

UN MOSAICO NILOTICO DE LA BETICA

POR

ALBERTO BALIL

Los temas nilóticos apenas tienen traducción en la musivaria hispánica. Sólo conocemos dos piezas seguras, un mosaico de Mérida y otro de Itálica<sup>1</sup>, aparte algunos fragmentos de la región valenciana pertenecientes a pavimentos que quizás pudieron contener temas o motivos del llamado repertorio nilótico. Mérida ha ofrecido un gran pavimento pero en él lo nilótico se reduce a una cenefa. Este pavimento no ha sido estudiado por ahora aunque desde hace algunos años se ha publicado una documentación gráfica suficiente. Respecto al mosaico de Itálica las reproducciones gráficas publicadas no han dado lugar a un estudio<sup>2</sup>. Posiblemente ello se deba a que ni uno ni otro mosaico, aunque el de Mérida sea mucho más variado y rico en motivos, ofrezcan novedad o variedad especiales respecto a otros. Creemos, sin embargo, que ambos mosaicos ofrecen su interés dentro de su tema y en este sentido quizás uno de los aspectos de cierta importancia sea no sólo su escasez sino su concreción en el llamado tema de los pigmeos.

Aún pudiera añadirse otro aspecto. Ambos mosaicos pertenecen a la conocida técnica musiva en blanco y negro —en un negro *sui generis* que varía entre el azulado y el gris plomo debido a la ausencia de materiales que ofrezcan un auténtico negro como los asequibles en Italia— y estos mosaicos en España no son demasiado frecuentes cuando el inventario se delimita y reduce a las composiciones figuradas<sup>3</sup>.

En lo que yo conozco, los hallazgos de mosaicos con estos temas

---

(1) El mosaico de Mérida ha sido reproducido o citado en varias ocasiones pero no estudiado. Buenas fotografías del mismo, especialmente en lo que se refiere a la orla con motivos nilóticos, en García Bellido, *AEArq*, XXXII, 1960, 174 ss. El mosaico de Itálica es el tema del presente trabajo.

(2) Véase nota 11.

(3) Sólo conozco por el momento los siguientes:

1.—Barcelona. Mosaico de las termas de la "plaza de San Miguel" (Bail, *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, I, 1960, 21 ss. (con bibl. precedente). Tritones e hipocampos.

corresponden a un área muy reducida, aparte un posible ejemplar de las proximidades de Alejandría, cuya publicación esperamos en el ámbito de los estudios de Adriani sobre el paisaje nilótico, Africa, Italia e Hispania.

- 2.— Sabadell. Mosaico de la villa romana de "La Salut" (*Carta... Barcelona*, 1946, lám. XII). Poseidón y Tritón (generalmente interpretado este último como nereida. Debe ser una tritonisa).
- 3.— Sagunto. Descubierta en el s. XVIII. Hoy perdido (Balil, *Zephyrus*, en prensa). Dionysos niño cabalgando sobre el tigre.
- 4.— Pamplona (Mezquiriz, *Príncipe de Viana*, XV, 1954, 236 ss. *La excavación estratigráfica de Pompaelo*, 1958, 14 ss.). Hipocampos, orlas con lienzos de muralla y torres.
- 5.— Uxama. Excavaciones de Morenas de Tejada (Taracena, *Carta... Soria*, 181). Crátera grifos y peces.
- 6.— Elche (Albert, *AEArq*, XVIII, 1945, 340 ss.). Monstruos marinos, máscara de Okeanos. Etc...
- 7.— Calpe. Mosaico de una villa (Cavanilles, *Descripción... del reino de Valencia* II, 1795, 226; Cean, *Sumario...*, 61 s. Descubierta nuevamente en 1965 y trasladado al Museo de Alicante). Amorcillos vendimiadores.
- 8.— Córdoba. "Plaza de la Corredera" (García Bellido, *BRAH*, CLVII, 1965, 186 s.). Peces (este mosaico muestra algunos toques de color).
- 9.— Itálica. "Casa del Gimnasio" o "Casa de la exedra". El mosaico aquí estudiado.
- 10.— Cartama. Mosaico de una villa (Posac, *AEArq*, XXXV, 1962, 175 ss.). Escenas de bodegón.
- 11.— Mérida. Mosaico de Seleucus (García Bellido, *o. c.* en n. 1). Estaciones, musas, friso de tema nilótico y otros elementos.
- 12.— Caldas de Montbuy. Inédito (debo agradecer al director del Museo Municipal, don Leodegario Sala, su amabilidad en facilitarme fotografías y datos sobre este pavimento). Orla con representación de torres y lienzos de muralla.

Como se ve este material es particularmente reducido, aun suponiendo que las piezas que desconozco duplicaran la lista anterior, en relación con el amplio conjunto de mosaicos hispanorromanos figurados. Calculo el número de estos últimos en unos quinientos (incluyendo los ejemplares perdidos pero de los cuales poseemos datos, descripciones o dibujos) aproximadamente —con mayor precisión entre cuatrocientos y quinientos— por lo cual es fácil ver lo insignificante de la proporción. Ahora bien si se tiene en cuenta lo ofrecido por territorios como las Galias o las provincias africanas —donde el número de mosaicos figurados supera extraordinariamente mis cálculos para Hispania— se acierta a ver fácilmente que el número de los hallazgos hispánicos supera lo previsible.

Aun añadiré que a mi juicio esta lista aumentará forzosamente en los próximos años. De los doce mosaicos aquí inventariados siete han aparecido en el presente siglo y tres se conocían ya a fines del s. XVII. Quizás no esté de más observar que siete han aparecido fortuitamente, no en trabajos de excavación,

No creo sea sorpresa observar que Africa ofrece el mayor número de ejemplares<sup>4</sup>, quizás por la evidente razón de ser el territorio romano que, hoy por hoy, ofrece mayor número de noticias y datos sobre hallazgos de mosaicos. Nos reducimos en este trabajo a un mosaico de Itálica, cuyo descubrimiento no se remonta a menos de un trentenio.

Este mosaico apareció en la denominada "casa del gimnasio"<sup>5</sup> o "casa de la exedra"<sup>6</sup>. Se acepte como más característico uno u otro nombre, lo que no deja de dar pie a las diferencias de interpretación<sup>7</sup> hay

(4) Reunido ahora en Foucher, *La mosaïque greco-romaine. Actes du Colloque international sur la mosaïque greco-romaine. Paris* 1963, 1965, 143 ss.

(5) Carriazo, *Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 1935 (= *Homenaje a Mérida*, III), 305 ss.

(6) García Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*, 1960, 94 ss.

(7) En el primer caso la justificación del gimnasio exige algo que ya apuntara Carriazo, el carácter colectivo de la vivienda. En este sentido Carriazo valoró ya la semejanza con la llamada "domus dei triclini" ostiense que, como se sabe era sede de una asociación colegial.

García Bellido, *Itálica*, cit., l. c. piensa en un criptopórtico y jardín con exedra. Por mi parte señalé ya en 1957 (*La casa romana en España*, tesis doctoral inédita) que la estructura me recordaba la de los llamados *hippodromi* de la arquitectura romana de villas y jardines.

Creo que la casa ofrece algunos problemas. La exedra cubierta se aparta de lo habitual en *exedrae* y *diaetae* de jardines donde se prefería el tipo pergola (un buen ejemplo en España es el aún inédito de la "casa n.º 1" de Ampurias). Quizás haya que pensar, simplemente, en una habitación de planta absidiada utilizada como comedor veraniego y adaptada al uso del *stibadium*.

Creo que toda posible explicación se deba a la singular planta trapecial de la *ínsula* donde se erigió esta casa. En mis visitas a Itálica no he podido ver claro si el "gimnasio-exedra" puede considerarse contemporáneo de los inmediatos muros de la *domus* o un añadido posterior que aprovechó una poco utilizable parcela triangular resultante de la construcción de la muralla. Por ahora la prioridad de la muralla respecto a la casa me parece una plausible y justificada hipótesis de trabajo que una pequeña excavación estratigráfica quizás pueda demostrar o rechazar.

Respecto a la planta de la casa, y de otras italicenses, mis puntos de vista son los mismos que en 1957 (cfr. *La casa romana en España* (extracto), 1959 y *Casa y urbanismo en la España antigua*, en prensa), es decir "casa de patio", lo cual me aparece traducción adecuada del italiano "casa a cortile" establecido por Calza, semejante a las que hallamos en Ostia y diferentes lugares del N. de Africa (desde Cirene hasta Volubilis) cuyo mejor ejemplo en España, aparte los italicenses, es la de Mérida (Sandoval, *CAN VII*, 1963 1965, 469 ss., sin plano) aunque con variedades debidas, a mi juicio, a las particularidades del terreno (esquemas seme-

que observar ante todo que este edificio se presta a ciertas coincidencias como interpretación de sus modelos<sup>8</sup> y a cierta variedad en lo que se refiere a su marco cronológico<sup>9</sup>. Resulta sorprendente el escaso número

jantes aparecen —por igual razón— en las ciudades de zonas montañosas de la Proconsular y de Numidia).

Creo advertir otra semejanza con las mansiones ostienses, *domus* o "casseggiato" según los casos, que sobrepasa a lo puramente arquitectónico. No veo en efecto una correspondencia en otros lugares con la interesante particularidad de la relativa independencia de los pisos altos, demostrada por lo periférico y vestibular de las cajas de escalera. Esto parece indicar que la planta alta (reconstrucción hipotética en Carriazo, *o. c.*) correspondía a pisos de alquiler o *cenacula* en su sentido pompeyano.

(8) La más evidente me parece la ostiense "domus dei triclini". Ahora bien la casa italicense es mucho más lujosa en su planta que las ostienses y no deja de ser una particularidad notable su grande y barroca fuente. En este punto creo que las semejanzas son mayores en lo que respecta al N. de Africa (sobre éstas véase lo que ya apunté —hoy muy susceptible de ser ampliado— en 1958 en BSEAAV, XXV, 1959, 25 ss.) donde el carácter señorial y residencial es muy acusado.

(9) El elemento comparativo ofrece como límites máximos tanto para los modelos o equivalentes ostienses como los africanos el período s. II-III d. d. J. C. Quizás en Africa pueda llegarse hasta ciertos momentos del s. IV pero como, hoy por hoy, todo intento cronológico debe basarse exclusivamente en los pavimentos musivos no puede afirmarse taxativamente una correspondencia entre la fecha de construcción de las casas y la cronología de sus pavimentos que establecen en todo caso un *terminus postquem non*. Respecto a la cronología de la "casa de la exedra" creo hay dos posibles *termina ante non*.

En primer lugar la hipótesis de trabajo de García Bellido (CAN VIII, cit. 454 ss.): *Les empereurs romains d'Espagne*, en prensa) sobre la fecha adrianea del urbanismo de Itálica. No veo por ahora argumentos en contra de esta hipótesis ni ésta puede excluir que entre el proyecto de Adriano y su realización —singularmente en la parte que concierne a la arquitectura privada— pudieran mediar varios decenios. Las diferencias entre proyectos y realidades son bien conocidas y el urbanismo antiguo puede ofrecer numerosas pruebas de ciudades cuyo ambicioso plan urbanístico nunca alcanzó a realizarse por completo.

En segundo lugar la relación entre la casa y la muralla. La cronología de ésta no se ha probado con argumentos arqueológicos pero la hipótesis de trabajo de Thouvenot atribuyéndola a los acontecimientos de tiempos de Marco Aurelio es aceptable. Ahora bien, el tipo de esta muralla, singularmente sus torres corresponde a modelos africanos. El más claro parece ser el de Cherchel ahora atribuible con cierta verosimilitud a la época de Antonino Pio y sus campañas africanas (Baradez, *Lybica*, II, 1954, 89 ss.).

Es la casa anterior a la muralla o posterior? El tema se centra a mi juicio en las relaciones entre muralla y "exedra-gimnasio". La parte residencial de la casa puede ser anterior o posterior, después veremos que elementos ofrece la casa para una datación, pues se alza en una *insula* que parece idéntica en el proyecto a la

vecina donde se halla la llamada "casa del Laberinto". La muralla parece algo posterior al plan urbanístico pues corta irregularmente la *insulae* (me parece sumamente probativo el plano en Bellido, *Itálica*, cit.). La propia "casa de la exedra" o "casa del gimnasio" muestra un achaflanado en su ángulo N. que es en todos sentidos consecuencia de la muralla, sea un "recorte" consiguiente a su construcción, sea que el trazado de la casa tuvo que adaptarse a la *insula* trapecial que en su lado N. es consecuencia del trazado de la muralla.

Una excavación estratigráfica, como se ha apuntado, y una cuidadosa limpieza de los muros quizás pueda aclarar este punto u ofrecer argumentos para una revisión de la cronología de la muralla. Ya se ha dicho que ésta se basa no en argumentos arqueológicos sino en una argumentación histórica, plausible y aceptable, de carácter atribucionista.

Sin entrar con detalle en el problema de la "exedra-gimnasio" hay que tener en cuenta algunos hechos.

a) Según Carriazo (*o. c.*) la excavación de la casa no ofreció hallazgos monetarios posteriores al comedio del s. III.

Hace unos años aludí a este hecho (*Cuadernos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, IX, 1957, 137) pero García Bellido considera el dato no utilizable (*Itálica*, cit., 25). Por mi parte sospecho que el área urbana de Itálica debió experimentar una cierta retracción durante el Bajo Imperio. Desconozco las cerámicas halladas en la zona hasta ahora excavada (y me temo que en algunas excavaciones como las dirigidas por el conde de Aguiar se debió prescindir en absoluto de la cerámica) pero me permito observar que en ninguna de las casas han aparecido mosaicos del Bajo Imperio. Por el contrario en el s. pasado no faltaron los hallazgos de mosaicos tardíos, entre ellos el circense me parece el más ilustrativo y me inclino ahora por una cronología más baja de la que postulé hace unos años (Balil, *BRAH*, CLI, 1962, 345 ss.). Por el contrario considero que ninguno de los mosaicos hallados en la zona excavada en el presente siglo (visitable en parte aunque en condiciones harto precarias) puede llevarse a fechas más recientes que las del comedio del s. III (y en general tampoco remontarse mas allá de la segunda mitad —último tercio del siglo II— con un especial predominio del mosaico severiano).

b) Las pilastras en planta de cruz del patio porticado.

A este argumento y al siguiente ha dedicado notable interés García Bellido (*Itálica*, cit., 94 ss.) quien aduce como primer ejemplo el de los pilares de la construcción diocleciana de la basílica Julia.

Este punto se prestaría quizás a ciertas consideraciones pseudofilosóficas sobre problemas de método y fuentes. La arquitectura oficial —los grandes monumentos— acepta y desarrolla soluciones que recibe, tras larga utilización, de la arquitectura privada. Desgraciadamente no sólo la arquitectura oficial ofrece unas posibilidades de conservación —singularmente en alzados— que faltan en la privada sino que también ofrece más precisiones cronológicas que la privada— donde sólo se consiguen a fuerza de cuidado y análisis metódico de las excavaciones.

Por mi parte y limitándome a Ostia hallo pilastras de planta cruciforme en construcciones adrianeas como las llamadas "Terme della Trinacria" (Reg. III ins. XVI, n.º 7), en la *insula* de Reg. I, ins. XII, n.º 10 y en la "domus dei Triclini"

(me limito a los resultados de Bloch, en SCAVI DI OSTIA, I, susceptibles de ampliación en el futuro). Prescindo aquí de la "domus del Protiro" cuya cronología en el s. IV-V me parece aceptable únicamente en cuanto a reutilización, según señalara Becatti en su bien conocido estudio sobre las casas del Bajo Imperio en Ostia, pero no aplicable a su origen. Me permito señalar que sólo en un caso, la *Insula* de la Reg. IV, ins. 3, n.º 8, podría suponerse una cronología severiana.

Algo parecido halló en el N. de Africa aunque, por desgracia, las cronologías publicadas sean mucho menos precisas y debamos quedarnos en un vago s. II-III d. d. J. C.

c) Las ánforas utilizadas en la bóveda de la "exedra" interesaron también a García Bellido (*Itálica*, cit., 100) quien aduce como primer ejemplo fechado el criptopórtico de la *domus severiana* en el Palatino (un buen dibujo en Durm, *Baukunst*, fig. 281 reproducido en Lugli, *La técnica edilicia romana*, I, 1957, 685 fig. 149).

Lugli ha reunido una serie de ejemplos del uso de tubos de barro o vasijas para aligerar bóvedas y cúpulas. Aparte el ejemplo, sin duda remoto, de las "Terme Stabiane" en Pompeya (éste y los siguientes en Lugli, *o. c.*, 690) hay uno mucho más efectivo que es el de su uso en el *heliocaminus* de villa Adriana (Paribeni, *Rend. Pontificia Accademia di Archeologia*, 1926, 75 ss.) y otros dos del s. II en Pisa (reproducido en Lugli, *o. c.*, 691, fig. 150) y en la "villa delle Vignacce" de la vía Latina (publicado por Angelis d'Ossat, *Romanità delle cupole*, 1946, 23 fig. 7. Trabajo citado por Lugli que no me ha sido asequible), Lugli, *o. c.*, 672. Me permito observar un dato quizás no secundario. En la "exedra" de Itálica las vasijas se utilizaron en los arranques (Bellido, *Itálica*, cit., 100) y no en las partes altas. Lo mismo observa Lugli (*o. c.*, 671) a propósito de estas construcciones del s. II. Prescindo aquí de lo observado, sin especificar, por Lugli respecto al uso de esta técnica en construcciones africanas del s. II.

Quisiera observar también, puesto que me parece de notable interés, que —dentro de lo por mí conocido— la "exedra" de esta casa italicense es, hoy por hoy, único ejemplo de esta técnica en la arquitectura romana de España. Quizás en el futuro podamos hallar otros ejemplos (prescindo de la cubrición, de época republicana, de una cisterna de Tarragona estudiada por Serra Vilaró. En ella las ánforas fueron utilizadas según un procedimiento que pudiéramos llamar de "falsa cúpula").

Lamento que este análisis, algo prolijo, no aporte soluciones precisas. Creo sin embargo que algo se deduce fácilmente de él y es la relativa inseguridad de las cronologías basadas exclusivamente en técnicas arquitectónicas y un hecho de cierto interés: *atendiendo exclusivamente a las técnicas* esta casa puede fecharse tanto en el s. II como en el s. III. Creo por consiguiente que a falta de los llamados "hallazgos menores", que a la postre representan otro *terminus postquem non*, es necesario insistir nuevamente en el estudio del mosaico frente al abandono en que, durante mucho tiempo, se le ha tenido.

Me parece inútil, hoy por hoy, intentar deducir algún dato de la construcción en ladrillo puesto que, por desgracia, el área de la España romana que mejores ejemplos ofrece del uso de este material, el teatro de Casas de Reina, las casas de fachada ostiense de Troia de Setubal, etc., corresponden también a las que han sido menos estudiadas.

de mosaicos que ha conservado esta casa y que induce a sospechar notables destrucciones<sup>10</sup>. El más conocido es el llamado popularmente "mosaico de los negritos", objeto de este trabajo<sup>11</sup>.

(10) Tras comparar mis notas con el plano publicado por García Bellido encuentro en esta casa (García Bellido, *Itálica*, cit., 93 fig. 31) sólo cuatro pavimentos:

- a) Mosaico de "los negritos" en la *latrina*.
- b) Mosaico de *Opus sectile* al E. del probable *triclínium*.
- c) Pavimento del ambulacro SE. del pórtico.
- d) Pavimento del ambulacro NE. del pórtico.

De ellos sólo he podido ver los dos primeros (no excluyo que la vegetación demasiado abundante en las ruinas de Itálica me haya impedido ver los dos últimos). Un quinto mosaico se conserva en el Museo de Sevilla pero su lugar originario se ignora (cfr. García Bellido, *o. c.*, 132).

Poco se puede aclarar con estos dos mosaicos de *opus sectile* puesto que éste es uno de los campos más desconocidos de la musivaria romana en lo que respecta a ejemplares de los siglos II-III.

El mosaico b) corresponde a un tema de casetones. Es decir, un motivo sumamente frecuente en la musivaria romana como ya he señalado en otro lugar (*AEArq*, XXXV, 1962, 45 ss.) El italicense me recuerda también, concretamente el mosaico citado en el párrafo anterior, uno de Sagunto (Vall de Plá, *APL*, IX, 1961, 162 ss.) que en mi estudio de los mosaicos saguntinos feché en la segunda mitad del s. II d. d. J. C. pero se observa cierto parecido con uno ostiense, "domus di Amore e Psiche", que Becatti (BECATTI n.º 59) lleva a fines del s. III d. d. J. C., y también en Zliten (*vide infra*).

Nada puedo decir de los mosaicos c) y d) pues sólo me son conocidos por el plano publicado por García Bellido (*Itálica*, cit., 1. c.) y su esquema compositivo me hace considerarlos susceptibles de toda clase de atribuciones entre el 150 y 250.

Si comparamos esta casa con las excavadas durante la dirección del conde de Aguiar se observa una pobreza de pavimentos que no está de acuerdo con su arquitectura. Esto me induce a sospechar que varios pudieron desaparecer a no ser que algún día pueda probarse que alguno de la colección Lebrija fuera arrancado de esta casa.

(11) El mosaico se ha popularizado gracias al negativo Más serie C 83068. Otra fotografía ha sido publicada por García Bellido (*Itálica*, cit. 98, fig. 34; en lám. XI reproduce el negativo Más). Mis intentos de mejorar los aspectos del negativo Más fracasaron puesto que este mosaico es difícilmente fotografiable sin recurrir a escaleras o andamios.

Las observaciones sobre el color se basan en mis notas y en el film obtenido en la primavera de 1964. Basándome en este material puedo observar que las teselas negras, en realidad azuladas, son casi del mismo color que las utilizadas en el mosaico de Córdoba, citado en nota 3, que filmé en la misma fecha. Las dos dimensiones se refieren a los ejes máximos prescindiendo del ligero entrante en el ángulo superior derecho. No es aconsejable calcularlas en las fotografías publicadas puesto que ambas acusan fuertes distorsiones. He comprobado mis resultados con los planos publicados por Carriazo y García Bellido.

Nuestro interés en este mosaico reside en tres aspectos, el temático, la rareza de los mosaicos bicromos figurados en el repertorio musivo hispánico y su cronología relativamente avanzada como luego veremos.

Creo que los tres aspectos justifican por sí solos un estudio algo detenido de este mosaico.

El mosaico aparece junto a un corredor que debió ser caja de escalera para el acceso al piso alto<sup>12</sup> y de tipo semejante a las frecuentes en Ostia. Dicha habitación fue utilizada como *latrina*. En parte la composición del mosaico, excepto los motivos aislados de los bordes, fue concebida para ser contemplada desde un solo punto de vista.

El mosaico mide 2,15 m. por 1,60 m. Las teselas son de 1,5 centímetros de lado en el fondo, blanco, ligeramente mayores, hasta alcanzar casi los dos cms. en las orlas y figuras.

El material utilizado es piezas de mármol blanco, algo gris, y negro-grisáceo azulado<sup>13</sup>.

(12) Para éste véanse las reconstrucciones hipotéticas, pero verosímiles, de Carriazo y García Bellido.

(13) Me permito observar que en los mosaicos bicromos hispánicos —limitándome a los figurados— nunca aparecen los negros intensos que se observan en los mosaicos de Roma y suburbio. En cambio los mosaicos ostienses muestran estas tonalidades azuladas que se observan también en todos los mosaicos hispánicos que he podido ver directamente (n.º 1, 2, 4, 8, 9, 11) y que me han confirmado para otros (el Dr. Manuel Pellicer para el n.º 7; D. Leodegario Sala para el n.º 12; D. Carlos Posac para el n.º 10).

Me permito advertir que, a mi juicio, no es posible —hoy al menos— conferir significados cronológicos o estilísticos —quizás no esté de más advertir que en éste como en otros casos entiendo por estilo la particular “manera” del musivario y sus afinidades y coincidencias con otros contemporáneos.

Respecto a los mosaicos ostienses creo haber podido observar directamente y en una u otra ocasión —entre 1955 y 1961— la casi totalidad de los inventariados por BECARTI a excepción de algunos ejemplares en colecciones particulares (p. e. “palazzo Cafarelli”) o almacenes de museos. Respecto al material de Roma y suburbio debo observar que mis lagunas son mayores tanto en lo referente a colecciones y almacenes algunos no accesibles (p. e. el Antiquarium Comunale). Me preocupa especialmente el color gris de algunos mosaicos que se hallan expuestos en uno de los patios de las Termas de Diocleciano (=“Museo Nazionale Romano”). Figurados o no estos mosaicos muestran una coloración gris plomiza en sus teselas “negras”. Es difícil precisar hasta qué extremo ello puede ser debido a alteraciones ocasionadas por la exposición de estos mosaicos a la intemperie, formación de colonias de líquenes (que no he podido observar o advertir), etc. Creo conveniente insistir en el hecho de que exponer un mosaico a la intemperie es una imprudencia, si se quiere hasta anti-



Itálica: “Mosaico de los negritos”

El mosaico muestra una orla de dentellones negros sobre fondo blanco a la que sigue un filete, dos hileras de teselas negras y la composición figurada. En ésta hay que distinguir dos partes, unos motivos periféricos y otros centrales. Los primeros aparecen dispuestos según los márgenes del mosaico en dos de sus lados. Los restantes se adaptan a un único punto de vista que corresponde al lado S.

En el lado S. hallamos en primer lugar y junto al ángulo izquierdo aparece un tallo. Este, al igual que los restantes, presenta esbozos de coloras acampanadas. Se trata de ninfas, quizás de nelumbos como los que abundan en otros mosaicos nilóticos. No obstante lo que vemos en el

económica. Es lamentable que en nuestros días se haya repetido con uno de los mosaicos enumerados en n. 3 (n.º 8 de Córdoba, hoy en una fuente de la "plaza del Dr. Fleming") la instalación intentada hace unos treinta años en el Museo Arqueológico de Barcelona con uno de los mosaicos de Badalona (cfr. Balil, *Zephyrus*, XV, 1964, 85 ss.) y que, tras ocasionar daños irreparables, requirió que el mosaico fuera sustituido por una reproducción. Un gasto que hubiera podido evitarse con una instalación más adecuada. Mucho pudiera hablarse de los formas más convenientes para la instalación de los mosaicos en los museos pero este tema merecería un espacio más amplio del que aquí cabe.

Respecto al tamaño de las teselas me permito insistir en mi convicción —desarrollada tras más de un decenio de estudio y observación de mosaicos— que este particular técnico carece en sí de significación cronológica. Existe sí, y creo es más importante, una relación entre tamaño de tesela y posición de la misma en el mosaico, entre tamaño de tesela y tamaño del mosaico, entre tamaño de tesela y composición. Desgraciadamente del tamaño de la tesela se ha hecho un mito —quizás por la facilidad con que algunos han abordado el estudio del mosaico romano— solucionador del problema cronológico del mosaico. No es accesorio observar que el extraordinario avance de los estudios sobre mosaicos entre 1950 y 1965 —superior al conseguido entre 1700 y 1950— nada ha podido obtener de una premisa tan simplista.

Puesto a aludir a mitos habrá que recordar también el mito de los materiales. Los profanos y catecúmenos de la musivaria han especulado abundantemente sobre el significado cronológico del empleo de los fragmentos de cerámica y materiales latericios para representar colores rojizos. Tal recurso es tan inocente que si algo sorprende es que no se comprenda que ello era posible en todos los momentos que fue necesario representar colores rojizos en zonas donde escaseaban o faltaban materiales líticos de este color.

Algo semejante sucede con las pastas vítreas que no son otra cosa que un sustitutivo de materiales y colores que escasean en la naturaleza.

Todo ello responde a una falacia, la simple falacia de que tras el mosaico de tradición helenística, especialmente raro —en España hay que reducirse a los *emblemata* ampuritanos que estudié anteriormente (excepto el de "Ifigenia en Aulida" que aparecerá próximamente)— y rico en policromía, hay que llegar a fines del s. II para encontrar una nueva floración de la policromía y con ello el recurso a las pastas vítreas.

mosaico no es una representación de una ninfa sino un recuerdo del repertorio habitual que el mosaicista representó esquemáticamente.

Sigue un pigmeo montado en una grulla, presentado de escorzo, y empuñando una lanza. Con ella aparece, o parece atacar, a un delfín —el mosaicista no se preocupaba de distinguir la fauna marina de la fluvial—, otra ninfa, un pez de apariencia marina, ya en el ángulo y otra ninfa.

En el lado E., y de abajo arriba aparece una grulla atacando a un pigmeo caído y que parece sujetarse en algunos tallos, junto a la grulla y detrás una ninfa.

No me atrevo a definirme en lo que respecta al uso de las teselas con pan de oro. Aparte las referencias —particularmente escasas— en la bibliografía yo sólo he podido observar tres grupos de mosaicos con este material. La serie de Ravenna, los —casi invisibles— de Santa María Maggiore con temas bíblicos y, en España el llamado "de las Musas" de Arróniz, Navarra (cfr. la bibliografía sobre este mosaico en mi trabajo de próxima publicación en *Príncipe de Viana*). Todo ello no me permite definirme, puesto que mi propósito es limitarme a los mosaicos anteriores al siglo VI d. d. J. C. y concentrarme en el mosaico pavimental que, desgraciadamente, es el que mejor podemos estudiar en este período, sobre la significación de estos materiales que, en lo pavimental, considero excepcional. (Por ello prescindo de las teselas con oro en la cúpula de "Centelles").

Tampoco me parece orientadora la técnica de colocación de teselas en el fondo blanco —neutro— del mosaico. Mis observaciones en pavimentos romanos coinciden con lo que observé hace un decenio contemplando la actuación de los artistas vinculados a la "Bottega del mosaico" de la Academia de Bellas Artes de Ravenna y en los mosaicos en blanco y negro realizados en Roma entre 1925 y 1940 (concretamente y en modo especial los de "Palazzo Venezia", "Foro Itálico" y "Circolo degli Artisti" en "vía Margutta") o el instalado en Madrid en el estanque de los jardines de la Sede Central del C. S. I. C. y realizado en los años 40.

He observado en conjunto un procedimiento de trabajo análogo y justificado por su facilidad. El musivario realiza en estos casos y en primer lugar —incluso los artistas contemporáneos de Ravenna que por razones de gusto, modelos y mercado centran su actividad en paneles musivos policromos de presentación parietal— la figura y, a continuación *rellena* los espacios inmediatos *vacíos* con teselas blancas. No obstante es preciso asegurar o consolidar la figura y por ello se practica el procedimiento de subrayar el contorno de aquella con una, dos o incluso tres hileras de teselas blancas y, a continuación se rellena el "campo" con varios procedimientos, lineales, escaqueados, diagonales, oblicuos, etc., que dependen tanto del espacio como de las posiciones más cómodas para el trabajo del musivario. Prescindo aquí de la técnica que podría llamarse "squamata" o "loricata" presente en mosaicos de varia época y lugar (entre ellos los de Dueñas para citar un ejemplar de España), puesto que traté de ella con cierta detención en otro lugar. En general esta técnica no ofrece argumentos —dada su disparidad cronológica— para atribuir un significado a sus ejemplos distribuidos por todo el mundo romano. Sin embargo pueden tenerlo sus ejemplares españoles.

Sigue un pigmeo pescando con caña, una náyadea de dos tallos y una segunda que ocupa el ángulo NE., parte de esta zona está ocupada por una grulla que, propiamente, se vincula a los motivos del lado N.

En el lado N. hallamos un pigmeo itifálico, barbudo cubierto con la habitual gorrilla que es en realidad un cáliz de nelumbo. Armado de un venablo, de hierro, geminado, al igual que su compañero del lado S. ataca a una grulla que, en parte, ocupa el ángulo NE. Siguen algunos trazos, análogos a los que aparecen junto al pigmeo pescador, y que juzgo representaciones de aguas u olas, un tema angular que parece un pasteropodo cuya concha se muestra entreabierta, un pez y, junto al entrante que sustituye al ángulo NW., otra náyadea.

En el lado W. aparecen dos elementos dispuestos para ser contemplados desde el mismo. En primer lugar, un ave que sujeta en su pico un reptil, probablemente una lagartija, si no es trasunto del pájaro camaronero que aparece en algunos mosaicos de tradición helenística, le sigue un crustáceo que puede ser una gamba o un camarón<sup>14</sup>.

Esta presentación del mosaico permite deducir, aparte algún elemento aislado como una representación de un calamar, una especial concesión de preferencia al punto de vista desde el lado S. unida a un sentido disperso de la distribución de los elementos accesorios.

Tales elementos accesorios corresponden a una idea poco clara —mejor fuera decir despreocupación— de la fauna fluvial. Se presentan como pertenecientes a la misma ejemplares marinos como, aparte un posible besugo, el delfín, la gamba, camarón o quisquilla, el calamar y la bastante dudosa representación de un crustáceo.

Puede añadirse a ello los trazos ocasionales que aluden a la representación de las aguas, los mismos que se advierten en las representaciones de las aguas del mar<sup>15</sup>. Este procedimiento me parece refleja, quizá

(14) Cfr. Balil, *BRAH*, CLV, 1960, 157 ss.

(15) De tiempo es propósito mío tratar en trabajo aparte los procedimientos utilizados en el mosaico greco-romano, s. V a. d. J. C. a VI d. d. J. C., para representar las aguas. De todos modos el material se ha reunido ya en parte en mi trabajo de nota 14 y en un trabajo en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, 1960-61, donde tales datos se presentaron a medida que problemas concretos exigían su estudio. Véanse más adelante las observaciones pertinentes al mosaico de Itálica.

sin comprenderlo, resabios de un recurso empleado en mosaicos helenísticos o de tradición helenística<sup>16</sup>.

La presentación de los motivos refleja dos hechos fundamentales:

a) Propósito decorativo y decorativista del musivario al emprender su labor.

b) Se vincula al anterior el desinterés por la representación espacial y, en consecuencia, la perspectiva con sistemas de escorzo. Tampoco hay un planteamiento de la perspectiva con el sistema de registros superpuestos. Los cuatro pigmeos representados corresponden, como mínimo, a tres escalas. Por consiguiente si se quisiera buscar registros, éstos serían oblicuos y perpendiculares lo cual no es aceptable.

Lo dicho se resuelve en una conclusión:

El propósito decorativo y decorativista lleva a un sacrificio o abandono de todo intento de presentación organicista. El contraste entre el mosaico de Itálica y los realizados con una concepción organicista —sentido de la espacialidad y del ambiente, singularmente en la diferenciación de tierras y aguas— es evidente cuando se compara el mosaico de Itálica con el tunecino de El-Alia que corresponde al s. II con retoques —o restauraciones— del s. III<sup>17</sup>.

Culturalmente el mosaico de Itálica representa:

Una concepción popular y ornamental frente a la intelectual y oficial del mantenimiento de la representación organicista y en perspectiva de herencia helenística que en los círculos aúlicos se mantiene —aunque se pierda su esencia— en lo formal hasta fecha muy avanzada como muestran los mosaicos del “palacio imperial” de Constantinopla.

(16) Me remito a mi trabajo citado en n. 14.

(17) Aludí al mosaico de El-Alia en mi trabajo citado en nota anterior. El mosaico ha sido publicado en *Inv. Mos. Tun.*, n.º 813; *Cat. Mos. Alaoui*, n.º 153, y ahora en Foucher, *La mosaïque gréco-romaine*, 137 ss., figs. 4-15.

En tiempos atribuí este mosaico al s. III influido por detalles de sus restauraciones (*o. c.*, n. 14). Las observaciones de Foucher, en carta particular, y, en 1963, el conocimiento de las fotografías de la parte conservada en el Museo de Susa (Foucher, *o. c.*, figs. 4-9, 11) me mueve a revisar mi primitiva atribución. Por su parte Foucher acepta —comunicación oral— mi atribución al s. III de algunas de estas restauraciones.

Esto no es excepcional en los mosaicos en blanco y negro aparecidos en España y ni siquiera en el conjunto de los mismos. La serie ostiense sería aún mejor ejemplo<sup>18</sup>.

Otras particularidades pudieran ser las diferencias de presentación y representación de las distintas figuras. Las plantas aparecen representadas de modo sumario, casi lineal, aparte detalles —trazos de teselas blancas— en las corolas de los nelumbos. Los peces muestran idénticos trazos con el significado de *lumi* o “reflejos” para conseguir cierto sentido de ilusionismo espacial. Otros se aprecian en el cuerpo de los pigmeos bien para diferenciar elementos del rostro, fosa orbital, nariz, labios, cabello, particularidades anatómicas, tórax, abdomen, surco inguinal, o indicar volúmenes, brazos, piernas, parrilla costal. En las grullas esta representación obedece siempre al interés en indicar detalles del plumaje.

(18) La serie ostiense reunida en Becatti, *o. c.* (con referencias a las piezas de Isola Sacra dadas a conocer por Calza, *La necrópolis di Isola Sacra*, 1940).

Respecto a los mosaicos españoles citados en nota 2 creo que este carácter popular se revela bien en n.º 8, 10, 11 y 12 (escorzo de una torre de la muralla que revela un interesantísimo intento, fallido, de adoptar una representación en perspectiva).

No se me oculta sin embargo que nuestras valoraciones prescinden forzada y forzosamente de un elemento fundamental: la intensidad lumínica. Los mosaicos expuestos o conservados en salas y almacenes de museo o in-situ aparecen ante nosotros en unas condiciones de iluminación muy distintas de las que fueron concebidos. Esto nos hace verlos con otros ojos de aquellos en que los vieran sus primeros propietarios.

Otro falseamiento es debido a su colocación. No olvidemos que tales mosaicos se concibieron como pavimentos no como decoraciones murales. No obstante en muchos museos debemos contemplarlos colocados en muros por razones varias, singularmente la falta de espacio o mejor conservación.

Quizás el caso más grave es el de los mosaicos conservados o expuestos in situ. Los medios de conservación y protección habituales, capas de tierra o arena para protegerlos de las lluvias o heladas, son tan rústicos como insuficientes. Se olvida demasiado que nuestro sol veraniego, y los contrastes térmicos en las temperaturas diurnas y nocturnas, son tanto o más fatales que aquéllas. Todo mosaico descubierto requiere de antemano una consolidación urgente, que no puede dilatarse por meses y menos por años. En segundo lugar requiere una cubrición y muros. Las “casetas” que en el s. XVIII y XIX protegieron los mosaicos de “Ifigenia en Aulida” en Ampurias, el “Dionysos sobre el tigre” de Sagunto o el “Pegaso y las ninfas” de San Julián de la Valmuga (Salamanca) eran más efectivas y protectoras que nuestros recursos actuales. En algunos casos ni siquiera esto basta. En zonas como Itálica donde el terreno cede paulatinamente se impone decisivamente que se disponga, por quien corresponda, su total traslado a museos monográficos o provinciales. El desolado panorama de las ruinas de Itálica, lo eran ya en tiempo de Rodrigo Caro, nada ganará

Analizadas estas particularidades del proceder o “manieia” del musivario pasemos a los elementos. Prescindiremos por el momento de toda generalización sobre el tema de los pigmeos<sup>19</sup>.

En primer lugar la orla de dentellones. Este es el motivo de mayor significación cronológica y uno de los que requieren mayor detención en su estudio<sup>20</sup>. En Roma este tipo de orla es frecuente. Posiblemente su origen deba buscarse en los dentellones de origen arquitectónico que aparecen en las orlas de varios mosaicos, en ocasiones unidos a temas de roleos y “peopled scroll”. Para éstos puede suponerse, en parte, una lejana génesis helenística que posiblemente se mantiene en el siglo II d. d. J. C. pero que en lo musivo —dentro de lo conocido— apenas alcan-

con la contemplación de la paulatina —más rápida o lenta— descomposición de sus pavimentos musivos. El problema me parece más grave en aquellos mosaicos que contienen materiales fácilmente alterables como los vítreos o de reducida consistencia como algunos líticos.

Tales decisiones tienen algo de quirúrgicas y por ello son poco gratas. Quizás se consideren amputaciones, todo traslado de materiales de su lugar de origen a un ambiente artificial como es un museo, tiene este carácter, pero tales amputaciones son el único medio de salvar estos mosaicos para las próximas generaciones. Se dirá que todo mosaico es caro y difícil de traslado pero más caras son las continuas restauraciones —que alteran o adulteran lo genuino del pavimento— y la periódica repetición de consolidaciones especialmente sustitutivas de otras anteriores realizadas con materiales tan traicioneros e inseguros como la cal. No es responsabilidad nuestra que en todos los países, o en muchos, se siga este proceder ni lo es tampoco el nefasto uso de la extracción de “muestras” resultante de una mal entendida economía. Es necesario convencerse y convencer del hecho evidente que los mosaicos son tan parte de nuestro patrimonio histórico artístico como puedan serlo las esculturas romanas, los vasos griegos, la pintura mural románica o los cuadros del s. XVII.

(19) Becatti, *EAA*, s.v. “pigmei” incluye como tales algunas representaciones, p.e. el pompeyano “juicio de Salomón” que otros consideramos temas de *grylls*. La distinción no es fácil puesto que en ambas series aparecen personajes etiópicos. Por mi parte circunscribo provisionalmente —en tanto no se nos ofrezca una mejor fórmula definidora— el análisis a las representaciones de pigmeos en un ambiente nilótico aunque en éste puedan incluirse, como en el nuestro, intrusiones de temas extraños.

(20) Aludí a ello en *AEArq*, XXXI, 1958, 63 ss. Afortunadamente el estudio del mosaico romano ha experimentado en los ocho años transcurridos desde la redacción de aquel trabajo un notable progreso. Por ello que creído preferible reemprender el análisis de este tema. Mi vieja convicción sobre su importancia y su significado cronológico se ha robustecido tras varias conversaciones con Parlasca en 1963 y 1965.

Advierto que, como otros trabajos, en este estudio prescindiré momentáneamente del material español sea debido a su dispersión bibliográfica, hallarse inéditos o por no haber podido examinarlos personalmente.

za, en las representaciones de este tema, el s. III. De todos modos pese a su origen helenístico este tema había alcanzado plena carta de naturaleza en el repertorio romano durante el s. I d. d. J. C.<sup>21</sup>. Debo advertir que prescindo de algunos motivos muy parecidos como las series de  $\Gamma$  en un mosaico del Museo de las Termas cuya composición es uno de los mejores paralelos para el famoso mosaico del "Kornmarkt" de Treveris<sup>22</sup>.

Este motivo puede usarse indistintamente para mosaicos figurados u ornamentales. Entre los primeros miss Blake reunió los *dissecta membra* de dos calendarios un *Iunius* del Ermitage (procedente de Roma, zona de los *Horti* de Mecenas)<sup>23</sup> y un *Maius* del Antiquario Comunale<sup>24</sup> que

(21) Cfr. RABM, LXIV, 1958, 297 ss.

(22) Blake III, 99, lam. XIX, 1-2.

(23) Primera edición en Korsunka, RM, XLVIII, 1933, 277 ss.; Blake III, 10, ss.; Lam. XX-2. Sobre su significación en la iconografía romana de los meses cfr. Stern, *Le calendrier du 354*, 212 ss.

(24) *Not. Sc.*, 1876, 186; Blake III, 104 ss., lam. XX, 2; Stern, *o.c.* 212 ss.; *Cat. Conservatori*, 272 s. lam. CVII; Colini, *Antiquario Comunale*, 1929, lam. IX (esta obra no me es asequible en Madrid).

Ha sido considerada creación del s. IV por Stuart Jones. Este autor se basaba en su semejanza iconográfica con la ilustración correspondiente del "calendario del 354" (utilizado entonces en la edición de Strzykowski, *Die Kalenderbilder der Chronographen vom Jahre 354*, 1888). Sin duda el rostro de *Maius* se presta a tal atribución pero hay que observar la semejanza de la representación de ojos y nariz con las "estaciones de Zliten" (cfr. Zliten, 102 ss.; Aurigemma, *Tripolitania*, 55 ss.). Hay que reconocer que el conjunto masivo de Zliten ha sido fechado de modos muy variados Aurigemma (*Zliten*, 269 ss. En *Tripolitania* Aurigemma se limita a resumir su posición anterior y prescinde de cuanto escrito más tarde sobre estos mosaicos) pensaba en la época flavia a lo cual se adhirieron Picard (*Karthago*, V, 1954, 207) Foucher (especialmente en manifestaciones orales cfr. *La mosaïque...* cit., 153) y Ville (mosaico de los gladiadores, *La mosaïque...* cit., 147 ss.), hacia el 100 Levi (*Antioch Mosaic Pavements*, 1947, 374): La época severiana ha atraído mayores adhesiones, Rumpf (*Malerei und Zeichnung*, 1953, 191), Parlasca (*Gnomon*, 1954, 111) Cagiano d'Azevedo (*Homages à Albert Grenier*, 1962, 374 ss.) y a ello me inclinaría también por mi parte.

El problema de Zliten es complejo. Al parecer las ilustraciones publicadas (singularmente las de Zliten) no traducen adecuadamente las calidades del mosaico y éste se muestra muy diferente si se contempla directamente (cfr. Ville, *o.c.*, 147 n. 8). Este puede explicar algunos errores, por mi parte no he visto los mosaicos, pero es evidente que varios investigadores que los han visto llegan a resultados muy diferentes.

Ciñéndome al material publicado tanto musivo como pictórico (sobre el significado de éste cfr. Foucher, *La mosaïque...* cit., 153) creo que hay que llegar a la conclusión de que la villa de Zliten fue habitada, adornada y modificada durante un cierto tiempo. Uno de ellos muestra un esquema compositivo propio de lo que se ha llamado

sólo con dudas incluyo en los mosaicos del s. III pese a la posición de Blake.

A este grupo, singularmente al primero, añadiré un mosaico con escena de interior y con procedimientos técnicos muy afines al *Iunius* de Leningrado. Si no se trata de piezas del mismo taller hay que concluir en una notable afinidad de los prototipos pictóricos<sup>25</sup>.

Un mosaico del Museo de las Termas, con motivos de la "expedición india" de Dionysos, hallado en Tusculum me parece, pese a sus muchas restauraciones, que puede atribuirse a las creaciones clasicistas del s. III, aunque Van Essen lo considerara muy anterior. No obstante este clasi-

"escuela del Rodano" (Stern, *La mosaïque...* cit., 235. Mosaicos de este tipo aparecen también en España) de fines del s. II - primera mitad del s. III y que hemos estudiado en otro lugar.

La cronología propuesta por Aurigemma se basa sobre el principio de la casi contemporaneidad del conjunto. Lo fecha según un posible argumento histórico (sobre su validez Romanelli, *La mosaïque...* cit., 153) bastante subjetivo. El análisis de Aurigemma se limitó a lo temático y al repertorio debilitándose forzosamente debido a lo embrionario y apriorístico de los estudios sobre mosaicos romanos en el primer ventenio del presente siglo. Ningún autor, que sepamos, ha estudiado detenidamente y de modo analítico la totalidad de los mosaicos de Zliten (en este sentido Ville, *o.c.* sobre la orla de los gladiadores y Cagiano, *o.c.* sobre las estaciones son excepcionales). Ya he expuesto que en mi opinión los materiales parecen atribuibles a épocas diversas (en contra Foucher, *La mosaïque...* cit., 153) aunque posiblemente no demasiado alejadas.

Es interesante observar que Ville concluye su estudio de la orla de los gladiadores fechándola en "fines de la época flavia - principios de la antoniniana" (lo cual me parece una fecha más adecuada para el cartón o el modelo que para el mosaico) y no me parece demasiado convincente para justificar la asociación de los *emblemata* de peces con el *opus sectile*. Que en el s. III se producían *emblemata* tanto en el Africa menor como en Roma o incluso en España (cfr. Balil, *Zephyrus*, en prensa) no es novedad.

El problema del esquema del *opus sectile* se une al problema de la fecha de las estaciones. Estas ofrecen cierta semejanza con la "Artemis" de Sabratha (Aurigemma, *Tripolitania*, 23 s.), hallada debajo de otro mosaico con un mascarón de Okeanos. Otras semejanzas se advierten, en las fotografías, con las bacantes del mosaico dionisiaco de la "maison du Paon" de Thysdrus (Foucher, *Découvertes archéologiques a Thysdrus en 1961* (s. a. pero 1964), lam. VI y IX. Foucher, *o.c.*, 14) fecha el mosaico hacia el 180. Por mi parte pensaría mejor en una construcción del mismo hacia principios del s. III. Todo ello, aunque quizás demasiado prolijo creo muestra suficientemente que no es absurdo fechar el mosaico de *Maius* en el s. III.

(25) Helbig, *Bull. Instituto*, 1866, 170 ss.; Rodenwaldt, *Röm. Mitt.*, XXV, 1910, 257 ss. (sostiene su origen helenístico comparándolo con la pintura Curtius, *Die Wand-Malerei Pompejis*, 1929, 112 figs. 68 s.), Blake III, 102 s., lam. XX, 4.

cismo se debe en buena parte a restauraciones abusivas. La casi totalidad de sus elementos paisajísticos parece no remontarse más allá del s. XIX<sup>26</sup>.

Un gran conjunto, de cronología bastante clara, es el de los atletas de las exedras de las Termas de Caracalla. La cronología tradicional<sup>27</sup>, frente a la constantiniana sostenida por Van Essen<sup>28</sup> se impone nuevamente.

Ostia ofrece mayor número de datos. Para esta localidad disponemos de un *corpus* de hallazgos, no de una selección como en el caso de Roma<sup>29</sup>.

En Ostia la forma más antigua de este tema lo hallamos en el mosaico adrianeo del "Caseggiato di Bacco e Arianna"<sup>30</sup>, en el de la "insula del Dioniso", de fines del s. II<sup>31</sup> y el de la "insula dell'aquila" de mediados del s. III<sup>32</sup>. Un mosaico del llamado "palazzo Imperiale", policromo al contrario de los anteriores, conservado en los Museos Vaticanos<sup>33</sup>, lo fecha Becatti hacia el 150 al igual que el de las estaciones del mismo lugar<sup>34</sup> y que yo juzgo posteriores<sup>35</sup> en medio siglo aproximadamente.

(26) Ghirardini, *Ann. Instituto*, 1879, 66 ss., lam. G; Graeven, *JDAI*, XV, 1900, 195 ss., Paribeni, *Le Terme di Diocleziano*, 1932, 256, n.º 795; Blake III, 103 s., lam. XXI, 2; Van Essen, *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, s. 3, VIII, 1954, 73 s.

Desgraciadamente mis notas sobre este mosaico son muy incompletas para poder tratar con detalle el problema del número y magnitud de las restauraciones.

(27) Blake, III, 111 ss., láms. XXVIII s.

(28) o.c., 93 ss. láms. XCIV.

(29) Para el material ostiense, aparte algunas notas, me baso principalmente en BECATTI. La descripción de los mismos es eminentemente iconográfica y basada en la ordenación temática de las láminas de dicha obra.

(30) BECATTI, n.º 293.

(31) BECATTI, n.º 377.

(32) BECATTI, n.º 373.

(33) BECATTI, n.º 315.

(34) BECATTI, n.º 313.

(35) De estos mosaicos sólo he podido ver el primero. Condivido las sospechas de Becatti sobre lo abusivo de las restauraciones. Lo mismo me inclino a pensar, juzgando por las ilustraciones publicadas todas ellas de un negativo de Baker, del mosaico de las estaciones. En todo caso la economía general del pavimento no se aparta demasiado de lo que se observa en mosaicos de la Proconsular fechados hacia el 150 o algo antes.

En otros lugares el tema aparece asociado con el mosaico policromo. En Antioquía, donde abundan los dentellones de tipo arquitectónico y presentados generalmente como prismas sólidos, falta totalmente<sup>36</sup> así como en el Líbano<sup>37</sup>. Tampoco lo encuentro en lo poco que conozco de la musivaria egipcia de época romana y en Cirene. Cada una de estas ausencias plantea sus problemas y sus explicaciones. No hallar el tema en los mosaicos griegos que conozco me induce a pensar, relacionándolo con Siria, Líbano, Egipto y Cirenaica, que este tema es extraño a los gustos, modos y procedimientos de los talleres de la *pars orientalis* del Imperio donde aparecen otros elementos y motivos<sup>38</sup>. No hay que olvidar sin embargo que conocemos muy poco material, debido al desinterés en su publicación, de Asia Menor y Siria, pero faltan también en un área bien estudiada como es la de las ciudades del Mar Negro<sup>39</sup>. Falta asimismo en los mosaicos de Rumania<sup>40</sup> y en lo que conozco de los hallazgos de Bulgaria. Más sorprendente es su ausencia en Panonia<sup>40 a</sup>. Lo hallo en el mosaico de las musas de Salona<sup>41</sup> y en otro de Stolac en Yugoslavia<sup>42</sup> pero ya en orlas compuestas de mosaicos del s. IV.

Desconozco este tema en Austria<sup>43</sup> pero sí lo encuentro en territorio galo. Recordaré los ejemplares de Fliessem<sup>44</sup>, de la "Antoniusbrunnen" de Treveris<sup>45</sup> y en el mosaico circense de la misma localidad<sup>46</sup>, en el "palacio del procurador"<sup>47</sup>, el de "Venus y Adonis"<sup>48</sup>, en el de Anaximandro<sup>49</sup>,

(36) LEVI, *passim*

(37) CHÉHAB, *passim*

(38) Cfr. Balil, *AEArq*, 1958, cit., 63 ss.

(39) Cfr. Votchinina, *La mosaïque...*, cit. 315 ss.

(40) Berciu, *Apulum*, IV, 1961, 151 ss.

(41) Mano-Zissi, *La mosaïque...*, cit., 287 ss., fig. 5.

(42) Mano-Zissi, o.c., fig. 8.

(40 a) Kiss, *La mosaïque...*, cit., 297 ss.; Thomas, *Römische Villen in Pannonia*, 1965, lam. XCV (s. III).

(43) Cfr. Kenner, *La mosaïque...*, 85 ss.

(44) PARLASCA, lam. XIX, 3; XX, 2-6; XXII, 1-2. Principios del s. III (cfr. Parlasca, *La mosaïque...*, 79).

(45) PARLASCA, lam. XXV, 2. (Fines del s. II).

(46) PARLASCA, lam. XXV, 1. Protoseveriano.

(47) PARLASCA, lam. XXVI - XXVII. Protoseveriano.

(48) PARLASCA, lam. XXVIII, 1. Hacia el 220 d.d.J.C.

(49) PARLASCA, lam. XXVIII, 2. Protoseveriano.

el de las Musas<sup>50</sup>, ya con otras orlas en el de la "Neustrasse"<sup>51</sup> o en los recuadros del mosaico de los gladiadores de Nennig<sup>52</sup>. En el mosaico de "Monnus" de Treveris<sup>53</sup> y en el de "Victorinus" de la misma localidad<sup>54</sup> o en el de "Zuckerbergstrasse"<sup>55</sup>. También lo hallamos en el mosaico Dionisiaco de Colonia<sup>56</sup>, el de los gladiadores de Bad Kreuznach<sup>57</sup> y uno de Mainz<sup>58</sup>. Otras zonas de las Galias ofrecen concentraciones análogas<sup>58 a</sup>.

El Africa ofrece, dado el gran número de hallazgos, ejemplos sobrados. En el Africa Proconsular las publicaciones recientes permiten ceñirse a unos cuantos ejemplos como los de Susa<sup>59</sup> o Thysdrus<sup>60</sup>. Los ejemplares

(50) PARLASCA, lam. XXXI - XXXIII. Hacia el 220 d.d.J.C.

(51) PARLASCA, lam. XXXIV, 1-2. Hacia el 220 d.d.J.C.

(52) PARLASCA, lam. XXXVI - XXXIX. Hacia el 230 - 240 o quizás algo antes (cfr. Parlasca, *La mosaïque...*, 79).

(53) PARLASCA, lams. XLII - 1 y XLIII - XLVII. Mediados del s. III.

(54) PARLASCA, lam. XLII, 2. Hacia el 265.

(55) PARLASCA, lam. LVIII, 1-2. Segunda mitad del s. III.

(56) PARLASCA, lam. LXVI - LXXX, 2. Hacia el 220.

(57) PARLASCA, lams. LXXXVIII - XCI. Hacia el 250.

(58) PARLASCA, lam. XCII, 4. Hacia el 200.

Sólo conozco un mosaico suizo que ofrezca este motivo (GONZENBACH, lam. X - XI, de Hölstein. Mediados del s. II. La orla aparece sólo en dos de los lados). En Francia lo hallamos en varios lugares de la Gallia Belgica STERN I - 1 lam. III, n.º 6 (que el autor considera "de la época de los Antoninos o de los Severos. Por mi parte me inclino por la segunda), X, n.º 41 (s. II - III), XIX, 64 (s. II, posiblemente sólo en dos de los lados aunque una mutilación impide apreciarlo con exactitud), XIX, 71 (sin fecha. Segunda mitad del s. II d.d.J.C. 2), XXII, 75 (primera mitad del s. 000), XXVI, 93; XXVII (s. I - II. Me inclino a situarlo a fines del s. II o principios del s. III); STERN, I - 2, lam. XXVII, n.º 176 (primera mitad del s. III), XXB, n.º 225 (fines del s. II. Me inclino a situarlo en la primera mitad del s. III), XLV, n.º 255 (de Grand. Primera mitad del s. III o 200 / 275), STERN I - 3, lam. LXX, n.º 396 y 405 (pequeños fragmentos de Langres). *Inv. Mos. Gaule*, n.º 921 y 924, de Souzy - la - Briche.

No hallo este tema en los mosaicos romanobritánicos.

(59) FOUCHER, n.º 57001; 57027; 57030 (una lauda sepulcral de fines del s. IV o inicios del s. V); 57072; 57104; 57135 y 57136, 57.105 (el bien conocido mosaico de Virgilio que CARANDINI fecha a principios del s. IV y Foucher y Picard en época severiana), 57163; 57188; 57241.

(60) FOUCHER, *La maison de la procession dionysiaque a El Jem*, 1965, 43, lam. XI, c., 45 s. lam. XIII (mosaico fechado hacia el 130), 80, fig. 4 (el anterior) 81, fig. 5 (mosaico del s. III).

Foucher, *Découvertes archéologiques á Thysdrus en 1960*, cit., lám. II, b; III, a-d; VII, d; IX, c; XV; XVI; XIX. Idem, *Découvertes archéologiques á Thysdrus en 1961*, láms. XVI; XXIX-XXXI; XXXIV; XXXVIII.

Foucher, *La maison des masques á Sousse. Fouilles de 1962-63*, 13 fig. 16; 14, fig. 18.

más antiguos se remontan, según los editores, al 130 d. d. J. C. y muestran el tema sin concretarse en su forma definitiva. Cuando ésta aparece corresponde al s. III<sup>61</sup>. Los primeros ejemplos en las termas de Acholla corresponden al "estilo florido" y muestran el tema sin estructurar aún<sup>62</sup>. En algún caso parece observarse, en pavimentos geométricos, una mayor duración aunque en este sentido se observa que el fenómeno es más claro cuando se trata de recuadros y orlas de pequeños paneles<sup>63</sup>.

Para Argelia disponemos de menos documentación<sup>64</sup> puesto que en el último decenio no se ha dado en aquel territorio un incremento de la investigación musivaria como la experimentada en Túnez. Hay que suponer, sin embargo, que el estado de cosas es semejante al de Túnez puesto que la Tingitana ofrece varios mosaicos con este motivo como, en Volubilis,

(61) En los mosaicos fechados hacia el 130 el espacio horizontal entre dentellón y dentellón es más prolongado casi en la proporción de 3 a 1 respecto la altura del dentellón.

(62) Picard, *La mosaïque...*, cit., 125 ss., fig. 5.

(63) Fendri, *La mosaïque...*, cit. 157 ss. fig. 3 (s. III), 5 (primera mitad del s. IV), 9 (segunda mitad del s. IV). Me ciño a las, harto sorprendentes, cronologías propuestas por el autor tras un minucioso análisis tipológico convincente.

En la región de Sfax algunos mosaicos muestran el tema en pequeños paneles (Fendri, *Découverte archéologique dans la région de Sfax*, 1963, láms. IX y XI, segunda mitad del s. III según el autor), XIII-XVII (fines s. III).

El tema aparece en otros mosaicos tunecinos, p. e. en *Inv. Mos. Afrique*, n.º 18 (Henchir-Thina. Mosaico de Narciso y Diana), n.º 67 (El Djem. Mosaico dionisiaco considerado generalmente de época severiana), n.º 68 (El Djem. Mosaico de las Musas, s. III), n.º 71 c (El Djem. Mosaico de las Musas, s. IV aparece junto con otras orlas), n.º 88 (Shebba. Mosaico severiano con escenas de pesca), n.º 116 (Lemta. Mosaico de las musas y estaciones), n.º 540 (Mosaico del auriga Eros, s. IV), n.º 560 (Dougga, s. IV?), n.º 585 (Hammam-Darradji. Mosaico de Andrómeda y Perseo. Severiano), n.º 940 (mosaicos con villas de Tabarca. Aparecen junto a otras orlas, s. IV), n.º 953 (Tabarca. Lauda sepulcral de Abundantia, s. V), n.º 1024 (Tabarca. Lauda sepulcral de Crescentinus con escenas de caza, s. V-VI).

(64) *Inv. Mos. Algérie*, n.º 63 (en recuadros del pavimento de una basilica cristiana de Guelma), 133 (Timgad, mosaico del "baño de Diana", s. IV, forma parte de una doble orla con el tema de la guirnalda de vides y pámpanos), 194 (Lambese, mosaico de las estaciones, fines del s. III), 435 (Cherchel, mosaico ornamental del siglo IV).

Hippona, mosaico de las musas I (Marec, *Lybica*, I, 1953, 95 ss.). Tevessa laudas funerarias (Lancel, *Lybica*, IV, 1956, 319, s., s. V), Hippona, mosaico con escenas de pesca (Marec, *Lybica*, VI, 1958, 99 ss.), Henchir Safia (Lassus, *Lybica*, VII, 1959, 334 ss., especialmente figs. 90, 91, 95, 96), Tipasa (Baradez, *Lybica*, IX, 1961, 175 ss. Quizás de fines del s. II d. d. J. C.)

los de la "Maison de l'Ephébe", en el llamado "mosaico de la Nereida"<sup>65</sup>, un mosaico de tipo itálico resultado —probablemente— de la labor de algún musivario de la Bética<sup>66</sup> y en alguna otra casa<sup>67</sup>, así como en el mosaico de los "trabajos de Hércules" en la casa homónima<sup>68</sup> y en otras grandes mansiones del primer tercio del s. III<sup>69</sup>. También lo hallamos en Banasa<sup>70</sup> y en las casas del barrio NW de Volubilis<sup>71</sup>.

La misma abundancia se observa en Tripolitania con varios ejemplares en Sabratha<sup>72</sup>, Trípoli<sup>73</sup>, Ain-Zara<sup>74</sup>, Gargarés<sup>75</sup>, Leptis Magna<sup>76</sup> y otras villas de su zona<sup>77</sup> así como en Zliten<sup>78</sup>.

El carácter occidental y mediterráneo de este tipo de orla parece confirmarse tras este análisis. Añádase que su uso como marco de paneles figurados de grandes dimensiones o de la totalidad del pavimento se concentra en el s. III y, posiblemente, con cierta preferencia por su pri-

(65) Chatelain, *PSAM*, I, 1935, lám. III.

(66) Mosaico de tema marino en blanco y negro, Chatelain, *o. c.*, lám. III.

(67) Dyonisos y Ariadna en Naxos, Thouvenot, *PSAM*, VI, 1941, 69 s.

(68) Mosaico severiano, Thouvenot, *PSAM*, VIII, 1948, 69 ss., láms. III-IV.

(69) Thouvenot, *PSAM*, XII, 1958, lám. XVII.

(70) Thouvenot y Lucquet, *PSAM*, IX, 1951, 63 ss., lám. XXI.

(71) Etienne, *MEFR*, LXIII, 1951, 94 ss. Primer tercio del s. III.

(72) Mosaico de las Termas de Océano (el Okéanos citado anteriormente), Aurigemma, *Tripolitania*, 23 s., láms. II-V (a mi juicio severiano), "Terme a Mare", *idem*, 24 s. lám. VIII (a mi juicio severiano), "Casa di Liber Pater", *idem*, 25 s., láms. IX y X-XIV (s. III).

(73) Aurigemma, *Tripolitania*, 30 ss., lám. XLVII. El a. lo fecha en los siglos I-II lo cual es imposible puesto que el mosaico sólo puede ser atribuido al s. III.

*Idem*, 34 s., lám. LII. A mi juicio del s. IV (Aurigemma no propone fecha lo cual es habitual en este estudio. En general las cronologías aquí propuestas para los mosaicos de Tripolitania son propias y un tanto a beneficio de inventario por carecer de datos sobre las excavaciones nunca publicadas adecuadamente).

(74) *Idem*, 35 ss., láms. LIII-LV, s. III o IV, probablemente s. III. Advierto, para evitar errores, que esta villa nada tiene que ver con la basílica y su complejo cimiterial.

(75) *Idem*, 39 ss., lám. LXII. Fines del s. III.

(76) Los mosaicos de la Villa del Nilo (*idem*, 45 s. y lám. LXXVI —prescindo de los bienes conocidos que dieron nombre a la villa— corresponden al s. III).

(77) Aurigemma, *Tripolitania*, 50 ss., láms. XCVIII-CIV, s. III; 52 ss., láminas CVII-CXIV, s. III.

(78) *Zliten*, *passim*; Aurigemma, *Tripolitania*, láms. CXX y CXXII. Aparte las reservas que ya he apuntado antes me inclino a situar estos mosaicos en el s. III.

mera mitad<sup>79</sup>. Mucho más amplio es el uso en pequeños paneles, para los cuales este tipo de orla ofrecía la doble ventaja de su sencilla ejecución y poca anchura, aunque en ciertos aspectos se una al gran desarrollo de los pavimentos de compleja composición del s. III. Esta homogeneidad se acentúa cuando la comparación y valoración se basa en datos de publicaciones docentes o cuando sus autores se preocuparon seriamente del problema cronológico y de la datación precisa<sup>80</sup>.

Establecido el ambiente de la orla pasemos al análisis comparativo de los elementos figurados. Debo observar en primer lugar que creo posible prescindir del análisis de los temas marinos que aquí aparecen representados. Una lista de coincidencias me parece inútil, especialmente cuando las coincidencias giran en torno a los polos especie-género zoológicos, y tampoco me parece demasiado necesario insistir en la esquematización y estilización que se observa en estos motivos. Se trata de figuras de relleno, que preocupaban muy poco al musivario, en las cuales el artista debía proceder un tanto a mano alzada y sin modelos directos. Por esta razón puede explicarse en parte lo que de tiempo se ha observado respecto a la especialización en la fauna marina comestible —sin duda la

(79) Considero excepción las laudas sepulcrales cristianas. Estas, singularmente cuando se estudian en grandes conjuntos —p. e. Fevrier, *Basiliques chrétiennes de Setif*, 1965; Duval, *Karthago*, IX, 1958, 155 ss.— en los cuales ha intervenido ampliamente la labor de pequeñas oficinas locales se caracterizan por un frecuente uso de repertorios de orlas ya abandonadas en los mosaicos de las construcciones privadas, oficiales y religiosas. Creo ver algo parecido en otros núcleos aislados, como las pequeñas localidades del N. de Italia durante el s. VI-VII, cuyo repertorio compositivo es en ocasiones un retorno a modelos abandonados durante los s. III-IV.

(80) He recurrido a mi juicio de publicaciones como los *Inv. Mos.* de las Galias, Africa y Argelia. Considero demasiado altas asimismo las fechas propuestas por STERN I-1 en algunos casos, ya indicados. En algún otro caso, ante la ausencia de fechas por parte del editor, he asignado a los mosaicos la que he creído más adecuada. Sólo en los casos en que mi concepto es opuesto a la fecha concedida por el editor he hecho constar mi discrepancia pero, en general, he prescindido tanto de indicar explícitamente mi asentimiento como de indicar concretamente la ausencia de cronología en la publicación original.

Estas ausencias son explicables en ciertas publicaciones antiguas o incluso en casos de especial dificultad. Me asombra sin embargo que en una obra publicada en 1960 como Aurigemma, *Tripolitania* se prescinda de la cronología, también se prescinda ciertamente de mucha bibliografía, como si fuera un tema secundario. No veo otra explicación que una larga permanencia, quizás un decenio, del manuscrito en las oficinas editoras.

más fácil de conocer— y a que ésta, ni siquiera en los mosaicos helenísticos, no se presenta como resultado de un estudio del natural.

Si prescindimos de las diferencias de técnica y colorido hay que concluir que la estilización de los peces y sus especies es coincidente con la que observamos, de una parte, con el mosaico severiano “de los peces” —polícromo— hallado hace algunos años en una villa romana del término de Vilaseca junto a Tarragona y conservado en el Museo Arqueológico de aquella ciudad. No obstante las diferencias geográficas del lugar del hallazgo, la diferente situación social y económica entre una capital administrativa y económica como Tarraco y una ciudad provincial aristocrática como Itálica, las técnicas y presentación considero que ambos mosaicos muestran muy bien una serie de elementos de carácter popular<sup>81</sup>. Creo preferible, por tanto, evitar repeticiones<sup>82</sup>.

Respecto al tema de pigmeos en escenas nilóticas creo conveniente observar una notable discrepancia. Prescindiendo de la pintura, que por bien conocidas razones de conservación, ofrece un área de hallazgos muy propia se observa frente a una notable difusión de estos temas en los productos de las artes menores, singularmente relieves y grabados en metal y relieves de reproducción mecánica —especialmente lucernas— o industrializada, y muy reducida en los mosaicos.

Los hallazgos de estos mosaicos comprenden, hoy por hoy el N. de Africa, Italia y España. Me permito observar la semejanza de esta área de distribución con la de los pavimentos en blanco y negro.

Estos constituyen un producto eminentemente itálico nacido no de los ambientes cultos que adoptan el polícromo teselado, o el vermiculado, helenísticos o de tradición helenística, sino de ambientes populares que pretenden ennoblecer el viejo *signinum* autóctono<sup>82 a</sup>.

---

(81) No observo este carácter popular en otros mosaicos de Itálica —anteriores al s. IV— donde parece prevalecer un gusto tradicionalista y aulico que prefiere las creaciones basadas en los modelos del repertorio de origen helénico. Algo de ello se observa en Córdoba pero mucho menos acentuado. Ello se debe posiblemente a que buena parte de los mosaicos que de Córdoba conocemos son obras de taller o talleres severianos con un repertorio y gusto compositivo muy semejante.

(82) Me remito a mi estudio, de pronta publicación, sobre el citado y otros mosaicos de Tarragona.

(82\*) Cfr. los puntos de vista y valoraciones de Becatti, *La mosaïque...*, cit. 15 ss.

Itálico en su nacimiento este mosaico se mantiene itálico en su difusión. Fuera de Italia lo conozco sólo en España<sup>83</sup> y en un solitario pavimento del N. de Africa, en la Tingitana<sup>84</sup>. Creo, sin embargo, que algún ejemplar se documentará algún día en la Narbonense pero, por ahora, tras Italia<sup>85</sup> Hispania es el territorio que en mayor número ofrece mosaicos, figurados, en blanco y negro.

Valorar adecuadamente los mosaicos con pigmeos requiere un examen global del material, musivo o no, hoy no realizable. En este sentido es de esperar la pronta publicación del trabajo que prepara Adriani sobre el repertorio nilótico.

Lo que en estos mosaicos hallamos es fruto, en primer lugar, de la ampliación de una temática en tiempos limitada al *thiasos marino* y a un uso principal en instalaciones termales. Paulatinamente, en la primera mitad del s. II d. d. J. C., la ambición de los musivarios se amplió a otros campos, de una parte la “traducción” de los temas cultos procedentes de la iconografía establecida por las grandes composiciones pictóricas de carácter mitológico. De otra la generalización de temas gratos al ambiente popular romano, la caza, la vida cotidiana en sus múltiples aspectos<sup>86</sup>.

Desde fines del s. II la generalización del mosaico polícromo dio lugar a una guerra a muerte entre ambas técnicas. El decaer de los talleres especializados en el mosaico en blanco y negro es evidente en lo comercial pero se observa también que la falta de soltura y habilidad que ya en el s. II había caracterizado a múltiples oficinas lugareñas, frente la gran producción de Roma y de Ostia que supo dar un contenido intelectual a las viejas siluetas, se generaliza y extiende hasta los grandes centros. Sin embargo en Italia el mosaico en blanco y negro resistió largo tiempo, al contrario que sus reflejos provinciales, aunque siempre en retirada y como una producción secundaria y de poco precio.

---

(83) Cfr. nota 3.

(84) Cfr. nota 66.

(85) Advierto que en el concepto Italia incluyo, aunque administrativamente no fuera admisible, Sicilia como en la actualidad.

(86) Becatti, *LA MOSAÏQUE...*, cit., passim.

El análisis iconográfico se ciñe aquí, en primer lugar, a la producción en blanco y negro; en segundo, a los mosaicos policromos.

#### FIGMEO CABALGANDO EN UNA GRULLA

Este tipo de pigmeo lancero no lo identifiqué en mosaicos de pigmeos. Parece en parte reflejo de temas griegos —los jinetes sobre grullas eran una comparsa frecuente en el teatro cómico— o de las representaciones de erotes.

#### FIGMEO ATACADO POR UNA GRULLA

No es éste el tema, aunque si lo recuerde, del mosaico de Uadi-el-Zgaia con el pigmeo devorado por un ave<sup>87</sup>. Algo más parecido el pigmeo atacado por un ánade en uno de los *emblemata* de Zliten<sup>88</sup>. Recuerda más el uso de elementos de *symplegmata* como en Ostia<sup>89</sup>.

#### FIGMEO PESCADOR

No creo que deba aproximarse al tipo del pigmeo pescador de caña sentado en la proa de una barquichuela sino al tipo alejandrino del pescador sentado en unas rocas junto al mar y que ya he estudiado anteriormente<sup>90</sup>.

#### FIGMEO ATACANDO A UNA GRULLA

Es el tema más frecuente. En ocasiones se utiliza uno muy semejante para el tema del pigmeo que ataca al hipopótamo o a un cocodrilo. En el mosaico de El-Alia aparecen figuras semejantes con este escudito redondo que parece ser la corola de un nelumbo o una hoja de loto. Algo distinto un pigmeo de Zliten<sup>91</sup> aunque la grulla adopte una posición

(87) Aurigemma, *Tripolitania*, lám. LXXI.

(88) Aurigemma, *Tripolitania*, lám. CXXXIV.

(89) BECCATI, n.º 213.

(90) Cfr. *Homenaje al Profesor Mergelina*, cit., 1. c.

(91) Aurigemma, *Tripolitania*, lám. CXXXIV.

semejante. Lo mismo puede decirse de los fragmentos perdidos del mosaico de Susa<sup>92</sup>. En ciertos aspectos este pigmeo parece una versión simétrica de un tipo utilizado en el mosaico de Collemancio, hoy en el Museo de las Termas<sup>93</sup>. El tipo de escudo quizás se comprenda en el ya citado mosaico de Zliten mejor que en otros de Ostia<sup>94</sup> aunque la variedad es notable en unas y otras representaciones.

#### GRULLA DEVORANDO UN REPTIL

El tema se aparece claramente en uno de los motivos del citado mosaico de Collemancio.

El repertorio, como se ve, es variado. Una vez más hay que plantearse el problema de los "Skizzenbücher" y concluir que para estas composiciones, al menos desde fines del s. II, los cuadernos no mostraban escenas ni copias de cuadros sino, simplemente, figuras, tipos, elementos aislados que el artista combinaba después a su gusto<sup>95</sup>. De aquí que en los pavimentos muy complejos, como en el de El-Alia la repetición no fuera problema y sí necesidad hábilmente disimulada en ocasiones ya evidente como en el mosaico de Collemancio y, según creo sospechar, en el de Susa.

Si prescindimos de los mosaicos ostienses donde la composición general requería la nota y el cuadrito, al igual que en el friso del mosaico

(92) Foucher, *La mosaïque...*, 143 cit., fig. 19 (=FOUCHER, n.º 57027).

(93) Aurigemma, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, 1954<sup>3</sup>, láms. X-XI.

Para este mosaico se han propuesto diversas fechas, desde el s. II hasta el IV avanzado. En cierto sentido lo creo vinculado a una adaptación de los talleres especializados en el mosaico en blanco y negro a las técnicas policromas aunque el mosaico es, fundamentalmente, ocre y negro. Por mi parte me inclino a situar este mosaico a fines del s. II - inicios del s. III.

(94) BECCATI, n.º 123 y lám. XCIV (de Isola Sacra). Por mi parte me inclino a pensar se trata de trozos de ánfora como se advierte claramente en el citado mosaico de Zliten.

(95) Kizinger, *La mosaïque...*, cit. 143. Naturalmente el argumento no es aplicable, ni ello podía tener lugar, a mosaicos como el del "Nilo" en Palestrina o el nilótico del Aventino en el Museo de las Termas (*Rep. Peint.*, 377, 1).

emeritense, con la excepción del mosaico de "Isola Sacra"<sup>96</sup>, vemos que las figuras se distribuyen generalmente en sus lados.

Otro hecho evidente es que a partir de cierto momento el musivario, independizado del modelo pictórico en cuanto a composición y con plena libertad de elección y colocación de figuras prescinde del concepto de la perspectiva óptica incluso plurifocal para adoptar la paratáctica que hace independientes cada uno de los lados. Quizás en los dos cuadritos de Zliten aún pueda verse un reflejo de una disposición en registros, unida en ocasiones a elementos extraños, y en El Alia pueda verse el predominio de uno de los puntos de vista. No obstante en el mosaico de Susa, lo cual se explica en parte por su uso como pavimento de triclinio, este concepto se abandona y también en el mosaico de Collemancio que requiere, sorprendentemente, ser observado desde el centro del mismo con disposiciones separadas e independientes para cada uno de sus lados<sup>97</sup>.

Es particular el que en todos los mosaicos enumerados se prescinda de lo ambiental en cuanto a diferenciación entre tierra y agua sustituida por un fondo neutro. Incluso en el mosaico de El Alia, que contiene una serie de elementos paisistas, no hay diferenciación clara entre escenas que se desarrollan en el agua, en tierra o entre cañaverales.

La aparición de fauna marina se explica en los mosaicos de Uadi-el-Zgaia por su asociación a escenas de pesca pero se observa con más amplitud en el mosaico de Collemancio.

Quizás no esté de más aludir a un detalle de indumentaria. Los mosaicos muestran pigmeos destocados, p. e. en Ostia, Collemancio, Itálica, Mérida, El-Alia o algunas figuras de Uadi-el-Zgaia, los ostienses y el romano del Aventino, hoy en el museo de las Termas<sup>98</sup>. Otros muestran a los pigmeos usando como yelmo o casco una corolla de nelumbo, un pescador de El Alia, los *emblemata* de Zliten, etc., pero en El Alia y en el mosaico de Susa dos figuras cuanto menos llevan el *pileus* troncocónico que caracterizaba el *pulcinella* de Dieterich. Prescindo ya de otras for-

(96) BECATTI, lám. XIV.

(97) Stern, *La mosaïque...*, cit., 143.

(98) Cfr. nota 95.

mas menos sorprendentes de indumentaria más adecuadas a la representación miniaturista<sup>99</sup>.

No creo accesorio el detalle del *pileus* en relación al siempre sostenido origen alejandrino de estos temas<sup>100</sup>. Ahora bien el casquete de nelumbos no sólo tiene el carácter caricaturístico y ridiculizante que siempre se le ha asignado. Me parece que este casquete no es sino ridiculización de un sustitutivo de la popular *kausia*<sup>101</sup> tan usada entre pescadores y campesinos<sup>102</sup>.

Respecto a la cronología del mosaico hay que observar que sus figuras muestran la rigidez y estereotipia de sus paralelos itálicos a fines del s. II y que se generaliza en Roma y Ostia durante el s. III. Disposición de las figuras y orla no permiten proponer fechas demasiado avanzadas dentro de éste. Creo por mi parte que este mosaico —aunque ello no sea argumento definitivo para la cronología de la casa— debe situarse a fines del s. II - inicios del s. III d. d. J. C.

ROMA, marzo 1966.

(99) Así en Pompeya, pintura Helbig 1528 (= *Rep. Peint.*, 161, 2).

(100) Con frase gráfica se ha dicho que Pulcinella llegó a Italia en un carguero alejandrino y tomó tierra en Puteoli.

(101) Cfr. Wuescher-Becchi, *Bulletino Comunale*, 1904, 93 ss.

(102) P. e. en los pescadores del mosaico de la "Villa del Nilo" (*Aurigemma Tripolitana*, lám. XCIV). También la llevan dos de los pigmeos del mosaico de Collemancio (recuadro central).