— alcanzó un significado que nunca tuvo en Occidente.